TERESA GÓMEZ TRUEBA - PATRICIA MARÍN CEPEDA
MARÍA MARTÍNEZ DEYROS - CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ
CRISTINA RUIZ URBÓN
(Editoras)

«CLARO ESPEJO DONDE LA ILUSIÓN SE MIRA»

Homenaje a Pilar Celma Valero y Javier Blasco Pascual



Universidad de Valladolid

«CLARO ESPEJO
DONDE LA ILUSIÓN SE MIRA»

Homenaje a
Pilar Celma Valero y Javier Blasco Pascual

Serie: Literatura, nº 108

Claro espejo donde la ilusión se mira : homenaje a Pilar Celma Valero y Javier Blasco Pascual / Celma Valero, María Pilar Blasco Pascual, Francisco J. / Gómez Trueba, Teresa ed. lit. / Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2025

736 p. : il. col. ; 24 cm. (Literatura; 108)

ISBN 978-84-1320-348-5

1. Celma Valero, María Pilar. 2. Blasco Pascual, Francisco J. 3. Literatura española. 4. Discuros, ensayos, conferencias. I. Universidad de Valladolid. II. Serie

821.134.2(082)

TERESA GÓMEZ TRUEBA
PATRICIA MARÍN CEPEDA
MARÍA MARTÍNEZ DEYROS
CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ
CRISTINA RUIZ URBÓN
(Editoras)

«CLARO ESPEJO DONDE LA ILUSIÓN SE MIRA»

Homenaje a Pilar Celma Valero y Javier Blasco Pascual

EDICIONES Universidad de Valladolid

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

© LOS AUTORES. Valladolid, 2025

© EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Preimpresión: EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

ISBN 978-84-1320-348-5

Diseño de cubierta: EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Motivo de cubierta: Vítores de Pilar Celma y Javier Blasco en el Palacio de Anaya, Universidad de Salamanca

Depósito Legal: VA 333-2025

Imprime: ULZAMA DIGITAL



Los profesores Pilar Celma y Javier Blasco. © *El Norte de Castilla*, 8 de julio de 2016.

EL TRABAJO GUSTOSO

A lo largo de más de cuarenta años, los catedráticos Pilar Celma Valero y Javier Blasco Pascual han entregado a la Universidad su tiempo, su dedicación y su cariño. Lo han hecho en forma de páginas brillantes, de congresos y encuentros, de proyectos siempre en la vanguardia del conocimiento de los estudios literarios, pero sobre todo en forma de discípulos y amigos que han aprendido junto a ellos, disfrutando de su hospitalidad y generosidad. Y lo han hecho siempre juntos, con una feliz conciencia de labor compartida: por eso no hubiese sido justo separar sus nombres al rendirles homenaje y darles las gracias.

Hasta el último momento de su carrera han conservado una ilusión ejemplar por su trabajo, tanto dentro como fuera de las aulas, contagiando a tantos que venían detrás de aquel «trabajo gustoso» y «bien hecho» del que en numerosas ocasiones hablara su admirado Juan Ramón Jiménez. Muchos de los actuales profesores del Departamento de Literatura española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Valladolid, quienes hoy han querido editar este volumen, se iniciaron en la carrera académica bajo su dirección. Si por un lado ello pone de manifiesto la extraordinaria capacidad formativa de los hoy homenajeados, por otro, lo que todavía es más importante, demuestra su talento para fomentar y alentar el trabajo en equipo, sin duda uno de los pilares sobre los que ha de cimentarse siempre el saber universitario. Y en este sentido es justo reconocer lo mucho que el área de Literatura Española de la Universidad de Valladolid le debe al tesón de nuestros dos queridos profesores.

Pero no solo esta casa: otros muchos investigadores y docentes que actualmente ocupan puestos de relevancia en otras universidades españolas y extranjeras también comenzaron su carrera bajo su dirección y tutela. Tanto en nuestra Universidad como en otras instituciones los nombres de Pilar y de Javier son reconocidos como maestros

y compañeros entrañables. Las numerosas contribuciones que se publican en este volumen de homenaje dan cumplida cuenta de esa extendida admiración y gratitud.

Su ejemplo seguirá guiando a quienes creemos en una Universidad hecha de conocimiento, compromiso y amistad.

Antonio Largo Cabrerizo
Rector de la Universidad de Valladolid

PRESENTACIÓN

> «como Titania y Oberón por la selva, atraviesan nuestra árida existencia nacional, fabricando inverosimilitud»
>
> (José Ortega y Gasset)

La extensión del volumen que ahora presentamos es reflejo del entusiasmo con el que tantos colegas, amigos y discípulos acogieron nuestra propuesta de homenajear a nuestros queridos Pilar Celma y Javier Blasco. A todos ellos les agradecemos su generosidad, apoyo y complicidad.

Este volumen quiere ser un pequeño homenaje a dos profesores que han dedicado con pasión su vida a la Universidad, que se han entregado con admirable entusiasmo a la formación de tantísimos discípulos y que, sobre todo, han sido para nosotras un ejemplo de cómo ha de trabajarse en equipo. Gracias por tantos años de amistad y fidelidad inquebrantable.

Teresa Gómez Trueba
Patricia Marín Cepeda
María Martínez Deyros
Carmen Morán Rodríguez
Cristina Ruiz Urbón

PATIO DE LUCES
(GREGUES SELECTAS)

Rafael Alarcón Sierra
Universidad de Jaén
ralarcon@ujaen.es

Para Maripi y Javier, con cariño.

La palabra es la cuchara de la realidad.

El mensaje es el masaje de las ideas.

Las palabras que se piensan y no se dicen son las que hacen crecer las uñas de los pies.

Lo que teje Penélope son las palabras de Ulises.

Si cruzas un pasillo a oscuras a saber en qué dimensión acabas.

La persiana enseña geometría al sol.

Una puerta es misterio y civilización.

El viento se agarra a las esquinas, pero no tiene uñas.

Los escalofríos son las chinchetas del invierno.

Los carámbanos son las barbas en punta del agua.

La lluvia hace calceta en el aire.

La tormenta tiene celos de Beethoven.

El cielo es un calcetín con agujeros.

La nieve es el paracaídas de la lluvia.

Los huesos forman nuestro mejor borrador.

La piel es el saco de dormir que nos acerca y aleja de los otros.

La razón es la gatera por la que el hombre se escapa a la imaginación.

La memoria es un cristal roto.

El inconsciente es la bañera del pensamiento.

Los recuerdos siempre salen de un recodo.

Los sueños son el casino de la noche.

El sueño es la funda del cuerpo.

La siesta es el vermú de los sueños.

Los ronquidos demuestran que el hombre no viene del mono, sino del cerdito.

En verano, la siesta es una vela blanca.

Cuando dormimos todos somos terraplanistas.

El hombre dormido es mineral, animal y vegetal.

La vida será sueño, pero la buena vida es siesta.

El poeta es un fingidor (salvo en la siesta).

Adolescentes: no confundáis al macho alfa con el macho alfalfa.

¡Narcisistas!: tened en cuenta que «ego», en inglés, suena como «higo».

La madurez es seguir siendo inmaduro pero tener que disimularlo.

Hay que pisar bien sobre el pasado para que no vuelva a pasar.

En cada tramo de edad hay un órgano que nos domina.

Vivir es tener la facultad de acostumbrarse.

La posteridad es una idea que pertenece al pasado.

El tiempo es la pandereta de la eternidad.

Nunca sabemos cuántas cosas se lleva cada tarde.

El presumido está sumido en su narciso de escayola.

La fascinación es el faisán de las impresiones.

El sexo es el animal más fiel.

Todo deseo encuentra su bostezo.

Nuestras debilidades son las que mejor nos conocen.

El entusiasmo se acaba como un animal que muere sin pestañear.

Todo exceso es malo, salvo en el barroco.

El hombre es el animal que vive en la ficción.

La realidad es lo más irreal del mundo.

Los ilusos creen que la razón es racional.

No es otro todo lo que reluce.

Elegancia: darse uno cuenta, con discreción, de su propia tontería.

La observación le da dos dedos de frente al mundo.

El azar es el tocólogo del destino.

La ortodoxia es la ortodoncia de las ideas.

Lo trivial nos consuela de lo trascendente.

Todo pensamiento es fantasía.

DON SAN DIEGO MATAMOROS. PATRÓN DE LAS ESPAÑAS

Celso Almuiña
Universidad de Valladolid

Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) en la insuperable obra, cumbre de la literatura universal, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*[1] se refiere literalmente como «Patrón de las Españas»[2] al «caballero de las escuadras de Cristo

[1] En adelante a la hora de referenciar se pondrá en primer lugar el capítulo correspondiente, puesto que en cuanto a la página concreta lo voy hacer por mi vieja, manoseada y anotada edición de la Colección Austral, nº 150 (vigésima primera edición) de la Editorial Espasa-Calpe editada en Madrid en 1960. Soy consciente que, como para la mayor parte de los lectores, dicha edición les resultará muy difícil de manejar; por ello, añadiré siempre el capítulo correspondiente para facilitar en último término aproximación a la referencia concreta. Se han hecho, desde entonces, muchas y variadas ediciones (el *Quijote* es el libro más leído después de la Biblia); sin embargo, desde mi punto de vista, hasta el presente, la más completa y muy difícil de superar es la edición «anotada» por el gran especialista Francisco Rico; editada por la Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española en Madrid, por la editorial Alfaguara, en 2004. Entre mi vieja edición y ésta hay un «decalage» (desplazamiento) de 203 páginas. Así la cita que precede en mi edición aparece en la página 366, mientras que en la de la Academia figura en la 569. Comparando ambas ediciones en conjunto, la primera consta de 716 páginas y la de la Academia de 1.106; o sea, 390 páginas de diferencia (bien es verdad que la segunda lleva estudios previos).

[2] «España echará a los franceses, aunque los manden todos los Emperadores nacidos y por nacer, porque si Francia tiene a Napoleón, España tiene a Santiago, que es, además, de general, un soldado del cielo. ¿Cree usted que no entiendo de batallas? (…)». Benito Pérez Galdós: *Episodios Nacionales*. *Bailen*, I, pág 7. Véase las continuas referencias de admiración que Pérez Galdós hace de Cervantes a lo largo de los *Episodios Nacionales*. Cfr. Almuiña, 2023.

don San Diego Matamoros»; o sea, el mismo Santiago,[3] Santiago Zebedeo, Yago, Sant-Yago Jaime o Diego.[4]

1. SANTIAGO EL MAYOR Y COMPOSTELA

Antes de seguir adelante conviene aclarar quién fue Santiago el Mayor tan importante para la historia de España y especialmente de Galicia. Sabemos que fue discípulo destacado de Jesús de Nazaret. Según tradición forjada durante la Edad Media le habría correspondido predicar por la cuenca del Mediterráneo hasta Hispania (España y Portugal). Fuese bordeando Portugal o desde Tarraco por el valle del Ebro, a través de la vía romana por las estribaciones de la Cordillera Cantábrica, llegaría al extremo de noroeste de la península. No obstante, hay una tercera posible vía, que partiría de Carthago Nova (Cartagena) hacia Zaragoza para luego dirigirse hacia el extremo noroeste hasta *Galaecia*. En todo caso, sus discípulos (los Siete Varones Apostólicos) seguirían predicando por tierras galaicas, mientras él regresa a Jerusalén en donde halla la muerte por los años 40 de nuestra era por orden de Herodes Agripa I.

A comienzos del siglo IX (813), el obispo Teodomiro, basándose en las famosas luces nocturnas que el ermitaño Paio aseguraba haber visto en *compositum*[5] o en *campus stellae* convence al rey Alfonso II el Casto (rey en 783 y 791-842) de que los restos del apóstol Santiago se hallan enterrados en donde hoy canónicamente se ha oficializado que está su tumba. Poco importa que los restos allí depositados sean los suyos o más bien incluso del herético obispo Priscialiano. En todo caso, para el creyente el asunto lo zanja el papa León XIII cuando en 1884 declara que dichos restos son los del citado apóstol. Lo cierto es que, sean o no, una larga tradición político-religiosa, utilizada en principio como arma espiritual frente al mundo musulmán del sur, termina por crear una fecunda vía de penetración cultural gracias a un creciente peregrinaje procedente de allende los Pirineos, que llega hasta nuestros

[3] «¡Herru Santiagu! / ¡Got Santiagu! / ¡Ultreia! ¡Esueja! / ¡Deus, adjuva nos. // ¡Señor Santiago! / ¡Buen Santiago! / ¡Ea, más allá! / ¡Arriba, ea! / ¡Dios, ayúdanos!».

[4] Diego lo toma Cervantes como una variante más, no muy frecuente, de Santiago, Jaime, etc. Sin embargo, si tomásemos al pie de la letra lo de San Diego habría que precisar a cuál de los San Diegos se refiere el autor; puesto que, según es santoral, en este año de 2021, se celebran nada menos que cuatro santos bajo esta advocación: 4 de octubre San Diego Luis de Sanvitores, mártir; 6 de octubre San Diego Luis de San Vitores, mártir y beato; 1 de noviembre San Diego, presbítero, y 13 de noviembre San Diego de Alcalá, confesor. A primera vista, ninguna de estas cuatro advocaciones parece ser muy «guerrera», como se le supone al tradicional «matamoros».

[5] Comúnmente se identifica el término «Compostela» como derivado de «campus stellae» o campo de la estrella. Sin embargo, Ángel Montenegro Duque, que fue catedrático de Historia Antigua de la Universidad de Valladolid y experto filólogo, entiende que la terminación «-tela», «-telum», se refieren a lugar de aguas. Así Compostela significaría originariamente «campo de aguas» (Montenegro Duque *et al*., 1977).

mismos días. Una creencia, al margen de interpretaciones históricas, de una gran fuerza y trascendencia para el anclaje de la Península Ibérica con la Europa occidental frente al mundo musulmán: occidentalización de Hispania.

Dando un gran salto cronológico, situémonos a finales del siglo XVI. En mayo de 1589, el pirata británico (anglicano) Francis Drake amenaza la ciudad de Santiago de Compostela después de haber desembarcado en A Coruña. Ante tan crítica situación, el arzobispo Juan de Sanclemente decide poner a buen recaudo todas las cosas de valor, incluidos desde luego los huesos atribuidos a Santiago, en lugar seguro. Dentro del ábside de la capilla mayor se excava un pozo de treinta metros de profundidad; según excavaciones realizadas en el siglo XIX (1878). Cervantes tuvo que tener noticia de esta amenaza que corrió por toda la Península.

Lo encontrado en las excavaciones, dirigidas por el historiador y canónigo de la catedral Antonio López Ferreiro (1879),[6] fue un mausoleo romano con una inscripción sepulcral en griego (*Athanasios martyr)* y restos de tres personas distintas: dos de edad mediana y la tercera en el último tercio de vida; lo que ha servido de base para identificarlos con los de Santiago y sus discípulos Atanasio y Teodoro, frente a la tesis negacionista del jesuita Juan Francisco Masdeu (1744-1817) (Masdeu, 1783). Ante posiciones encontradas, el Papa León XIII nombra una Congregación extraordinaria para el estudio de estos restos. La resolución de la Congregación —publicada el 25 de julio 1884, festividad de Santiago— certifica la veracidad de los restos. El papa León XIII, el 1 de noviembre del mismo año, oficializa su veracidad al tiempo que hace una llamada para potenciar nuevas peregrinaciones a Santiago. No obstante, desde entonces muchos estudiosos, incluido los del muy creyente Claudio Sánchez Albornoz, entre otros, acreditan que estamos más ante una leyenda del siglo VI, que llega a la Península en el siglo siguiente (VII), sin la más mínima prueba documental. La existencia en el mismo lugar de una necrópolis dolménica, luego utilizada como cementerio romano y suevo, sólo prueban la existencia de una necrópolis precristiana o antiguo lugar de enterramientos.

En todo caso, si para el creyente es un hecho incontestable para el historiador una tradición sin ninguna base documental contrastada. No obstante, lo innegable es que ha sido capaz de crear una corriente ininterrumpida de peregrinos en principio del mundo occidental (europeo) para irse extendiendo hasta convertirse en universal y, por lo tanto, debemos analizar y valorar históricamente el camino de Santiago más allá de la veracidad de los hechos atribuidos. En historia es frecuente que grandes mitos han movido a enormes masas sociales mucho más que hechos fehacientemente constatados. Necesidad social en no pocos casos del devenir histórico.

De la segunda mitad del siglo XVI, por lo que se refiere a este tema, nos interesa fijarnos en 1571, en que el soldado Miguel de Cervantes Saavedra participa en la

[6] López Ferreiro (1866, 1872, 1878, 1901).

batalla de Lepanto, de la cual saldrá manco del brazo izquierdo y, por si fuera poco, llevado más tarde como cautivo durante cinco años a Argel (Argelia).[7] Por otra parte, cuando Drake toma Coruña se teme que pueda llegar a Santiago; momento en que nuestro excelso novelista muy posiblemente esté pergeñando su obra cumbre. Cervantes es una persona culta y muy bien informada por correcaminos como cobrador de impuestos reales. Es más que posible que los rumores del desastre, que podría suponer si el inglés llega a la tumba del apóstol, le llegasen con efectos retardados y deformados. No cabía la menor duda que el pirata inglés echaba mano de todo aquello que pudiese tener algún valor. No nos consta si Drake era cristiano (anglicano) practicante o no; aunque, mucho nos tememos —así lo debió pensar Cervantes— que, en todo caso, el pirata no se iba a parar ante nada por muy sagrado que se considerase a Santiago, si entendiese que le podía reportar algún valor. No creemos que sus pocos improbables escrúpulos morales le impidieran hacer el corso una vez más; o sea, apoderarse de todo lo que estuviese a su alcance. Así lo interpretaron sin duda los responsables de la catedral compostelana al mandar cavar tan profundo pozo de más de treinta metros para esconder los objetos de valor, incluidas obviamente las (supuestas) reliquias del santo.

Sabemos que el libro *Don Quijote de la Mancha* se publica a comienzos de 1605 (el prólogo —lo último que se suele redactar— lo hace en Valladolid en donde se halla la corte de Felipe III). Dado su inmediato éxito, en 1614 sale a la luz el falso *Quijote*, atribuido a Fernández de Avellaneda (¿natural de Tordesillas?); lo cual incita a Miguel de Cervantes a continuar su obra con una segunda parte, que aparece en 1615. Un año antes de su muerte (Blasco, 2007).

2. MIGUEL DE CERVANTES, EL «MANCO DE LEPANTO»

Durante la segunda mitad del siglo XVI el control del Mediterráneo es disputado, como principales potencias, por el Imperio Turco (Selim II) y la Monarquía Hispánica de Felipe II; aunque en el terreno económico tanto Venecia como Génova se jugaban mucho más. En cuanto al Papado (Pio V) su interés es de carácter fundamentalmente religioso: confrontación de cristianismo con islamismo. El enfrentamiento decisivo tiene lugar en la conocida Batalla de Lepanto (1571) ganada por la coalición hispano-veneciana-papal; comanda por el hermanastro del Rey, Juan de Austria.[8] Se enfrentan como 300 naves por cada parte. Las pérdidas

[7] Sobre Miguel de Cervantes se han escrito multitud de obras, obviamente, de muy desigual valor. Nosotros recomendamos, como especialista en dicho autor a Javier Blasco: *Cervantes, raro inventor*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005; *Cervantes, un hombre que escribe*. Valladolid, Difácil, 2006.

[8] A la batalla de Lepanto se refiere Miguel de Cervantes en muchas ocasiones en el *Quijote*, las más directas en los capítulos XXXIX, XL y XLI.

turcas se cifran en 200 embarcaciones hundidas o apresadas. Por parte cristiana, la victoria cuesta 8.000 muertos y 21.000 heridos.

En dicha batalla participa como soldado, su primera expedición militar, un joven (24 años) que se hace llamar Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) natural de Alcalá de Henares (Madrid). Las cosas no le van precisamente muy bien a nuestro joven soldado, pese a haberse ganado la batalla; puesto que resulta herido en su mano izquierda de tal forma que en adelante se le conocerá con el mote de el «Manco de Lepanto». Herida gloriosa, pero con un brazo inutilizado para siempre. Aunque todo ello, tal vez por ello, no le va a impedir escribir novelas y entre ellas la más grande y universal de todas: *Don Quijote de la Mancha*, trasunto de Alonso *Quijano* con su contrapunto Sancho de los «linajes de los Panzas». Por otra parte, el soldado Miguel siempre se sentirá muy orgulloso de haber participado en dicha batalla.[9]

Con un brazo inutilizado el joven soldado se traslada a Italia para descansar. En Nápoles pasa como cuatro años de «recuperación». En 1575, se dispone a regresar a la Península, pero es apresado por los piratas frente a las costas de la actual Argelia. Los turcos otomanos habían sido vencidos, pero no se había conseguido terminar con la piratería. La seguridad en el Mediterráneo sigue siendo incompleta. Venecia, a la que lo que realmente le interesa es el comercio, no guerrear, se aparta de la Liga Santa antes que se completase la derrota total del Imperio Turco. Miguel es llevado como cautivo a Argel, en donde tendrá que pasar cinco años.[10] Prepara varios intentos de fuga. Uno en 1575, junto con su hermano; pero fracasa en todos. Al final, tendrá que ser rescatado (comprado por cuarenta escudos de oro españoles)[11] por los frailes de la Orden de la Santísima Trinidad (fray Antón de la Bella y fray Juan Gil). De esta forma, tan poco —digamos— victoriosa, regresa Miguel de Cervantes a Madrid a finales de 1581.

Había que ganarse la vida. Uno de sus muchos empleos es recaudador de impuestos reales, tarea complicada, pero muy lucrativa. Acusado de apropiarse de los dineros reales (meter la mano en el arca) termina en prisión; aunque no por mucho tiempo. No obstante, tiempo suficiente, excelentemente aprovechado, como para comenzar con la obra del loco genial, salvador del mundo, y de su pragmático escudero; pero tampoco muy en sus cabales. Su idea central, como es bien sabido, era fustigar por la vía de la ironía la plaga de los folletines de la época; o sea, las disparatadas novelas de caballería. Supo aprovechar el tiempo extraordinariamente bien; aunque la obra (primera parte) no saldrá a la luz impresa hasta 1605.

[9] «La más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros». *Quijote*, «Prólogo al lector». Segunda parte, p. 350.

[10] Referencias, directas o indirectas, al cautiverio hay muchas; pero las más directas aparecen en los capítulos XXXIX, XL, LXI e incluso en el XLII.

[11] Capítulo XL, p. 268.

3. CIDE HAMETE BENENGELI, «FLOR DE LOS HISTORIADORES»[12]

Muy a menudo, máxime en la segunda parte del *Quijote*, Cervantes echa mano de su heterónimo;[13] o sea, su alter ego, Cide Hamete Benengeli.[14] Incluso para describir la patética figura de su protagonista: «estaba tan seco y amojamado [don Quijote], que no parecía sino hecho de carne de momia».[15] En muy malas condiciones, pues, comenzaba su tercera salida el *Caballero de la Triste Figura* o *de los Leones* hacia (Zaragoza) Barcelona.

Argucia bastante frecuente en literatura el esconderse el autor detrás de seudónimos o heterónimos.[16] Sin embargo, en este caso es altamente significativo en cuanto Miguel de Cervantes había luchado contra los turcos. Luego es hecho prisionero por musulmanes del norte de África (Argel). Vendido como esclavo y al fin rescatado mediante compra. Con estos antecedentes, al menos en principio, no cabía esperar que Miguel conservase muy buen recuerdo de los musulmanes como para adoptar como heterónimo un nombre musulmán y no uno —digamos— cristianoviejo y/o castellanoviejo de los múltiples linajes de abolengo.[17] Se pueden dar las interpretaciones que se quieran, pero la más plausible es que el soldado Miguel, compresivo y lejos de ser rencoroso, entiende que en la guerra cada uno defiende sus intereses y religiones. No hay ironía con respecto a su «fuente histórica»,

---

[12] *Quijote*, cap. LXI, p. 653.

[13] Según la RAE: «heterónimo es el nombre falso [Cide Hamete Benengeli] adoptado por un autor para atribuirse parte de su producción. En oposición, al autor real [Cervantes] se le denomina ortónimo».

[14] La primera vez, muy pronto, que Cervantes atribuye la historia de su *Don Quijote* a Cide Hamete Benengeli, «historiador arábigo», es en el capítulo IX, p. 53.

[15] Momia, carne resecada por el sol. *Quijote*, Segunda parte, cap. I, p. 353.

[16] El portugués Fernando Pessoa es el rey de los heterónimos, puesto que utiliza, a parte de su propio nombre y, lo más difícil, escribe realmente como si fuesen autores distintos: Álvaro Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro y Bernardo Soares.

[17] Dice Sancho al respecto: «Yo he visto a muchos tomar el apellido y alcurnia del lugar donde nacieron, llamándose, Pedro de Alcalá [patria de Cervantes], Juan de Úbeda y Diego de Valladolid (…)». *Quijote*, cap. XXIX, p. 187. Siguiendo con esta lógica, parecería incluso más razonable, que el autor del *Quijote*, recurriese a Miguel de «Cervantes», en referencia al concello del mismo nombre de la provincia de Lugo (parte oriental, limítrofe con provincias de León y Asturias), del cual bien habrían podido partir los ancestros de Miguel de Cervantes y Saavedra; aunque ciertamente nacido en Alcalá de Henares (Madrid). Al respecto, recordemos, como se inicia el capítulo XXXIX: «-En un lugar de las Montañas de León tuvo principio mi linaje, con quien fuese más agradecida y liberal la naturaleza que la fortuna; aunque en la estrecheza (*sic*) de aquellos pueblos todavía alcanzaba mi padre fama de rico, y verdaderamente lo fuera si así se diera mañana a conservar su hacienda como se la daba en gastalla (*sic*)». Ítem más, sigue: «Y la condición que tenía de ser liberal y gastador le procedió de haber sido soldado en los años de su juventud (…). Pasaba mi padre los términos de la liberalidad y rayaba en ser pródigo, cosa que no es de ningún provecho al hombre casado que tiene hijos que le han de suceder en el nombre y en el ser» (p. 259). ¿Se refiere Miguel a su padre? Parece ser una referencia indirecta a la procedencia de su apellido del municipio de Cervantes. Más referencias a lo mismo: «Rui Pérez de Viedma, y era natural de un lugar de las Montañas de León». *Quijote*, Segunda parte, cap. XLII, p. 288.

sino todo lo contrario. Recordemos que se refiere a él como «arábigo y manchego»;[18] o sea, morisco. Moriscos que son expulsados de España por Felipe III entre 1609 y 1613; entre la primera y segunda parte del *Quijote*. En multitud de referencias a lo largo de la novela, Miguel no muestra resentimiento especial; sino más bien todo lo contrario con abundantes referencias a los «arábigos».

En donde, tal vez, muestra mayor respeto por Cide Hamete Benengeli es cuando Don Quijote le explica a Sancho lo que significa Cide (Señor); frente a la graciosa interpretación que le atribuye Sancho de «berenjena» por el apellido.

> Me dijo [el bachiller Sansón Carrasco] —comenta Sancho— que andaba ya en libros la historia de vuesa merced [Quijote], con el nombre de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mesmo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espanto cómo las pudo saber el historiador que las escribió.
>
> -Yo te aseguro, Sancho —dijo don Quijote— que debe ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia; que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir.
>
> -Y ¡cómo —dijo Sancho— si era sabio y encantador pues [según Sansón Carrasco] que el autor de la historia se llama Cide Hamete Berenjena [*sic*]!
>
> - Ese nombre es de moro —respondió don Quijote.
>
> -Así será —respondió Sancho—: porque por la mayor parte he oído decir que los moros son amigos de berenjenas.
>
> - Tú debes, Sancho —dijo don Quijote— errarte en el sobrenombre de ese Cide, que en arábigo quiere decir señor.
>
> - Bien podría ser —replicó Sancho—; mas si vuesa merced gusta que yo le haga venir aquí, iré por él en volandas.
>
> - Harasme mucho placer, amigo —dijo don Quijote—; que me tiene suspenso lo que me has dicho, y no comeré bocado que bien me sepa hasta ser informado de todo.[19]

Sin embargo, la otra cara. Don Quijote entiende que es de justicia, si realmente se quiere contar su historia como caballero andante, por fuerza ha de ser «grandilocuente, alta, insigne, magnífica y verdadera». No obstante, «se desconsoló pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y

[18] «Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia que (…)». *Quijote*, Segunda parte, cap. XXII, p. 125.

[19] Sin embargo, tampoco faltan referencias a moros no con muy buena predisposición como el padre de Zoraida: «-¡Oh infame moza y mal aconsejada muchacha! ¿A dónde vas, ciega y desatinada, en poder destos perros, naturales enemigos nuestros? ¡Maldita sea la hora en que yo te engendré, y malditos sean los regalos y deleites en que te he criado!». *Quijote*, Segunda parte, cap. II, p. 363.

quimeristas». Todo porque: «Temíase que no hubiese tratado sus amores con alguna indecencia, que redundase en menos cabo y perjuicio de la honestidad de su señora Dulcinea del Toboso». Está claro que Miguel de Cervantes, que acaba de escribir lo anterior —en el momento que da comienzo a la segunda parte del *Quijote*— precisamente espoleado porque desde el año anterior (1614) circula un falso *Quijote* de un tal Avellaneda,[20] «natural de Tordesillas y enterrado en Tarragona». En este pasaje, Cervantes, termina por atribuir el falso Quijote a Avellaneda, que acababa de aparecer como si fuese de Cide Hamete.

Pronto rectifica. El Bachiller Sansón Carrasco le hace cambiar de opinión porque le informa que su «historia» es todo un éxito (*bestseller* de la época), puesto que ya circulan nada menos 12.000 ejemplares; por lo que no cabe más que reconocer: «bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestra grandeza dejó escrita, y rebien haya el curioso cuidado de hacerla traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano, para universal entretenimiento de las gentes» Ante lo cual, don Quijote se cuestiona: «-Desa manera, ¿verdad es que hay historia mía, y que fue moro y sabio el que la compuso?». Sansón Carrasco se ratifica y confirma que se han «impreso más de doce mil libros de la historia».[21] Ítem más, que ha saltado fronteras; lo que regala el oído de don Quijote: «Si no díganlo Portugal, Barcelona y Valencia, en donde se ha impreso; y aún hay fama que se está imprimiendo en Amberes [en los conflictivos Países Bajos] y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzca».[22] Los deseos y visión cuasi profética de Miguel de Cervantes, por boca del bachiller Sansón Carrasco, se han cumplido: *El Quijote* es el libro más leído del mundo después de la Biblia.

Ante lo cual don Quijote tiene que rendirse: «Una de las cosas que más deben de dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa». Miguel de Cervantes *dixit*, por boca de su alter ego don Quijote.[23] A partir de este momento, cambia el tratamiento con respeto al «historiador»[24] Hamete Benengeli;[25] trasmutado por

[20] Una versión interpretativa en las antípodas de la de Cervantes: ultraconservadora, contrarreformista e incluso aberrante. Su finalidad era convertir el *Quijote* en una obra ofensiva y hasta ridícula.

[21] *Quijote*, Segunda parte, cap. III, p. 264-265.

[22] Muy poco más adelante, a la altura del capítulo XV [Segunda parte], la tirada ya se ha disparado para los estándares de la época: «Treinta mil ejemplares se han impreso de mi historia y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares, si el cielo no lo remedia». Dice exultante, con razón, Miguel de Cervantes por boca de *don Quijote de la Mancha*.

[23] *Quijote*, Segunda parte, cap. III, p. 365. Ver también, pp. 366-369.

[24] Sobre el papel de historiador véase *Quijote*, Segunda parte, pp. 54 y 366.

[25] «Bendito sea el poderoso Alá —dice Hamete Benengeli al comienzo deste octavo capítulo [Segunda Parte]—, ¡Bendito sea Alá!, repite tres veces, y dice que da estas bendiciones por ver que tiene ya en campaña a *don Quijote* y a Sancho, y que los lectores de su agradable historia pueden hacer cuenta que desde este punto comienzan las hazañas y donaires de *don Quiote* y de su escudero». *Quijote*, Segunda parte, cap. VIII, p. 385.

momentos de Avellaneda. Sin embargo, el historiador arábigo, recobra su fiabilidad.[26] Me parece que la mayor reivindicación del autor del supuesto original es cuando se confiesa abiertamente: «Entra Cide Hamete, cronista [sería simple relator] de esta gran historia, con estas palabras en este capítulo [XXVII]: "Juro como católico cristiano…". A lo que su traductor [Cervantes] dice que el jurar de Cide Hamete como "católico cristiano", siendo él moro, como sin duda lo era [respeto por la religión musulmana], no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano cuando jura, o debe jurar, verdad, y decirla en lo que dijera, así él la decía, como si jurara como cristiano católico».[27] La misma fiabilidad de juramentos equivalentes.

Remata su admiración por su heterónimo Cide Hamete Benengeli, avanzada la segunda parte de la obra cuando afirma (Cervantes): «Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como ésta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas della [las minucias de ella], sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a la luz distintamente [con claridad]. Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las tácticas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; finalmente, los átomos del más curioso deseo manifiestan. ¡Oh autor celebérrimo! ¡Oh don Quijote dichoso! ¡Oh Dulcinea famosa! ¡Oh Sancho Panza gracioso! Todos juntos y cada uno de por sí viváis siglos infinitos, para gusto y general pasatiempo de los vivientes».[28] Y cuando algo no parece ser muy apropiado, disculpa al escritor arábigo, culpando al traductor que no le supo interpretar; o sea, Cervantes se culpa a sí mismo, cuando el párrafo no le sale redondeo.[29] Incluso llegará a concederle a Benengeli la categoría de «filosofo mahomético».[30]

4. LOS CABALLEROS SANTOS. DON SAN DIEGO MATAMOROS

Acerca de la estancia de Miguel de Cervantes en Valladolid se sabe realmente poco (Pedruelo, 2005). Sí que se conserva la única casa —fehacientemente

[26] «Dice el que tradujo esta gran historia del original, de la que escribió su primer autor, Cide Hamete Benengeli [Miguel de Cervantes es atribuye simplemente su traductor] que, llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél (*sic*) estaba escrita de mano del mesmo Hamete estas mismas razones: "No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso *don Quijote* le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito"». Dicho de otra forma, Cervantes se cura en salud y reconoce que la aventura de la Cueva de Montesinos es bastante increíble. *Quijote*, Segunda parte, cap. XXIV, pp. 468-469.

[27] *Quijote*, Segunda parte, cap. XXVII, p. 485.

[28] *Quijote*, Segunda parte, cap. XL, p. 542.

[29] *Quijote*, Segunda parte, p. 560. Véase también en este mismo sentido: «Cide Hamete, puntualísimo escudriñador de los átomos de esta verdadera historia», p. 594.

[30] *Quijote*, Segunda parte, cap. LIII, p. 611.

documenta— en la vivió el autor del *Quijote.*[31] En junio del 1605, sabemos que ya se encontraba viviendo en Valladolid. Momento en que tiene lugar el confuso incidente de la muerte de Ezpeleta, justo sobre el puentecillo que cruzaba ambas partes de La Esgueva; pasadizo a la casa de Miguel y su familia. Por hallarse la Corte en Valladolid (Felipe III, 1601-1606), aparte de nobles, no sólo Cervantes, sino que muchos otros escritores, escultores, artistas en general se trasladan aquí para intentar vivir al calor de la corte.

Entre ellos en el campo de la escultura encontramos, entre otros, a Gregorio Fernández natural de Sarria (Lugo);[32] el cual con sólo 24 años se traslada a Valladolid (1600) para trabajar en el afamado taller de Francisco Rincón. Tal es su destreza que pronto abre el suyo propio. Llegará a convertirse en el máximo exponente de la escuela castellana de escultura barroca.[33] Valladolid, por su tamaño, ubicación y por asentamiento de poderosas órdenes monásticas (ciudad levítica) es un importante centro de producción escultórica, que contaba ya con maestros consagrados de la talla de Alonso Berruguete, Juan de Juni, etc (Benassar, 2016).

No es de extrañar que Miguel y Gregorio, al menos entre 1605 y 1606, se conociesen y tratasen personalmente; así como con otros muchos escultores (Alonso, Juan) y que Miguel curiosease por sus talleres. Lo cierto es que en su obra pone de manifiesto que le interesa la escultura; especialmente en la que aparecen caballos como para incluir un episodio en su famosa novela.[34]

La argucia es simple y muy «bien traída», como en el engarce de las múltiples aventuras de la obra. Don Quijote y Sancho ven sobre un verde pradillo hasta una docena de hombres descansando. Unas sábanas blancas «cubrían alguna cosa que estaba debajo». Suspense. Hasta que uno de ellos deshace el misterio: «Señor, debajo de estos lienzos están unas imágenes en relieve y entalladura que han de servir de retablo que hacemos en nuestra aldea; llevámolas cubiertas, porque no se desfloren, y en hombros, porque no se quiebren».[35]

Don Quijote quiere verlas, porque: «imágenes que con tanto recato son llevadas, sin duda deben de ser buenas». Le replican que efectivamente lo son, porque no hay ninguna que «no esté en más de cincuenta ducados». Y comienza el desvelatorio por San Jorge, puesto a caballo, con la correspondiente serpiente a sus pies (Satanás).

[31] Casa Cervantes, en calle Miguel Iscar. Calle superpuesta sobre el antiguo brazo sur de La Esgueva.

[32] Entre Sarria y Cervantes, ambos municipios de la provincia de Lugo, la distancia ronda unos 50 kilómetros. Si Miguel de Cervantes tenía antepasados de dicho municipio en cierto modo se podría considerar medio paisano de Gregorio Fernández.

[33] En el Museo de Escultura de Valladolid pueden contemplarse parte de sus muchas obras.

[34] Aparece en la Segunda parte (cap. LVIII, pp. 631-633), cuando el *Quijote* circula ampliamente e incluso se ha editado ya una versión falsificada.

[35] *Quijote*, segunda parte, cap. LVIII, p. 631.

Sobre la cual, reflexiona don Quijote: «-Este caballero fue uno de los mejores andantes que tuvo la milicia divina».

La siguiente representa a San Martín a caballo, por supuesto, compartiendo la mitad de su capa; como militar romano únicamente la mitad era suya, la otra parte pertenecía al estado. El comentario de don Quijote: «-Este caballero también fue de los aventureros cristianos, y creo que fue más liberal que valiente».

Luego otro lienzo que cubría la caída de San Pablo del caballo. Apostilla don Quijote*:* «El mayor enemigo y defensor que tendrá jamás la Iglesia, caballero andante por la vida, y santo a pie quedó por la muerte, trabajador incansable en la viña del Señor, doctor de las gentes a quienes sirvieron de escuelas los cielos y de catedrático y maestro que le enseñase el mismo Jesucristo».[36]

Para rematar, queda la imagen principal, la del «Patrón de las Españas a caballo». Al respecto comenta don Quijote: «-Este sí que es caballero, y de los de las escuadras de Cristo: éste se llama don San Diego Matamoros, uno de los más valientes santos y caballeros que tuvo el mundo y que tiene agora el cielo». El curioso Sancho quiere saber por qué los españoles cuando entran en batalla invocan a San Diego Matamoros: ¡Santiago, y cierra España![37] Reflexiona Sancho por su cuenta: «¿Está, por ventura, España abierta y de modo, que es menester cerrarla, o qué ceremonia es ésta?».

A lo que don Quijote*,* entre condescendiente ante la ignorancia de su escudero, una y mil veces reconvenida, les explica con parsimonia: «-Simplicísimo eres, Sancho; y mira que este gran caballero de la cruz bermeja háselo dado Dios a España por patrón y amparo suyo, especialmente en los rigurosos trances que con los moros los españoles han tenido,[38] y así, le invocan y llaman como a defensor suyo en todas las batallas que acometen, y muchas veces le han visto visiblemente en ellas, derribando, atropellando, destruyendo y matando los agarenos (*sic*) escuadrones; y de esta verdad te pudiera traer muchos ejemplos que en las verdaderas historias españolas cuentan».[39]

---

[36] *Quijote*, segunda parte, cap. LVIII, p. 632.

[37] La frase completa con don San Diego aparece por primera vez en *D. Quijote*, cap. IV, p. 371.

[38] El mito nace en la denominada batalla de Clavijo (La Rioja) entre Ramiro I de Asturias contra los musulmanes (844). La primera referencia a la intervención de Santiago en plena batalla aparece en la *Crónica del arzobispo Rodrigo de Rada*. Por esta supuesta intervención milagrosa, en agradecimiento, nacería el denominado del *Voto de Santiago*. No obstante, a partir de estudios rigurosos (Masdeu) se ha puesto en duda incluso la misma existencia de dicha batalla considerada por los medievalistas como legendaria (inventada). Cfr. Sánchez Albornoz (1985). Por su parte, Margarita Torres llega a firmar: «La primera noticia sobre esta batalla, se produce a mediados del siglo XII, cuando un canónigo de Compostela llamado Pedro Marcio copió, según él mismo nos indica, un documento original de privilegio otorgado por el rey Ramiro I de Asturias en el que establecía el llamado *voto de Santiago* en acción de gracias por la victoria obtenida en la batalla de Clavijo» (2002: 91-102).

[39] *Quijote,* Segunda parte, cap. LVIII, p. 633.

5. A MODO DE COMPENDIO

Pese a que el nombre de Diego figura muy por delante (número 32) del de Santiago (49) de la lista de los nombres preferentes utilizados actualmente por los españoles, muy pocas personas saben que son equivalentes y que para referirse al (supuesto) santo enterrado en Compostela no lo identificarían con Diego, si no con Santiago el Mayor.

Miguel de Cervantes Saavedra, sabemos que nace en Alcalá de Henares (1547) y que vive temporalmente en Valladolid (1605-1606). Únicamente en esta ciudad se conserva en pie la casa en donde pasó una pequeña parte, pero intensa, de su azarosa vida de soldado, empelado del estado y escritor. Y aquí escribió el prólogo de su universal novela.

Posiblemente su apellido, Cervantes, pueda ser un topónimo —origen muy frecuente— del municipio lucense de Cervantes. En Valladolid, tuvo que conocer sin duda a un joven, pese a la diferencia de edad, que sobresale muy pronto como escultor, Gregorio Fernández, nacido en Sarria (Lugo). La distancia entre los municipios de Cervantes y Sarria es relativamente corta. Lo cierto es que Miguel demuestra tener conocimientos sobre escultura religiosa y que el tema le interesa como para incluirlo en su novela.

La necesidad de buscarse la vida le lleva a un largo y peligroso periplo. Se asienta como soldado, cruza la península hacia Barcelona (pasos que seguirá su *don Quijote* en la segunda parte); pasa a Italia, que le fascina; participa en la Batalla de Lepanto (1571). Pierde una mano. De vuelta, se detiene en Nápoles «para curarse» la herida durante cinco años. Cuando decide regresar a España es hecho prisionero por piratas norteafricanos (Argel). Dura vida de esclavo, durante otros cinco años; hasta que es rescatado (comprado) por frailes españoles gracias a colectas anónimas.

Seguramente sus méritos militares le facilitan ser recaudador de impuestos de la corona. No parece que las cuentas estuviesen lo suficientemente claras toda vez que termina en prisión. Se sostiene por algunos estudiosos que es ahí cuando comienza a pergeñar la obra cumbre de la literatura universal: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

Hay un aspecto, por lo que se refiere a la autoría de esta obra; aunque no cabe ni la más remota duda que es de su puño y letra, de Miguel de Cervantes Saavedra; puesto que se refugia (esconde) en un heterónimo y confesar repetidamente que su trabajo se reduce a poco más que traductor del autor arábigo Cide Hamete Benengeli; por lo tanto, el verdadero creador de la historia. Artificio bastante usado en la historia de la literatura. Lo que llama realmente la atención es que le atribuya tal honor a un «filósofo mahomético». Sin duda, la etapa más dura de toda su vida se debe al enfrentamiento con musulmanes (guerra y cautiverio); pese a ello, recurre a un heterónimo musulmán, y lo retrata incluso con cierta benevolencia y cariño. Significativo, entiendo, de la personalidad (bonhomía) de Miguel de Cervantes.

Toda la complejidad de la sociedad española del siglo XVI y comienzos del XVII aparece retratada, de una u otra forma —gran lección de sociología histórica— en esta novela. En este cuadro costumbrista no podía faltar la Iglesia con un papel tan preponderante dentro de una sociedad tan sacralizada y reprimida (Contrarreforma) como es la española posterior al Concilio de Trento (1545-63), justificada como para hacer frente a la Reforma protestante. Así en la novela hay muy amplia presencia del clero, aunque guardando formas y distingo por mor de la censura previa.

Dentro de este mosaico, no podían faltar los «caballeros andantes santos». Indirecta forma de santificar las hazañas de su impar caballero andante. Y en esta tarea —mensaje subliminal— Santiago Apóstol no podía faltar, cuya sepultura en Compostela se convirtió desde muy pronto en foco de peregrinaje universal. Lo extraordinario es que no utilizase la advocación habitual de Santiago para referirse al Patrón de las Españas y recurra a la advocación de San Diego Matamoros.

Si pretendiésemos clasificar taxonómicamente esta singular obra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha,* de Miguel de Cervantes Saavedra, sin duda se encuadra dentro del género «poético». No obstante, este deslumbrante y brillante logro creador no debiera ocultar o al menos oscurecer la parte «histórica». A lo largo de cada una de las páginas nos ofrece el autor, con fina y penetrante ironía, un heterogéneo mosaico de referencias geográficas, descripciones sociales (estamentos), abigarrados grupos populares, desde la más alta nobleza al pueblo sin historia; crítica de instituciones: Inquisición, clero, milicia, autoridades, jueces, teatro, modos de vida, costumbres y un muy largo etcétera sobre la sociedad española del siglo XVI y comienzos de la centuria barroca. Fuente altamente provechosa también para un mejor conocimiento del contexto histórico de los reinados de Felipe II y Felipe III.

En conclusión: Poética e Historia unidas, aunque no revueltas:

> Pero uno es escribir como poeta, y otro como historiador:
> el poeta puede contar y cantar las cosas, no como fueron,
> sino como deberían ser;
> y el historiador, las ha de escribir, no como deberían ser,
> sino como fueron,
> sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna
> (Cervantes, *Don Quijote*, Segunda parte, cap. III, p. 366).

BIBLIOGRAFÍA

Almuiña, Celso (2023). «Los *Episodios Nacionales*. Nueva interpretación en la conformación de la conciencia nacional española». *Canarias, encrucijada de comunicaciones e informaciones en el Atlántico a lo largo de la historia*. Islas Canarias: Ediciones Densura.

Bennassar, Bartolomé (2016). *Valladolid en el Siglo de Oro*. Paris, Mouton, 1967. Edición facsímil, Valladolid: Maxtor.

Blasco, Javier (2005). *Cervantes, raro inventor*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Blasco, Javier (2006). *Cervantes, un hombre que escribe*. Valladolid: Difácil.

Blasco, Javier (2007). *Alonso Fernández de Avellaneda. (Baltasar Navarrete). Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Biblioteca Castro.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1960). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa-Calpe S. A. Colección austral.

Jiménez de Rada, Rodrigo (1893). *Crónica de España*. Madrid: Imp. de José Perales y Martínez.

López Ferreiro, Antonio (1866). *La Historia de Compostela y su reprobación crítica por Masdeu*; *El Sepulcro del apóstol Santiago* (1872); *Estudio histórico crítico sobre el Priscilianismo* (1878); *Santiago y la crítica moderna* (1901).

Masdeu, Juan Francisco (1783). *Historia crítica de España y de su cultura* (1783-1805). Madrid: Antonio de Sancha (20 vols.).

Montenegro Duque, Ángel, Delibes de Castro, Germán, Balil Illana, Alberto y Solana Sainz, José M.ª (1977). *Historia de Valladolid. I Prehistoria y Edad Antigua.* Valladolid: Ateneo.

Pedruelo Martín, Eduardo (2005). «Cervantes en Valladolid. Los orígenes archivísticos del proceso Ezpeleta». *Torre de los Lujanes. Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 57, pp. 39-44.

Rico, Francisco (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara.

Sánchez Albornoz, Claudio (1985). *Orígenes de la Nación Española. El reino de Asturias. Madrid.* Ed. Sarpe.

Torres, Margarita (2002). *Las batallas legendarias y el oficio de la guerra.* Barcelona: Plaza & Janés.

¿DÓNDE ESTÁN LOS HUESOS, MATARILE, RILE, RO?

Alfredo Alvar Ezquerra
Profesor de Investigación del CSIC
Encomienda de Isabel la Católica
Académico correspondiente de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Telmo (Málaga)
alfredoalvar@yahoo.es

Mi buen y querido amigo:

Algunos secuaces de los que te rodean (¿o abnegadas discípulas?) me han invitado a participar en esta suerte de libro de felicitación por tu trabajo universitario, por una vida dedicada a transmitir tus saberes (que ibas perfeccionando día a día), a jovenzuelos que te necesitaban para su instrucción y su madurez.

La verdad es que, con el papel delante de mí y en blanco, no sabía por dónde empezar. Sentéme, miré al techo esperando que me cayera una lengua fueguina pentescostal, y sentí como una suerte de arrebato místico, como una iluminación en la azotea en que se alojan gran parte de mis entendederas, saberes, ímpetus y deseos.

Vamos que se me ocurrió que ya que llevo un año con papeles nunca usados hasta ahora, papeles que están en un archivo de monjas que ni el marqués de Molins en su enrevesado escrito sobre la tumba de no sé quién que no puedo acordarme, digo que ni él se olió su existencia, y que yo he tenido la celestial fortuna de verlos y ordenarlos con paciencia infinita, resulta que es tal la cantidad de documentos, anécdotas, y cosillas que se pueden sacar de los sesenta y un legajos que he clasificado, que me lo podría pasar muy bien dándote a conocer alguno de esos escritos, con brevedad y al tiempo con contundencia.

Y como soy historiador y a los documentos me debo, porque si no hay documentos, no hay historia, sino géneros más discretos, tales novela, tales creación de leyendas, he pensado ofrecerte en homenaje a tus muchos conocimientos y en

recuerdo a aquella conferencia que me invitaste a dar en Burgos, o en Valladolid sobre la misma sepultura que afanosamente buscó Molins.

Sé, porque tú me lo has contado, que andas a vueltas con la Generación del 98. Sé, porque lo he leído en algunos documentos, que aquellos hombres destartalados en la moral social y colectiva, buscaba la regeneración, la resurrección de las glorias pasadas. Y no sé si se puede establecer (acaso algún filólogo lo haya hecho antes de mí) una línea de oxigenación para aquellos mortecinos hombres y mujeres perdidos desde el *Diario de un testigo de la Guerra de África* (1859), a los fastos por Calderón (1881) y más aún, mucho más aún, por la denodada búsqueda de Cervantes. Menuda destartalada sociedad aquella del siglo XIX, que andaba como pollo sin cabeza.

Y es verdad que la coincidencia del centenario de la edición de la Primera Parte del Quijote (1605) con los tristes sucesos de 1898, dio aire a aquella inánime, exhausta y descolocada sociedad.

Había que encontrar a Cervantes, porque su halo podría dar resplandeciente vida a tanto infortunio, a tantos infortunados. De entre lo que se quiso hacer en aquel año, acaso lo que vengo a comentarte sea conocido, pero lo que dudo que se conozca es este documento: el 3 de octubre de 1905 desde la Secretaría de Cámara del Obispado de Madrid-Alcalá y firmada la notificación por Raimundo Victorero, se comunicaba a las monjas que aún custodian los restos de Cervantes (aunque sólo sean tobas de huesos y restos mandibulares y no más y sin saberse a ciencia cierta si lo son de él, o no, todo ello guardado detrás de una gloriosa lápida con unos versos (¡) del *Persiles y Sigismunda* (¡) firmada la lápida por la Real Academia Española), se comunicaba a las monjas de clausura que el Gobernador Eclesiástico había tenido a bien decretar que se concediera autorización a don Emilio Cotarelo, a don Jacinto Octavio Picón y a don José Ortega Munilla, de la Real Academia Española, para que «bajo la inspección de don Joaquín Fernández Valdés», a la sazón arquitecto diocesano, así como de «don Marcelino del Rivero, capellán» del convento, «puedan proceder al reconocimiento que la citada Real Academia desea practicar en los enterramientos de dos galerías abiertas fuera de clausura bajo las habitaciones que ocupa el expresado señor capellán». Por ende, se instaba a la comunidad de religiosas a que «no impida que los señores dichos puedan hacer la inspección de que se hace mérito fuera de la clausura».

El resto de la historia, cruzadas otras fuentes de información, lo dejo para otro día. Que no hubo éxito entonces, es así. Como que la gloriosa campaña de 2015 concluyó como lo hizo.

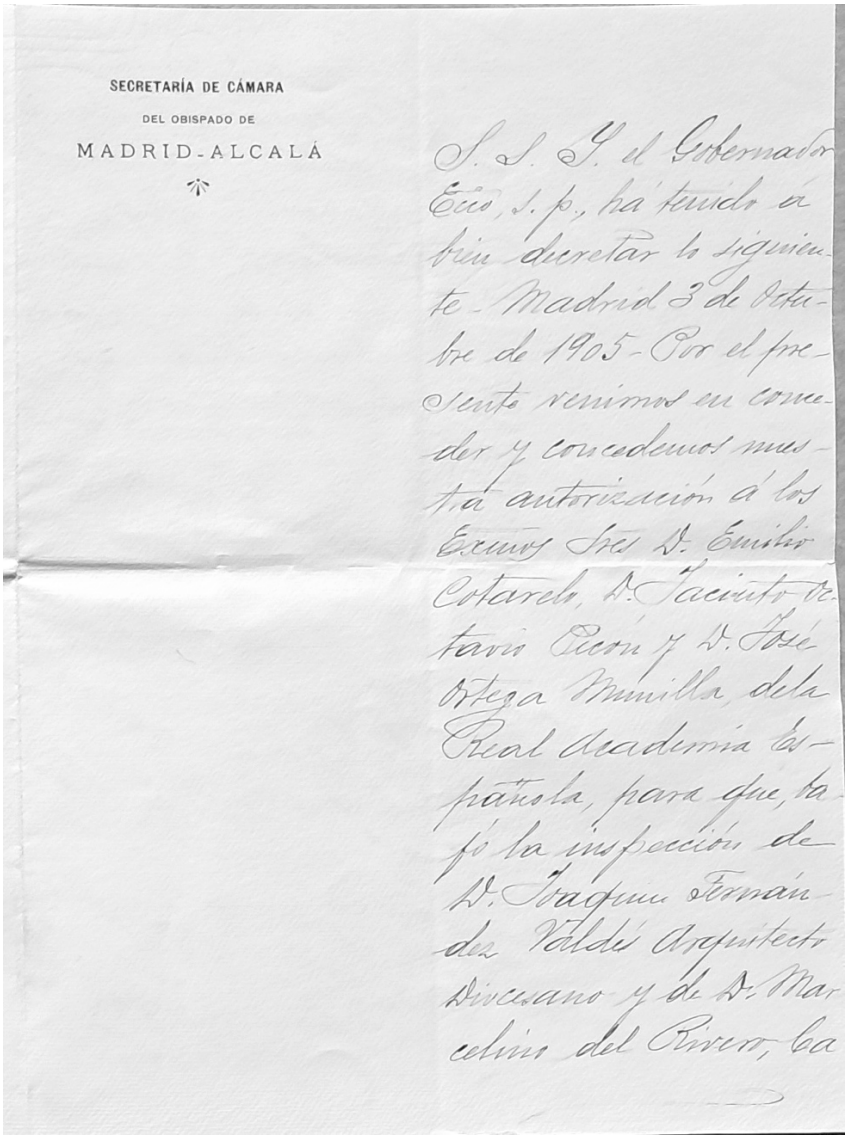
No sé si he hecho bien o mal el encargo. En cualquier caso, a buen seguro que seguiremos dándonos la matraca en los años venideros sobre Cervantes, la humanidad suya y los colores de la vida.

Embarcado Pedro Antonio de Alarcón de vuelta a España (tan cervantístico todo él) en el *Tharsis*, se lamentaba en medio de su mar de decepciones: «¡Así nos diera Dios grandes políticos!»

Pues eso, Javier, pues eso.

Desde la calle Cervantes de Madrid, 23 de marzo de 2025, ¡a un mes vista, y a ver si deja de llover!

Si tu vales, bene est, ego valeo.

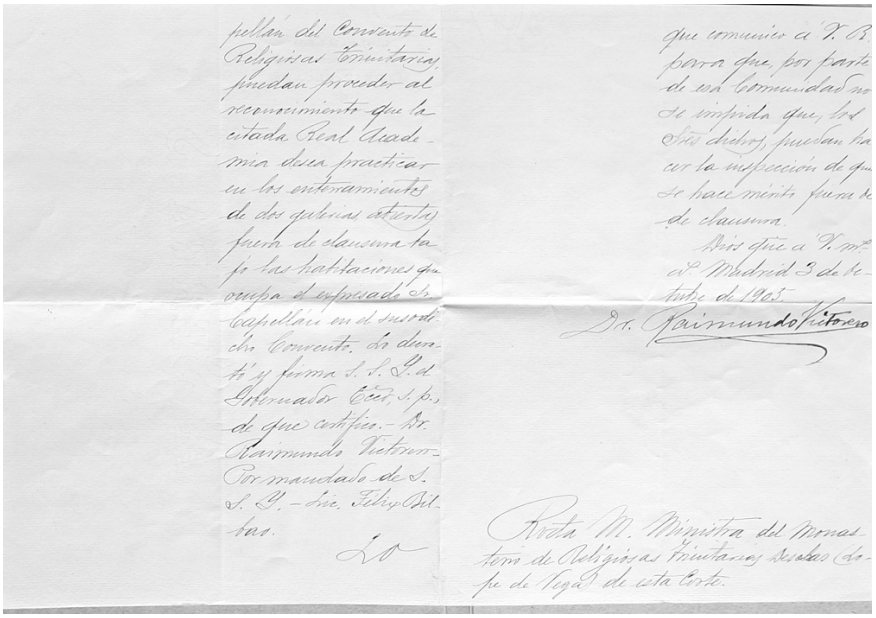


SECRETARÍA DE CÁMARA

DEL OBISPADO DE

MADRID-ALCALÁ

S. S. I. el Gobernador Ecco, S. p., ha tenido á bien decretar lo siguiente. Madrid 3 de Octubre de 1905. Por el presente venimos en conceder y concedemos nuestra autorización á los Excmos Sres D. Emilio Cotarelo, D. Facundo Octavio Picon y D. José Ortega Munilla, de la Real Academia Española, para que, bajo la inspección de D. Joaquin Fernández Valdés Arquitecto Diocesano y de D. Marcelino del Rivero, ca



pellán del Convento de Religiosas Trinitarias, puedan proceder al reconocimiento que la citada Real Academia diera practicar en los enterramientos de dos galerías situadas fuera de clausura de las habitaciones que ocupa el expresado Capellán en el susodicho Convento. Lo demás y forma S. S. Gobernador Civil, S. P. de que certifico. - Dr. Raimundo Victores - Por mandado de S. S. G. - Lic. Felix Bellas.

que comunico a V. E. para que, por parte de esa Comunidad no se impida que, los Sres. Doctores, puedan hacer la inspección de que se hace mérito fuera de clausura.

Dios guie a V. m.a. Madrid 3 de Septiembre de 1905

Dr. Raimundo Victores

Excma. M. Ministra del Monasterio de Religiosas Trinitarias Descalzas de Jesús de Vega de esta Corte.

A LA CONTRA

Palmar Álvarez-Blanco
Carleton College

1. DE DÉBITOS Y SEMILLAS

En los años 90 ocurrió que me fui de España para estudiar un máster y luego doctorarme en Estados Unidos. Desde entonces vivo y trabajo aquí. Recuerdo que cuando marché llevaba conmigo la ilusión de quien siente curiosidad por conocer la hechura y alcance de otros sistemas; ahora, al recordarlo me doy cuenta de que esa ilusión tiene nombres y apellidos en su origen porque la autosuficiencia es un engaño capitalista. Mi trayectoria vital y profesional es resultado de la suma de débitos humanos que corresponde agradecer, por eso me alegra participar en este espacio colectivo dedicado a Javier Blasco y a Pilar Celma, dos personas que de muchas formas encaminaron mis pasos hacia la persona que soy hoy.

Quien es maestro no amaestra y Javier y Pilar junto a otras personas que trabajaban en el departamento de filología hispánica en los 90 no solo se tomaban muy en serio eso de educar en el criterio; también facilitaban espacios de autonomía para que ese criterio pudiera aflorar. En aquel departamento se respiraban valores humano-literarios y se esquivaba el espíritu utilitarista que ya en los noventa comenzaba a asomar con fuerza en la universidad.

En ese contexto, un grupo de jóvenes filólogos aprendíamos a ensayar un modo de estar en la realidad y de relacionarnos con ella dando de ella la oportuna cuenta poética desde una rigurosa forma de trabajar. Nos volvimos aprendices del arte de la profunda meditación en torno a las relaciones entre literatura, crítica y realidad. Descubrimos cómo mantener esos elementos en tensión dialéctica para evitar levantar fronteras artificiales allí donde naturalmente residía el diálogo.

La crítica literaria se concebía como búsqueda y clasificación de materiales y archivos para una valoración e indagación de lo literario como lugar en el que se gesta la consciencia del ser y del mundo en el que éste existe. En ese cruce de teoría, realidad y ficción se fueron forjando miradas a caballo entre el hecho literario y la realidad, entre la academia y la calle. A ello se fue sumando un deseo de ser coherente con el propio hecho investigado pasando por alto cualquier ejercicio de pleitesía.

Ahora, al pensarlo con la distancia del tiempo y desde mi propia evolución profesional, me doy cuenta de que de la mano de estos maestros aprendí a cultivar la autonomía de la voz y del criterio en un plano teórico, pero también vital. Asumí una particular forma de encarar la profesión que volqué más adelante en la producción de libros colectivos y monográficos, artículos de prensa y académicos; también de ella arrancan visiones y procesos como el de ALCESXXI, la Constelación de los comunes o proyectos como Memorias Compartidas.

Junto a esa autonomía se ha ido forjando una mirada crítica en un movimiento siempre *a la contra*, como gustaba en decir otro de mis maestros, Agustín García Calvo; porque la mirada que persigue cercar realidades pierde su relación positiva con la verdad. Del diálogo de todo ello nace una disposición crítica hacia cualquier forma de sometimiento que comprometa la razón de ser, el desarrollo y la apertura del propio campo. En mis clases de hoy se escucha el eco de la voz de mis maestros cada vez que condeno el peso de una cultura de cancelaciones que viene sometiendo el literario y el trabajo teórico a principios taxonómicos determinantes que limitan su devenir y su potencial expresividad.

2. Legados. Sobre el propio ejercicio crítico

De acuerdo con el editor y ensayista Constantino Bértolo el quehacer crítico cultural —y por extensión, añado yo, el investigador y docente— exige de un pacto de responsabilidades con todo aquello que nos constituye como seres sociales; el ejercicio de una crítica cultural comprometida consigo misma y con su tiempo portaría esa misma responsabilidad, pues educa al criterio enseñándole a reconocer la importancia de confabularnos en torno a «bancos de pruebas de las historias que se pueden contar, de las historias que conviene contar, de las historias que terminarán por acompañarnos» (11, *La Cena de los Notables*).

Y porque el capitalismo contemporáneo funciona a través de la cultura y, por tanto, su misión también es cultural, desde una posición crítica *a la contra* se vuelve necesario esclarecer los motivos que nos llevan a asumir ese mismo pacto de responsabilidades. El problema del emperador de nuestro momento no parece ser la desnudez, sino el hecho de que quienes la señalan suelen comer de su misma mano. Identificar y combatir cualquier forma de sometimiento a ese poder capitalista dominante requiere de un continuo reaprender a pensar, a mirar, a imaginar y a sentir desde la visión que otorga el ir *a la contra*, aun cuando esa visión genere anomalías.

Supongo que este legado del pacto de responsabilidades tiene mucho que ver también con poner las herramientas de la profesión al servicio de lo justo y de lo ético, orientando el trabajo hacia el bien común y del bienestar de una mayoría social. La práctica de esta posición enseña que es muy distinto estar *a la contra* que ser «anti-» ya que esta última posición presupone un lugar inicial desde el que se parte y al que se espera llegar —las posturas culturalistas deterministas y esencialistas nacen de esta posición—. Desde esta perspectiva crítica, la utilidad de nuestra profesión no está en venta y por eso su ejercicio no porta ni defiende agendas políticas convenientes. Este modo de trabajar garantiza la libertad expresiva que se requiere para denunciar, cuando corresponde, el peso determinante de aquellas lógicas de poder que operan y entran en conflicto con el orden de lo justo y digno para cualquiera.

Aplicar esta posición a nuestro campo de trabajo permite observar que éste, en su proceso de autorización como campo científico, se ha venido articulando como un bisturí en manos de escuelas y líneas de pensamiento desarrollando sus propias categorizaciones y discursos. Uno de los resultados de esta situación ha sido también la separación de fenómenos que preexisten en un orden de relacionamiento, lo que a su vez ha generado una reducción y un empobrecimiento del estudio del hecho literario y cultural. Lo objetivo y lo subjetivo parecen habitar cada cual por su cuenta lo mismo que las ciencias y las humanidades o el agua y el aceite. En este contexto asoma también una tendencia histórica a expulsar, silenciar, estigmatizar negativamente o a fagotizar tradiciones de pensamiento con potencial emancipador y con capacidad para cortocircuitar el consenso y los marcos interpretativos naturalizados y autorizados desde los poderes dominantes.

Por todo lo escrito, adoptar una posición *a la contra* en nuestro trabajo significa denunciar cualquier situación de anquilosamiento, manipulación y empobrecimiento arrojando luz sobre las contradicciones y coyunturas que marcan ese determinado tipo de relaciones que incrementan el poder de unos pocos empobreciendo a una mayoría social. Esta actitud se aplica en forma de autocrítica a la propia persona, dado que esas mismas contradicciones que identificamos en el sistema capitalista, atraviesan el propio quehacer crítico y cultural. Desde esta posición *a la contra* se desenmascara la hechura de las trampas del sistema que habitamos y del propio campo, a sabiendas siempre de que con crítica cultural no decapitamos al poder dominante.

El camino que una vez emprendí me ha llevado al descubrimiento de que la respuesta que muchas personas buscamos no es solo cultural, sino y, sobre todo, política. Por eso entiendo también que un trabajo docente e investigador *a la contra* no solo dota de herramientas a la persona interpelada para que ésta pueda señalar tanto al emperador como al interés que esconde quien cobra por señalar la invisibilidad de ese traje.

Por último, en esta labor nuestra que considero de mediación y facilitación, existe un esfuerzo por dar qué pensar sin señalar qué se debe pensar, pero también observo un trabajo curatorial que pone cuidado en transformar visiones y

percepciones cultivando vínculos y estableciendo relaciones bajo condiciones de justa objetividad. El cultivo de esa esperanza no ingenua y prudente también se vuelve posible cuando la crítica cultural integra otras disciplinas y se hace eco de las escalas y los datos. Documentar materialmente la investigación funciona como antídoto justo contra el encantamiento nostálgico que despolitiza y deshistoriza la ilusión, cerrándole el paso al planteamiento democrático sustantivo. En plena crisis eco-social multidimensional, esta posición *a la contra* no solo pone ¡cuidado! donde no lo hay —es decir, pide que prestemos atención y nos pone en situación de alerta—; también es en sí misma una práctica cuidadosa que piensa, razona y siente dialógica y analógicamente las coyunturas que el poder capitalista opera en un sistema cuyos medios de comunicación acostumbra a invisibilizar. Aprender a caminar *a la contra* se vuelve un ritual de paso ininterrumpido hacia un trato que aspira a ser cuidadoso, justo y hospitalario y que, al tiempo que defiende el derecho del ser cualquiera a una vida justa y digna, apela a la responsabilidad de cada quien como corresponsables de ese posible sistema de convivencia.

3. AMIGAR Y AGRADECER

En ocasiones las herencias consisten en una riqueza inmaterial que se nos puede pasar por alto. A la luz de los finales, una jubilación en este caso, este legado cobra vida redefiniéndose su sentido y significado. Buscando la etimología del agradecimiento encuentro que este concepto se construye de las voces latinas ad- («hacia»), gratus («grato» o «bien recibido») y los sufijos —ecer (que indica cambio de estado o acción duradera) y —mentus (que denota instrumentalidad o resultado). Entiendo que el agradecimiento solo es posible cuando se hace memoria del tiempo caminado y se sacan cuentas de los débitos atesorados. Rememorar mis años de estudio en aquella Facultad no solo me ha permitido hacer balance de muchas de mis deudas; también me ha facilitado revivir hoy la amistad de Javier y Pilar a lo largo de los años.

En un librito que titulé *Pequeño tratado de amistad. Hacia una política de respeto* (2023) escribía lo siguiente: «bajo condiciones capitalistas, eso que se suele identificar con la amistad o con la concordia social pocas veces responde al marco de las virtudes éticas ideales; más bien suele ser resultado de una instrumentalización de los vínculos y de las relaciones con fines extractivos, crediticios y rentistas». La amistad — *philia* en griego, *amicitia* en latín— se plantea en *La Ética* de Aristóteles como una virtud y, por tanto, existe como ideal, de ahí que el filósofo la separe como tarea siempre pendiente y la entienda distinta de otro tipo de relaciones vinculantes como la convivencia o la vecindad. En amistad verdadera aspiramos a un ideal precisamente por su trabazón con virtudes éticas y políticas orientadas al cultivo de un buen vivir de los iguales. Su práctica cotidiana influye en transformaciones del carácter, del obrar y del actuar, tanto en la esfera privada como en la pública. Estamos

ante un tipo de vínculo imprescindible para el buen vivir y obrar, incluso ante la defunción de alguna de las partes, por causa de enemistad o ante el final de la relación, el destello de su luz permanece vivo en el recuento del corazón y de la memoria.

La amistad verdadera, además de necesaria para la vida, también es algo hermoso, y por eso se suele hablar de ella en distintos tratados como de una de las bellas artes. En esta línea escribió otro filósofo, esta vez el romano Marco Tulio Cicerón (106-43 AC), quien afirmaba que no existe nada más bello que tener alguien con quien hablar como si se hablara con uno/a mismo/a. De hecho, si la adversidad llega a ser tolerable en amistad es solo porque el disfrute de la vida no resulta posible sin alguien para quien nuestro destino signifique tanto como el suyo propio.

A la amistad de años sumo hoy el agradecimiento de quien pronto aprendió a intuir que en la verdadera amistad prexiste un ejercicio de confabulación capaz de alumbrar el inmenso valor de los vínculos. El calor que brota de la confiada compañía se tornó en ocasiones refugio existencial cuando la verdad de la vida y de la muerte apretaban. La confabulación ha sido también maestra del arte de tejer y de relacionar lo que por sistema solemos encontrar separado. Del trato en amistad también nace la emancipación y esto es así porque la amistad es un lugar de aprendizaje de muchas de las virtudes necesarias para convivir justa y éticamente con las diferencias. Gracias a maestras amigas como Javier y Pilar hoy sé que no es el conocimiento sino la interacción humana el verdadero motor de todo movimiento transformador. Y es que, no podemos olvidarlo, los mejores relatos se escriben en primera persona del plural.

TIC Y PRÁCTICA DOCENTE EN ELE

Eva Álvarez Ramos y Belén Mateos Blanco
Universidad de Valladolid
evamaria.alvarez.ramos@uva.es / mariabelen.mateos@uva.es

Recogen estas líneas sendos proyectos digitales (2014 y 2015) enfocados a la enseñanza de ELE y dirigidos por los homenajeados Pilar Celma Valero y Javier Blasco Pascual,[40] que antes que especialistas reconocidos son, han sido y serán amigos. Basten estas páginas para mostrar su buen hacer, su implicación, su curiosidad e inquietud cognoscitiva, así como su gran generosidad, estima y calor. Han logrado conformar un nutrido grupo de investigadoras, entre las que nos encontramos, con las que han compartido su sabiduría y a las que han ayudado en su formación. De todo esto y de otras muchas cosas más que no se ven, pero ahí están, somos eternas deudoras.

1. LOS ENTORNOS VIRTUALES DE APRENDIZAJE

Los entornos virtuales de aprendizaje (EVA) por su especial configuración exigen una metodología distinta a la empleada en el aula presencial (Gros Salvat, 2002; Bautista, Borges y Forés, 2006). El desarrollador debe tener presente su carácter, así como lo que el alumno virtual demanda por sus especiales circunstancias, pero, además, ha de ser consciente de que la propia plataforma o los

[40] Nos referimos al Proyecto «Antología de la poesía hispánica para la enseñanza de español para extranjeros» (ELE) (REAY CYT/480/2015 009) (Proyectos de contenidos digitales culturales y de recursos didácticos del español en internet o dispositivos móviles) y al Proyecto *Eleclips* (Portal para la enseñanza del español como lengua extranjera, niveles A1, A2, B1 y B2). Se han tenido en cuenta para este capítulo las publicaciones de Álvarez Ramos (2016 y 2017).

programas utilizados pueden condicionar el desarrollo y la aplicación didáctica, pues muchas veces no son aptos para realizar las actividades más óptimas o aquellas inicialmente ideadas. Del mismo modo, coordinar a un gran grupo de trabajo conformado por especialistas en la enseñanza del aprendizaje del español como lengua extranjera (ELE) supone ejercer, por un lado, un control estricto que impida la pérdida de coherencia de la plataforma y, por otra parte, la redacción de una guía firme y pautada en la que encuentren unas explicaciones claras y concisas de aquello que tienen que hacer y que permita a los desarrolladores trabajar de la forma más independiente. Son muchos los elementos que entran en juego al enfrentarnos no solo a la creación de contenidos, sino a la implementación digital de los mismos.

Quizá haya sido el aprendizaje de idiomas el último en acceder a los ambientes virtuales. Aunque la educación lingüística a distancia ya existía y fue quizá de las pioneras en el aprendizaje fuera del aula, su completa integración en los ámbitos digitales no se ha producido hasta bien tarde. Su penetración en el ámbito educativo es tal, que la amplia literatura que existe en torno a su implementación no viene más que a dejar constancia de su importancia (Moore, 1990; Wang y Sun, 2001; Warschauer, 2002; Dudeney, 2007).

La llegada de los enfoques comunicativos perjudicó la implantación y desarrollo del aprendizaje de idiomas a distancia, pues, en un primer momento, suponía una dificultad incentivar las destrezas orales sin un interlocutor presencial. El avance de la técnica permitió que, paulatinamente, la enseñanza de idiomas fuera contando con todas las herramientas e instrumentos necesarios para su desarrollo e implementación (Chapelle, 2003; Blake, 2008). La tecnología ponía a disposición de la enseñanza una serie de recursos que pasarían a denominarse tecnologías de la información y de la comunicación (TIC) y que, sabiamente, muchos supieron utilizar: «hay que aprovechar todo el potencial de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC), para orientarse lo básicamente a que todo el alumnado adquiera nuevos y mejores aprendizajes. Este objetivo significa no quedarse en la mera utilización de las tecnologías (TIC), sino aplicarlas en el aprendizaje y el conocimiento (TAC)» (Badía, 2009: 3). La COVID-19 incentivó, a marchas forzadas, el desarrollo de la enseñanza a distancia.

El hecho de que las tecnologías de la información y la comunicación pongan a disposición del docente una amplia gama de recursos que pueden contribuir al óptimo desarrollo de la enseñanza de un idioma, no trae aparejado que toda docencia en EVA sea aceptable. Todo entorno virtual de aprendizaje ha de cumplir con una serie de requisitos para que, a priori, funcione pedagógicamente (Salinas, 2004). Así, McLoughlin y Oliver (1999) promueven que en todo ambiente virtual hay que conjugar de una manera equilibrada: un marco institucional y organizativo, una tecnología apta y adecuada al fin buscado y un modelo y funciones pedagógicos. No debemos olvidar tampoco que los entornos virtuales de aprendizaje representan una clara democratización del acceso a una educación de calidad (García Aretio, 2017).

El alumno puede acceder al aprendizaje en el momento que estime más oportuno y dedicar los minutos que considera más necesarios. No se ve limitado por el tiempo de una clase presencial, tanto por el momento concreto en el que se desarrolla como por la duración de la misma (Borges Sáiz, 2007). Hemos de añadir que, asimismo, puede repetir las actividades las veces que quiera y reincidir en los conceptos en los que tenga más carencias. La autonomía que los EVA conceden al alumno, es, sin duda, el punto fuerte de los mismos, pues priman que el alumno trabaje de forma independiente (García-Peñalbo y Ramírez Montoya, 2017). Esta emancipación del alumno lleva adscrita la necesidad de configuración de los cursos de idiomas en línea, puesto que no existe interacción inmediata con el docente, lo que conlleva una serie de estrategias metodológicas a la hora de plantear y organizar los contenidos y desarrollar la docencia.

Los proyectos, realizados durante el año 2014 y 2015, se ejecutaron en dos fases una primera etapa de puesta en marcha de la plataforma y desarrollo de contenidos y una segunda etapa de corrección de errores y ampliación de contenidos. Hemos contado con el amparo del *spin off* Agilice Digital, empresa de base tecnológica (EBT) de la Universidad de Valladolid y que pretende trasferir a la sociedad los resultados de la investigación en distintas ramas de las Humanidades, sobre la base de las TIC.

2. LA LITERATURA EN EL AULA DE ELE

Aunque la Literatura en el aula de ELE ha empezado a ocupar el lugar que merecía y a pesar de que las reflexiones teóricas sobre su uso y el repertorio bibliográfico han aumentado considerablemente, su situación en el aula no resulta, muchas veces, nada halagüeña. Los principales responsables de esta mala situación son los docentes que influyen negativamente en la didáctica de la literatura. Hirvela (1989) y Paran (1998 y 2000) señalan como principales factores de esta depauperada orientación, entre otros, al desconocimiento de la materia por parte de los profesores; a la falta de hábito lector y al miedo a enfrentarse a ciertos textos literarios concebidos tradicionalmente como obras cúlmenes de la literatura hispánica. Difícilmente podré hacer entender una obra que no comprendo, que desconozco, que no he leído o que no he sabido apreciar. Todo esto influye en la forma de enseñar, así lo afirma Ostria González, para quien:

> En este marco de cambios culturales profundos cuyo horizonte no alcanzamos a percibir del todo, debe situarse lo que se ha llamado la crisis del libro y la lectura y, por ende, de la práctica literaria, entendida como el circuito comunicativo de escritura-lectura. A nuestro juicio, se trata de la crisis de ciertas formas tradicionales de entender y fomentar la lectura de textos literarios y, no, necesariamente, de una crisis de la lectura, en general (Ostria González, 2003: 2).

Debemos plantearnos, pues, qué finalidad didáctica queremos alcanzar con la enseñanza de la literatura. Qué tipo de conocimientos ansiamos transmitir, qué microhabilidades desarrollar y si aspiramos a conseguir que la literatura, más que una materia académica sea una fuente de disfrute; si deseamos ganarnos a los alumnos como lectores. Está claro que no estamos hablando solo de competencia lingüística, sino que aquí entra en juego también la competencia literaria entendida como «la adquisición de hábitos de lectura, la capacidad de disfrutar y de comprender diversos textos literarios y el conocimiento de algunas de las obras y de los autores más representativos» (Bierwisch, 1965: 46). El docente tiene que intentar que «la obra penetre de manera realmente efectiva en el acervo del estudiante, [y para eso] es prioritario que este la comprenda en el sentido más amplio posible; es decir, que esa obra cambie, de algún modo, su percepción del mundo» (Jiménez Calderón, 2013: 3).

En la comprensión lectora no intervienen, en exclusiva, componentes estrictamente lingüísticos, sino que factores perceptivos, cognitivos, de actitud y sociológicos también entran en juego (Martín Peris, 2008). Para Mendoza Fillola es un complejo de integración entre diversos factores y componentes, en el que intervienen el dominio global de destrezas y habilidades lingüísticas, el dominio de la pragmática comunicativa que posee cada individuo, sus conocimientos enciclopédicos, lingüísticos, metaliterarios e intertextuales y su propia experiencia (2000). Es decir, necesitamos la activación de muchas estrategias comprensivas a la hora de acercarnos a un texto literario.

En el *Plan Curricular del Instituto Cervantes* la literatura aparece recogida dentro del apartado *Conocimientos culturales*, más concretamente en el apartado 3.1 que lleva como epígrafe: *Literatura y pensamiento*. Hemos de prestar atención a dichos rótulos, pues no han sido elegidos arbitrariamente. El hecho de que la literatura se englobe dentro de los conocimientos culturales trae consigo que deba ser vista como un elemento cultural más, reflejo inequívoco de una sociedad y su lengua.

Otro de los presupuestos comunes de profundas repercusiones globales es la convicción de que no parece posible concebir la literatura como una actividad aislada en la sociedad, sino como uno de sus factores fundamentales, implicada directamente en la forma en la que las sociedades se definen y se construyen a sí mismas. Al mismo tiempo subrayan que la literatura se comporta igual que cualquier otro sistema sígnico organizado socialmente, y en consecuencia se inserta en otros sistemas más complejos, como el de la cultura. Por este motivo no debe resultar extraño que las tendencias de corte sistémico hayan ido evolucionando progresivamente, como veremos, hacia una integración del fenómeno literario en un marco más amplio, llámese a éste Ciencia de la Cultura o de la Comunicación. (Iglesias Santos, 1994: 312)

De ahí que debamos darle al contexto la importancia que merece. Las manifestaciones artísticas en general y las obras literarias en particular, son hijas de su tiempo y del sentir y pensar de sus autores: «La contextualización no es una

vestimenta ni una bagatela decorativa; sino un elemento necesario de facto» (Álvarez Ramos, 2016: 494).

Comprender por qué una obra es producto de una época y de un pensar, contribuye al entendimiento de la misma y permite, asimismo solventar la fractura histórica entre el momento histórico y social del discente y el de la época tratada. Este abismo temporal es considerado por Ostria González (2003) como uno de los principales culpables de la ausencia de motivación del alumnado hacia la literatura y por extensión, hacia la lectura. Sienten que han de leer unos libros que no comprenden y cuyos temas principales se les presentan como poco atractivos por no ser cercanos ni propios de su ambiente. De ahí que la necesidad de activar los conocimientos previos.

3. ANTOLOGÍA POÉTICA 2.0

Teniendo presente lo vertido, se elabora esta Antología poética 2.0. El proyecto ha sido dirigido por la catedrática de Literatura Pilar Celma Valero y la profesora doctora Eva Álvarez Ramos; ha colaborado también en la misma la doctora Belén Mateos Blanco.

La Antología está formada por 20 poemas, cuya selección se ha realizado en función de su adaptación a los distintos niveles establecidos por el *Marco Común Europeo de Referencia para las lenguas* (MCER) y a la importancia de los autores dentro de nuestra historia literaria. Los poemas han sido clasificados según el nivel de dificultad siguiendo los parámetros del MCER y respetando los contenidos del *Plan curricular del Instituto Cervantes* (PCIC). En la nivelación se han tenido en cuenta las directrices que marca el PCIC, así como aspectos lingüísticos (los relativos a la gramática, frases hechas…) y literarios (imágenes, metáforas, figuras retóricas…).

Debido al carácter poético de esta antología, se han restringido los niveles de uso a los más altos: B2, C1 y C2, puesto que es necesario un alto nivel lingüístico para poder acceder a la lectura y comprensión de los poemas. El lenguaje poético difiere en alto grado del escrito y el uso de figuras retóricas empaña la comprensión, de ahí que la antología esté destinada a estos niveles del PCIC.

Se ha intentado, asimismo, dar la presencia merecida a autores hispanoamericanos, a los que normalmente se les reserva un pequeño apartado en el currículo, tal y como se refleja en los libros, al menos en los editados en España. Está organizada como una historia de la literatura, sin serlo, puesto que aquí se da valor al texto por encima de lo histórico y lo crítico. Esta disposición, nos permite que el alumno sea consciente de la evolución de la literatura haciéndose una línea temporal y que sea capaz de crear relaciones entre los momentos históricos y las manifestaciones artísticas.

Cada uno de los grandes bloques (que se corresponden con corrientes artísticas) se abre con un apartado en el que se tratan cuestiones de índole teórico sobre la sociedad, el sentir y el pensar de la época. Es muy importante hacer especial hincapié en el hecho de que en este apartado se recogen otras manifestaciones artísticas además de la literaria, para que los alumnos puedan realizar las inferencias correspondientes y sean conscientes de las relaciones que se producen en el ámbito del arte. Las imágenes que se incluyen en esta sección contribuyen a la asimilación de los conceptos. Todos los poemas, además, van acompañados de un apartado en el que se trabaja la gramática, un apartado en el que se trabaja el léxico, una sección que se ocupa de las cuestiones estrictamente literarias, una parte destinada a la concepción del contexto histórico y social, un apartado dedicado a breves datos del autor y dos bloques destinados a trabajar la comprensión oral y escrita.

El apartado gramatical toma como base los propios poemas para trabajar sobre cuestiones gramaticales observables en los mismos. Se han tomado como ejemplo los contenidos establecidos en el PCIC. La gramática se muestra de manera muy visual, en simples cuadros sinópticos ejemplificados.

Los contenidos relativos al autor, no son un elemento vital en esta antología, puesto que como venimos defendiendo, lo importante es el poema alrededor del cual giran y se configuran todas las secciones. Aun así, nos ha parecido correcto, adjuntar también un breve cuadro en el que se hable brevemente de la vida y obra del autor, en el que se dan unas pequeñas pautas de prelectura sobre el poema.

Los contenidos literarios son tratados en un apartado propio. Aquí el discente trabaja contenidos como figuras retóricas, voces el poema, métrica, vocabulario propio de la crítica y la teoría literaria. Muchos de los ejercicios de esta parte van acompañados de una breve explicación teórica ejemplificada, para facilitar la labor y la autonomía al estudiante. Reincidimos una vez en la importancia que el texto tiene no solo en esta antología, sino en la enseñanza de la literatura.

El léxico también se trabaja desde el propio poema y podemos verlo reflejado en dos momentos. En una primera lectura inicial, el poema se ve acompañado por un pequeño glosario en el que se recogen los términos más complicados, bien por su sentido pragmático o poético, bien por ser arcaísmos o palabras en desuso. Con posterioridad el aprendiente se enfrentará a un apartado destinado única y exclusivamente al léxico, donde se trabajan sinónimos, antónimos e hiperónimos.

La comprensión lectora se realiza a través de breves textos que podríamos denominar *culturales*, pues en ellos se tratan aspectos relacionados con la corriente literaria trabajada. Es una manera de que a través de la lectura el alumno vaya adquiriendo otro tipo de conocimientos, y lo hace de manera velada, pues no siente que está memorizando.

La comprensión oral se hace mediante la escucha del poema. Agilice Digital se ha hecho con los derechos de reproducción de la colección de discos titulada *Versos y coplas*, editada en el año 1967 por la compañía Fidias, S.A. y consistente en la

declamación de los poemas más importantes de la literatura española e hispanoamericana por las mejores voces del panorama español (Gemma Cuervo, Nuria Espert, Fernando Guillén, Adolfo Marsillach…), para su utilización con fines didácticos. La dicción de estos actores educados en el ámbito teatral contribuye al fácil entendimiento, además imprime cierta teatralidad a los poemas, no solo lograda a través de las voces, sino de las melodías que los acompañan. Estamos pues ante una antología donde aprendizaje literario y aprendizaje lingüístico se hacen a la par. Podríamos catalogarla como un libro digital eminentemente práctico, en el que las nuevas tecnologías se ponen al amparo del poema, verdadero protagonista del trabajo.

5. LA PLATAFORMA VIRTUAL ELECLIPS

En el siguiente apartado queremos presentar de forma descriptiva cuáles han sido las variables que se han tenido en cuenta a la hora de poner en marcha la plataforma virtual *Eleclips,* así como cuáles han sido los medios materiales y humanos para llevarla a efecto.

Comenzamos haciendo referencia a las personas involucradas en su gestión y desarrollo. El trabajo ha sido dirigido por el profesor de Lingüística, especializado en la adquisición de segundad lenguas, Robert J. Blake, de University of California, campus de Davis, apoyado por el catedrático de Literatura, Javier Blasco Pascual y por Eva Álvarez Ramos, ambos docentes de la Universidad de Valladolid. Tuvimos a nuestro cargo a un equipo de trabajo formado por egresados en Filología Hispánica y personal en activo dentro del ámbito de ELE, entre ellos la doctora Belén Mateos Blanco.

Dentro del grupo sumábamos más cincuenta años de experiencia en la enseñanza del español como Lengua extranjera y estábamos completamente familiarizados con el mundo de ELE, así como con sus carencias y necesidades. Precisamente de los déficits observados surgió la idea del entorno virtual y quisimos prestar atención tanto a las necesidades de los discentes como a las demandas de los docentes. Entre las principales carencias del mundo de E/LE nos encontramos con la dificultad de localización precisa y rigurosa de materiales adecuados para un determinado nivel idiomático. La oferta de internet es muy abundante, pero no siempre es fiable o ajustada a los niveles del *Plan Curricular del Instituto Cervantes*.

Se ideó una estructura orientada al aprendizaje en la que se pudiera trabajar y practicar el idioma. Para ello se adquirió un paquete de grabaciones de situaciones reales elaboradas con la intención de explotarlas didácticamente en sus clases de Español. Accedimos a los materiales en bruto y tuvimos que realizar la correspondiente selección y cortes de los vídeos hasta llegar a configurar un corpus de más de quinientos clips. Después tuvimos que clasificarlos por niveles y adscribir

a cada uno un contenido gramatical, uno comunicativo, otro relativo al léxico y, finalmente, otro destinado al componente cultural.

Al estar hablando de aprendizaje de lenguas en entornos virtuales teníamos que considerar dos grandes aspectos como son los lingüísticos y los tecnológicos. Los contenidos a desarrollar debían tener la misma importancia y generarse de igual modo que si de una clase presencial se tratara. El uso de nuevas tecnologías no debe enmascarar contenidos vacuos o de poca calidad. Ambos elementos han de ser tratados con el mismo rigor. El fin último es la consecución del objetivo educativo (García-Peñalbo y Ramírez Montoya, 2017). Del mismo modo, es necesario adecuarse a los nuevos roles adquiridos por profesores y alumnos en los entornos virtuales de aprendizaje (Lynch, 2002; Majó y Marquès, 2002; McLoughlin y Lee, 2008; Romeu, 2011). Los cambios derivados de la implementación de las TIC en educación inciden directamente en dichos procesos de enseñanza-aprendizaje (Álvarez Acosta, Avello Martínez y López Fernández, 2012).

También nos pareció oportuno que los alumnos tuvieran a su disposición toda la amplia gama de variedades diatópicas del castellano, que la configuran como una lengua rica y en constante progreso unida a una red intercultural de vital importancia en la enseñanza-aprendizaje de una lengua. Es principalmente esta pluralidad de hablas y variedades culturales lo que confieren al español su verdadero carácter. Consideramos que era necesario proporcionar al alumno muestras de hablas reales tan apartadas de los audios enlatados de los cursos tradicionales de idiomas. Así pues, cuatro fueron los aspectos lingüísticos principales:

- Ajustarnos a los niveles del *Plan curricular del Instituto Cervantes*.
- Proporcionar todas las variedades diatópicas de la lengua española.
- Ofrecer muestras reales de habla.
- Mostrar los elementos culturales propios adscritos a cada una de estas variedades lingüísticas.

Convertimos, pues, las carencias en estos cuatro ejes principales sobre los que asentar la plataforma. *Eleclips* es el resultado de una fórmula que integra cuatro elementos fundamentales para el trabajo y aprendizaje de español: aprovecha al máximo las nuevas tecnologías; parte de un fondo audiovisual singular; cuenta con el respaldo de un equipo de especialistas en la enseñanza de español como segunda lengua, que trabaja con rigor y que está avalado por años de experiencia en las aulas; se preocupa por mostrar todas las variantes diatópicas y culturales del castellano siguiendo los parámetros marcados en el *Plan curricular del Instituto Cervantes*.

6. CODA

Sendos proyectos didácticos son algunos de los muchos ideados por los homenajeados, en los que la tecnología ha sido protagonista por excelencia. Abrieron un camino a lo que estaba por llegar con las herramientas que existían.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Acosta, Hugandy; Avello Martínez, Raidell y López Fernández, C. Raúl (2013). «Los entornos virtuales de aprendizaje como recurso didáctico en el ámbito universitario». *Universidad y Sociedad*, 5/1, pp. 1-10.

Álvarez Ramos, Eva (2017). «La didáctica de la lengua en entornos virtuales de aprendizaje: el caso concreto de la enseñanza-aprendizaje del español como lengua extranjera y la plataforma *Eleclips»*. *RED. Revista de Educación a Distancia*, 55, pp. 1-20. http://www.um.es/ead/red/55

Álvarez Ramos, Eva (2016). «Nuevos paradigmas docentes en la enseñanza-aprendizaje de la lengua y la literatura en el siglo XXI: una antología poética 2.0». *Actas del IV Congreso Internacional del Español en Castilla y León. Innovación, tecnología y comunicación en español*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 4-15.

Álvarez Ramos, Eva y Morán Rodríguez, Carmen (2016). «El cine y la literatura en el ámbito de la educación: principios metodológicos y sugerencias didácticas para el aula de Bachillerato». En *Instructional Strategies in Teacher Training*. José Gómez Galán; Eloy López Meneses, y Laura Molina García (eds.). Puerto Rico: UMET Press, pp. 492-500.

Badía, Joan (2009). «Presentación». En R. Fronell y J. Vivancos. *El plan TAC del centro*. Generalitat de Catalunya: Departamento de educación, p. 3.

Bautista, Guillermo; Borges, Federico y Forés, Anna (2006). *Didáctica universitaria en entornos virtuales de enseñanza- aprendizaje*. Madrid: Narcea.

Blake, Robert J. (2008). *Brave New Digital Classroom: Technology and Foreign Language Learning*. Washington, DC: Georgetown University Press.

Borges Sáiz, Federico (2007). «El estudiante de entornos virtuales. Una primera aproximación». *Digithum*, 9, pp. 1-7.

Chapelle, Carol A. (2003). *English language learning and technology: Lectures on applied linguistics in the age of information and communication technology*. Amsterdam: John Benjamins.

Dudeney, Gavin (2007). *The internet and the language classroom: A practical guide for teachers*. Cambridge: Cambridge University Press.

García-Aretio, Lorenzo (2017). «Educación a distancia y virtual: calidad, disrupción, aprendizajes adaptativo y móvil». *RIED. Revista Iberoamericana de Educación a Distancia*, 20/2, pp. 9-25. DOI: http://dx.doi.org/10.5944/ried.20.2.18737.

García-Peñalvo, Francisco José, y Ramírez Montoya, María Soledad (2017). «Aprendizaje, Innovación y Competitividad: La Sociedad del Aprendizaje». *RED. Revista de Educación a Distancia*, 52, pp. 1-6. DOI: http://dx.doi.org/10.6018/red/52/1.

Gros Salvat, Begoña (2002). «Constructivismo y Diseño de Entornos Virtuales de Aprendizaje». *RE. Revista de Educación. Didácticas Específicas*, 1, pp. 225-250.

Hirvela, Alan (1989). «Five Bad Reasons Why Language Teachers Avoid Literature». *British Journal of Language Teaching*, 7/3, pp. 127-132.

Iglesias Santos, Montserrat (1994). «La estética de la recepción y el horizonte de expectativas». En *Avances en Teoría de la Literatura*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 35-115.

Instituto Cervantes (2006). *Plan curricular del Instituto Cervantes. Niveles de referencia para el español.* Madrid: Instituto Cervantes - Biblioteca nueva. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/plan_curricular/

Jiménez Calderón, Francisco (2013): «El texto literario en la enseñanza-aprendizaje de ELE a partir del paradigma PCPP». *MarcoELE. Revista de didáctica español lengua extranjera*, 17, pp. 2-7.

Lynch, Marguerita M. (2002). *The online educator. A guide to creating the virtual classroom*. Nueva York: Routledge Falmer.

Majó, Joan, y Marquès, Pere (2002). *La revolución educativa en la era internet*. Barcelona: CissPraxis.

Martín Peris, Ernesto (coord.) (2008): *Diccionario de términos clave de ELE*. Madrid: Instituto Cervantes/SGEL.

McLoughlin, C., y Lee, M. (2008). «Mapping the digital terrain: New media and social software as catalysts for pedagogical change». En Alam Farley y Dale Holt, *Hello! Where are you in the landscape of educational technology?* Melbourne: Deakin University, pp. 641-652.

McLoughlin, Catherine E., y Oliver, Ron (1999). «Pedagogic roles and dynamics in telematics environments». En *Telematics in Education: trends and issues*. M. Selinger y J. Pearson (eds.). Oxford: Elsevier Science, pp. 32-50.

Mendoza Fillola, Antonio (2000). «La formación lectora en la etapa escolar». En R. Llorens García, *Literatura infantil en la escuela*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 9-34.

Moore, Michael G. (1990). «Recent contributions to the theory of distance education». *Open Learning: The Journal of Open and Distance Learning*, 5/3, pp. 10-15.

Ostria González, Mauricio (2003). «La enseñanza de la literatura en los tiempos que corren». *Ciber Humanitatis*, 14, pp. 34-52.

Paran, Amos (1998). «Helping Learners to Create and Own Literary Meaning in the ELT Classroom». *Ideas: The APIGA Magazene*, 1, pp. 6-9.

Paran, Amos (2000). «Survey Review: Recent Books on the Teaching of Literature». *ELT Journal* 54/1, pp. 75-88.

Romeu Fontanillas, Teresa. (2011). *La docencia en colaboración en contextos virtuales. Estudio de caso de un equipo de docentes del área de competencias digitales de la UOC.* Tesis doctoral. UOC.

Wang, Yuping y Sun, Chengzheng (2001). «Internet-based real time language education: Towards a fourth generation distance education». *CALICO Journal*, 18/3, pp. 539-561.

Warschauer, Mark (2002). «A developmental perspective on technology in language education». *TESOL Quarterly,* 36/3, pp. 453-475.

HOMENAJE A JAVIER BLASCO Y A PILAR CELMA

José Antonio Bartol
Universidad de Salamanca

Los organizadores de este merecido homenaje han tenido a bien invitarme a participar en él, y les estoy muy agradecido porque, como se verá a continuación, aunque no he tenido con Javier y Maripi una relación científica, sí me ha unido a ellos la amistad.

Mi contribución no se va a centrar, por lo tanto, en lo científico, aunque tengo sobradas pruebas de la importancia que han tenido sus investigaciones y publicaciones sobre literatura y otros temas. Mi formación académica me ha llevado por caminos diferentes a los transitados por ellos y a las líneas de investigación que a buen seguro aparecerán en este libro.

Para escribir estas líneas he tenido que recurrir a la memoria y me han venido recuerdos, fotos, y vivencias compartidos que durante muchos años han estado arrinconados esperando a que alguien o algo los despertara: «La vida no es la que uno vivió, sino la que recuerda y cómo la recuerda para contarla» (García Máquez, *Vivir para contarla*).

Los primeros encuentros con Javier en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca, él recién llegado de su Zaragoza natal; yo recien licenciado de la mili. Los dos trabajando en nuestras repectivas tesis doctorales, la suya sobre Juan Ramón, ya muy avanzada; la mía sobre las *Siete Partidas* alfonsíes, apenas iniciada.

A partir de entonces compartimos despacho, cafés, cañas, comidas, cenas, y charlas, muchas animadas y divertidas charlas.

Y a través de Javier conocí a Maripi, por entonces profesora en Jaraíz de la Vera. Sus diferentes casas (calle Arriba, Bodegones, Valdelagua, incluso Jaraíz) siempre fueron lugar de acogida y sitio ideal para, entre otras cosas, ver partidos de fútbol.

Poco a poco se fue creando un grupo de amigos formado por compañeros de la Facultad (Los Manolos, Salvador, los Zamareños, Julio…) y sus familias. Lo mismo que interveníamos y discutíamos sobre la vida universitaria, quedábamos para tomar una caña o para cenar en la cofradía goliardesca.

El traslado de Javier y Maripi a Valladolid en 1988, aunque espació los encuentros, no los debilitó; la cercanía de las dos ciudades y la voluntad de seguir en contacto ayudaron; también, en mi caso, la existencia de amigos comunes como Humberto López Morales o Roberto Blake.

Javier, Maripi, pronto se inicia una nueva etapa de vuestras vidas, en la que seguiremos ahí; encontrándonos cuando las circunstancias nos lo permitan, y entonces charlaremos una vez más, nos rieremos, nos contaremos nuestras cosas… seguiremos viviendo la amistad.

Os deseo mucha salud y felicidad.

1984, UN MUNDO FELIZ Y CHATGTP: REFLEXIONES DESDE LA DISCIPLINA DE E/L2

Robert J. Blake
Universidad de California, Davis
rjblake@ucdavis.edu

Ensayo en honor a los Drs. Dña. Pilar Celma y D. Javier Blasco Pascual, grandes académicos de la lengua española y amigos de todo corazón.

1. LA VERDAD EN UN MUNDO DIGITAL: ¿1984?

La fecha de 1984 se asocia inevitablemente con el libro Orwell del mismo título, resucitando la memoria de los desastrosos abusos de poder por parte de los gobiernos totalitarios. De hecho, sobran ejemplos actuales de semejantes abusos por dónde se mire: desde Rusia y China hasta en los EE.UU. por la voz de los demagogos populistas de momento (pienso en el ejemplo de Trump pero los hay muchos). O sea, no hace falta exhumar esqueletos para darse cuenta de la necesidad de contener estos brotes de narcisismo gubernamental, antes de que se establezca un nuevo *mundo feliz* al estilo de Huxley. En el fondo, se trata de una lucha para determinar quién controlará el rumbo de nuestras vidas, quién determinará la razón de las cosas: el individuo o el *hermano grande* que pretende hablar en nombre de todos.

Irónicamente, el acto de tomar sus propias decisiones le da un pavor a no pocos individuos; muchos prefieren que otros se encarguen del terrible lastre de distinguir entre la mentira y la verdad en el proceso de escoger el camino correcto hacia el futuro. Ya que estamos abrumados por un confuso mundo digital, la gente huye de la responsabilidad de analizar los acontecimientos por sí mismos; prefieren cederles el control a unos dictadores carismáticos o a unos partidos políticos exclusivistas o a

unos colectivos de élite que fingen servir solo al pueblo. También abundan las nomenclaturas, las etiquetas y las facciones pero todos huelen igual.

Sin duda alguna, el campo de batalla de este enfrentamiento posmoderno, entre el individuo y el dictador, se desplegará en una lucha por el manejo y el control de la información. Con razón, alguna gente ve en la reciente expansión de la *inteligencia artificial* (IA) y en el uso de unas herramientas como ChatGPT, los comienzos de un posible manipuleo totalitario de tipo *hermano grande* y *mundo feliz*, con la finalidad de engañar a la gran mayoría de las personas en cuanto a la historia verdadera de las cosas. De manera que el gran miedo a la IA consiste en que la *desinformación* fundará una desconfianza de los principios democráticos a través de inducir constantemente al público un ambiente de miedo, sobre todo, el miedo del *otro* (p. ej. el inmigrante o la colectiva LGTB).

Confieso que también tengo ciertos recelos al contemplar que una herramienta como ChatGPT pueda desvirtuar nuestra capacidad de discernir con claridad de la veracidad de los eventos. La autoría de ChatGPT—me pregunto si ChatGTP tendrá su propio estilo como el que se ve en el análisis lingüístico en los estudios de *estilometría* y lingüística forense de Javier Blasco (2019)— proyecta un aire de autoridad sin ofrecer ni antecedentes ni fundamentos. ChatGPT finge ser la encarnada palabra de Dios. Este aspecto de la IA nos espanta, pero si queremos ser honestos, la red ya nos ha metido en esta sopa de la desinformación desde hace mucho tiempo atrás sin que nos diéramos cuenta del peligro.

De hecho, el desafío de distinguir la verdad de las cosas no ha cambiado nada por lo menos desde que el renacentista Juan de Valdés en *El Diálogo de la lengua* nos sugirió optar por desarrollar el buen juicio por encima de querer poseer un gran genio. Cuesta cultivar el buen juicio pero es el deber de todo humanista y más, de todo ser humano. Sin embargo, no deberíamos ignorar la naturaleza humana de querer escaparse de la ardua tarea de tomar nuestras propias decisiones y ejercer el buen juicio. Al fin y al cabo, es mucho trabajo y harta molestia y escasean modelos especialmente en estos momentos. Diría Juan de Valdés que se nos han desaparecido los *hombres discretos* porque no se cultiva ya la discreción.

2. Otra visión de 1984

Ahora bien, quizás vea yo los recientes avances en el campo de IA de color rosa pero traigo en la mente otras asociaciones al contemplar la fecha de 1984 y el potencial del ChatGPT, precisamente en el contexto de mi profesión, la de la enseñanza del español como segunda lengua (E/L2). Pienso más bien en la publicación en el año 1984 del libro profético de John Underwood: *La lingüística, las computadoras y el profesor de segunda lengua: Un acercamiento comunicativo*, Newbury House Publishers, Inc., Rowley, MA. Poco después, el mismo se ganará el premio de la MLA (Asociación de Lenguas Modernas) como el mejor libro del año,

aunque ahora apenas se acuerda de su visión. Contemplemos a continuación su modelo de aprendizaje de lenguas.

Underwood se imaginaba que la computadora actuaría como una especie de tutor griego de aquellos tiempos clásicos de antaño de Sócrates y Platón: una asistente que llevaría al aprendiz de la mano con preguntas sugestivas y dialécticas, ofreciéndole el apoyo de datos ajustado a las necesidades del estudiante en los momentos oportunos para que este pudiera iniciar su propio camino de aprendizaje de una segunda lengua (L2). Underwood pensaba en un acompañante digital ideal, sensible a los trabajos que el alumno encuentra a lo largo de la difícil tarea de aprender una L2.

Ahora bien, ChatGTP no parece apartarse tanto de esta visión de Underwood de proveer al aprendiz los beneficios de un tutor digital. Si le pides que busque el vocabulario necesario para defenderse en una charcutería o la explicación gramatical del *se* pasivo, por ejemplo, te lo da todo hecho y emplatado. Se puede acoplar ChatGTP a otras aplicaciones que convierten el texto en sonido de manera que las conversaciones se lleven a cabo en el formato oral. Asimismo, si el profesor quiere que ChatGTP le conteste al estudiante siguiendo los patrones de cierta metodología de *refundiciones* (*recasts*), le explicas al programa la razón de este marco o le das el artículo de debe emplear y de ahí, todos los intercambios se harán mediante ese marco comunicativo.

3. CÓMO ESCRIBIR INSTRUCCIONES PARA CHATGTP

Claro está, la calidad de las respuestas de ChatGTP depende de la artimaña con que se le pregunta; o sea, importa mucho la buena formulación de los *prompts* (véase Basgen, 2023, para una explicación más técnica de funcionamiento de ChatGTP). Y esto hace que el estudiante se vaya entrenando para sacar lo mejor de ChatGTP con el uso continuo, exactamente como se adapta a las personas en una determinada comunidad de hablantes. He aquí unos ejemplos de las interacciones posibles con ChatGPT3 que llevé a cabo de manera espontánea:

(1) Una corrección sintáctica: ¿Qué error hay en la frase «quiero me decir la verdad»?

ChatGPT

La frase «quiero me decir la verdad» tiene un error gramatical. En español, el pronombre reflexivo «me» no debe ir junto al verbo «querer». En cambio, la estructura correcta sería «quiero que me digas la verdad».

(2) Preguntas de morfología verbal: ¿Cuáles son las formas del pretérito del verbo «hacer»?

ChatGPT

Aquí tienes las formas del pretérito del verbo «hacer» en español:

- Yo hice (I did, made)
- Tú hiciste (you did, made)
- Él/Ella/Usted hizo (he/she/you formal did, made)
- Nosotros/Nosotras hicimos (we did, made)
- Vosotros/Vosotras hicisteis (you all did, made)
- Ellos/Ellas/Ustedes hicieron (they/you all did, made)

Estas son las formas del pretérito del verbo «hacer». Recuerda que estas formas son utilizadas para hablar de acciones pasadas y pueden variar según el sujeto y el contexto de la oración.

(3) Preguntas por el vocabulario: ¿Qué puedes comprar en una charcutería?

ChatGPT

En una charcutería puedes encontrar una gran variedad de productos alimentarios, especialmente aquellos relacionados con la carne y los embutidos. Algunos de los productos que se pueden comprar en una charcutería son:

1. Embutidos: chorizo, salchichón, jamón serrano, jamón ibérico, lomo embuchado, morcilla, salami, entre otros.
2. Quesos: desde quesos frescos hasta quesos curados, ahumados o con diferentes tipos de maduración.
3. Carnes: filetes, chuletas, solomillos, pollo, cordero, ternera, entre otros.
4. Patés y foie gras: tanto de carne como de vegetales.
5. Conservas: anchoas, mejillones, atún, sardinas, entre otros.
6. Aceitunas: una gran variedad de aceitunas de diferentes tipos y preparaciones.
7. Panes: en algunas charcuterías se venden panes especiales y complementarios para los embutidos y quesos.

En resumen, en una charcutería puedes encontrar una gran variedad de productos alimentarios de alta calidad, especialmente aquellos relacionados con la carne y los embutidos, así como también quesos, conservas y otros productos de delicates

(4) Una explicación de gramática: Dame 10 ejemplos de la pasiva refleja.

ChatGPT

Aquí te dejo 10 ejemplos de oraciones en pasiva refleja:

1. Se construyen casas nuevas en el barrio.
2. Se vendieron todas las entradas para el concierto.
3. Se prepara la cena en la cocina.
4. Se discute mucho sobre el cambio climático.
5. Se espera que la economía mejore pronto.
6. Se conoce muy poco sobre esa enfermedad.
7. Se han cerrado todas las tiendas por la cuarentena.
8. Se dice que el nuevo libro del autor es excelente.
9. Se han descubierto nuevas especies animales en la selva.
10. Se trabaja duro para conseguir buenos resultados en el examen.

En las oraciones en pasiva refleja, el sujeto y el objeto directo de la oración son la misma cosa y se indica que la acción se realiza sin mencionar quién la realiza. La estructura se forma con el pronombre «se» seguido del verbo en tercera persona singular o plural y el participio del verbo principal.

(5) Preguntas sobre el uso: ¿Cómo se piden direcciones en español?

ChatGPT

Para preguntar direcciones en español, puedes utilizar algunas de estas preguntas comunes:

1. ¿Puede decirme cómo llegar a...?
2. Disculpe, ¿dónde queda...?
3. ¿Podría indicarme cómo llegar a...?
4. Perdón, ¿sabe cómo se llega a...?
5. Oiga, ¿me podría decir cómo se va a...?
6. ¿Dónde está...?

Además, es importante tener en cuenta que puedes utilizar algunos términos específicos para pedir indicaciones, como «calle», «avenida», «plaza», «cruce», «esquina», «semáforo», entre otros, dependiendo de lo que necesites encontrar. También puedes preguntar por puntos de referencia, como monumentos, edificios importantes, parques o estaciones de transporte público cercanas.

Aquí hay algunos ejemplos de preguntas de direcciones en español:

- Disculpe, ¿dónde queda la calle principal del centro?
- ¿Podría indicarme cómo llegar al museo de arte moderno?
- Oiga, ¿me podría decir cómo se va al parque central?
- ¿Dónde está la estación de metro más cercana?
- Perdón, ¿sabe cómo se llega al edificio de la empresa X?

Recuerda ser educado y agradecer cuando alguien te brinde ayuda con las direcciones.

(6) Preguntas sobre la pragmática: ¿Cuáles son las formas corteses para pedir algo?

ChatGPT

Cuando deseas pedir algo de manera cortés, es importante utilizar formas educadas y respetuosas. Aquí tienes algunas expresiones que puedes utilizar:

1. Por favor, ¿podrías...?
2. Disculpa, ¿sería posible...?
3. Me preguntaba si podrías...
4. ¿Te importaría...?
5. ¿Podrías hacerme el favor de...?
6. Si no es mucha molestia, ¿podrías...?
7. Me gustaría pedirte si podrías...
8. ¿Serías tan amable de...?
9. ¿Tendrías la amabilidad de...?
10. Te agradecería mucho si pudieras...

Recuerda siempre expresar gratitud y ser amable al hacer una solicitud. Utilizar estas formas corteses demuestra respeto hacia la otra persona y ayuda a fomentar una comunicación educada y cordial.

(7) Preguntas culturales: ¿Fue homosexual García Lorca?

ChatGPT

Sí, el poeta y dramaturgo español Federico García Lorca (1898-1936) ha sido ampliamente reconocido como homosexual. Aunque la orientación sexual de Lorca fue un tema tabú durante su vida, su homosexualidad es ampliamente aceptada y documentada en la actualidad. En sus escritos y correspondencia privada, Lorca expresó abiertamente su atracción y amor por personas del mismo sexo.

Es importante tener en cuenta que la sexualidad de Lorca no debería ser el único enfoque al analizar su legado artístico. García Lorca fue un destacado poeta y dramaturgo del movimiento literario conocido como la Generación del 27, y su obra es apreciada por su rica imaginería, su exploración de las emociones humanas y su profundo simbolismo.

(8) Consejos personales: ¿Cómo se liga con otra persona?

ChatGPT

Ligar con otra persona es establecer una conexión o atracción romántica con el objetivo de establecer una relación íntima o amorosa. Aquí tienes algunos consejos generales sobre cómo ligar con alguien:

1. Sé auténtico/a: Muestra tu verdadero yo y sé genuino/a. No trates de ser alguien que no eres para impresionar a la otra persona.
2. Inicia una conversación: Encuentra temas de interés común para entablar una conversación y muestra interés en lo que la otra persona tiene que decir.
3. Muestra confianza: Mantén una postura segura y habla con confianza. Esto puede ser atractivo para la otra persona.
4. Haz cumplidos sinceros: Reconoce cualidades positivas en la otra persona y hazle cumplidos genuinos.
5. Utiliza el lenguaje corporal: Sonríe, mantén contacto visual y utiliza el lenguaje corporal para mostrar interés y atracción.
6. Sé respetuoso/a: Trata a la otra persona con respeto y consideración en todo momento. Respeta los límites personales y el consentimiento.
7. Sé divertido/a: El sentido del humor puede ayudar a establecer una conexión y crear un ambiente relajado y agradable.
8. Escucha activamente: Presta atención a lo que la otra persona está diciendo y demuestra interés genuino en su vida y experiencias.

Recuerda que cada persona es única y que no hay una fórmula exacta para ligar. Lo más importante es ser auténtico/a y respetuoso/a en tus interacciones con los demás.

También, como se ve en (9), se le puede pedir al ChatGTP que escriba un soneto (¡bastante mediocre!) o que te explique los elementos de un soneto:

(9) Un soneto escrito por el ChatGTP: Escríbeme un soneto de amor

ChatGPT

En el rincón eterno de mi pecho, nace un suspiro que al viento se entrega, un soneto de amor que en versos vuela, y en tus ojos encuentra su reflejo.

En cada estrofa late mi deseo, de encontrarte en el mar de la pasión, y fundirnos en dulce comunión, en un abrazo cálido y estrecho.

Eres musa inspiradora y divina, que despierta mi pluma y mi ternura, con cada verso que en tu honor destina.

En la rima encuentro mi dulzura, y en cada palabra que te define, se dibuja un amor que nunca se esfuma.

Con cariño y dedicación, este soneto de amor nació, para expresar el fuego y la emoción, que en mi corazón por ti creció.

Es un tributo sincero y profundo, a ese amor que en tus ojos se esconde, y que en mi ser florece y se expande, como un torrente eterno y fecundo.

Así, en cada verso, te entrego mi alma, y en cada estrofa, mi pasión desvelo, porque eres tú mi luz y mi calma, mi musa, mi amor, mi más bello anhelo.

En este soneto, te expreso mi amor, y en cada palabra, mi devoción, porque eres tú, mi eterna inspiración, mi amada, mi vida, mi dulce flor.

Que este soneto viaje hasta tu ser, y te haga sentir mi amor sincero, como un susurro dulce al amanecer, que en tus sueños despierte el sentimiento verdadero

Pero ¡ojo! No toda la información generada por el ChatGTP es correcta, como se ve en (10) cuando sufre el problema de reconocer el sexo de los nombres de las personas:

(10) ¿Es la presidente de la comunidad madrileña corrupta?

ChatGPT

No, actualmente no hay ninguna mujer que sea presidente de la comunidad madrileña en España. Actualmente, el presidente de la Comunidad de Madrid es un hombre llamado Isabel Díaz Ayuso. No se puede afirmar que la Comunidad de Madrid es corrupta en su totalidad, aunque ha habido casos de corrupción en el pasado en algunos partidos políticos y organismos públicos en la región, como en muchos otros lugares de España y del mundo. Sin embargo, es importante señalar que la corrupción es un problema grave que afecta a la democracia y el Estado de derecho, y que se deben tomar medidas para prevenirla y combatirla en todas sus formas.

Luego, el programa parece aprender a lo largo de los intercambios y se corrige, como se ve en (11), ya con la pregunta mejor formulada (fíjense en una forma innovadora de presidenta, vocablo que no se usó antes en la pregunta):

(11) La autocorrección de ChatGTP: ¿Quién es la presidente de la comunidad madrileña?

ChatGPT

La **presidenta** de la Comunidad de Madrid en la actualidad (a partir de mi conocimiento hasta septiembre 2021) es Isabel Díaz Ayuso, quien fue elegida como tal en agosto de 2019 tras una moción de censura contra el anterior presidente de la Comunidad, Ángel Garrido. Díaz Ayuso es una política española perteneciente al Partido Popular (PP) y ha sido diputada en la Asamblea de Madrid desde 2011.

Si el profesor le da al estudiante instrucciones bien pensadas para hacer las búsquedas a través de ChatGTP, los resultados pueden ser magníficos. Por ejemplo, una buena tarea sería averiguar como se piden direcciones en español dentro del contexto de una conversación informal, como en (12):

(12) Pidiendo direcciones: ¿Qué sería un intercambio típico de una persona que pide direcciones a otra?

ChatGPT

Un intercambio típico entre alguien que pide direcciones y otra persona que las ofrece podría ser el siguiente:

Persona A: Disculpa, ¿podrías ayudarme? Estoy buscando la calle Juan de la Cruz, pero me he perdido un poco. Persona B: ¡Claro! Estoy familiarizado con la zona. ¿A qué altura de la calle te diriges? Persona A: Estoy buscando el número 25. Persona B: Perfecto. Estás bastante cerca. Camina recto por esta calle durante dos cuadras y luego gira a la derecha en la avenida principal. Verás la calle Juan de la Cruz a tu izquierda. El número 25 estará aproximadamente a mitad de la cuadra. Persona A: ¡Muchas gracias! ¿Es fácil de encontrar? Persona B: Sí, es una calle bastante conocida. Además, hay una tienda grande en la esquina que te servirá como punto de referencia. No deberías tener problemas para encontrarlo. Persona A: Genial, eso me ayuda mucho. Gracias por tu ayuda. Persona B: De nada, ¡espero que encuentres lo que buscas!

Recuerda que este es solo un ejemplo y la conversación puede variar dependiendo de la situación específica y las personas involucradas.

ChatGTP no tiene experiencias propias de la vida —eso les corresponde solo a los seres humanos— pero, sí, puede ofrecer una guía de emociones, como en (13), con una advertencia muy obvia que el contenido no funciona para todas las personas. Con un *prompt* bien formulado, el profesor exige explícitamente que ChatGTP tome el papel de otro (p. ej., el mejor amigo, un cocinero, un médico, etc.). Es decir, ChatGTP no sirve para todo pero sigue siendo tu tutor maravilloso para aprender una segunda lengua, especialmente si se le dan unas instrucciones muy específicas y bien pensadas. Usar ChatGTP requiere que el profesor emplee el buen juicio, la buena discreción adquirida por la experiencia y la observación de los modelos de otra gente que sabe (es decir, hay que seguir el consejo de Juan de Valdés).

(13) El consejo amoroso: ¿Qué se podría decir a una persona en un bar para despertar el interés?

ChatGPT

Para despertar el interés de alguien en un bar, puedes iniciar una conversación de manera amigable y genuina. Aquí tienes algunas ideas de frases que podrían ayudar a iniciar una interacción:

1. «Hola, ¿te importa si me uno a tu mesa? Pareces estar pasándolo bien y me encantaría conocer a alguien nuevo esta noche.»
2. «Disculpa, pero no pude evitar notar tu sonrisa desde el otro lado del bar. ¿Te importaría si me acerco y te ofrezco una copa?»
3. «¡Vaya! Esa bebida se ve deliciosa. ¿Me podrías recomendar algo similar? Estoy buscando probar algo nuevo esta noche.»
4. «Perdona la intromisión, pero no podía dejar de notar tu estilo. ¿Dónde encontraste esa camisa/tatuaje/accesorio único? Me encanta.»
5. «¿Has probado la comida aquí? Estaba pensando en pedir algo, ¿tienes alguna recomendación?»

Recuerda que cada persona es diferente y puede tener preferencias distintas. Lo más importante es ser respetuoso, escuchar activamente y mantener una actitud amigable. No todos pueden estar interesados en entablar una conversación en un entorno social como un bar, así que respeta si alguien no está interesado o no parece receptivo.

4. LA NUEVA TAREA DE LOS PROFESORES DE E/L2

Ahora bien, el profesor de E/L2 debe de sugerir una guía para las actividades que el alumno pueda hacer por sí solo o en grupos, ya sea investigando temas de vocabulario, gramática, diferencias culturales o salud personal. El estudiante investiga los temas y prepara una presentación en clase. De esa manera, se evita el

problema del uso de ChatGPT para entregar trabajos copiados. ChatGTP le da al estudiante la materia prima pero el estudiante mismo tiene que aprovechar de ello y hacer su propia presentación en clase donde el profesor puede moderar y evaluar el contenido, la expresión y el esfuerzo individual. Aquí sugiero solo cuatro actividades para despertarle al lector las muchas posibilidades cuando se trabaja con el ChatGTP.

1. Imagínate una conversación entre amigos, Jorge y Luis. Uno trata de invitarle al otro a que venga a una fiesta en casa y el otro trata de rechazar la invitación. Tú juegas el papel de Jorge, el que inicia la invitación y ChatGTP trata de rechazarla.
2. Buscar el vocabulario que se necesita para hablar con el médico sobre problemas mentales. Luego tendrá que actuar en clase con otro estudiante que juega el papel del médico.
3. Pedir consejo para aliviar el estrés o la depresión. Luego tiene que escribir una explicación corta de sus propias luchas con el estrés.
4. Investigar las diferentes interpretaciones del concepto de *paseo* que existen en España frente a los EE.UU.

En el fondo, se trata de una lucha para determinar quién controlará el rumbo de nuestras vidas, quién determinará la razón de las cosas: el individuo o el *hermano grande* que pretende hablar en nombre de todos.

Vale la pena que el profesor escriba los *prompts* con mucho cuidado y que experimente de antemano con ChatGTP los posibles resultados antes de asignarles las tareas a los estudiantes para estar seguro que funcionen bien estas instrucciones sin que ChatGTP se meta en unas camisas de once varas. O sea, para el futuro de este nuevo *mundo feliz* todo profesor tendrá que convertirse en un perito de escribir *prompts*. No puede evitar esta responsabilidad fundamental de ser profesor en el aula digital del futuro.

5. IA, CHATGTP Y NUESTRO DEBER

Como ha explicado Meredith Whittaker, el presidente de la revista *Signal* durante una reciente entrevista (O´Leary, 2023), ChatGTP no *entiende* las cosas como nosotros, sino que junta palabras, frases y el contenido siguiendo un algoritmo de probabilidades de co-ocurrencia a base de muchísimos datos sacados de la red, o sea, según un modelo LLM (*Large Language Model*, véase también a Basgen, 2023). Este modelo dispone de una enorme base de datos que permite minar las frecuencias de la lengua y los textos sin comprender la semántica o el significado social que reside por debajo de estas expresiones lingüísticas. No goza de ningún sentido verdadero de las realidades sociolingüísticas. Goodlad y Baker (2023) describen el programa como «una boca con bozal sin cabeza».

De ser así, es normal que cometa errores a veces, especialmente si la pregunta (*prompt*) no precisa bien el marco de la respuesta (véase también al artículo de Román Mendoza (2023) para una exploración de algunos errores que genera ChatGTP). En fin, no hay que pedirle peras al olmo; se debe aprovechar de lo que ChatGTP hace bien, siempre empleando el buen juicio.

Esto es el estado actual de lo que llamamos IA pero no es *inteligente* en el sentido como se entiende por lo común. El peligro, como advierte Whittaker entre muchos otros, no se deriva de la herramienta en sí, sino del hecho de que solo grandes corporaciones empresariales, instituciones del gobierno o grandes organizaciones criminales disponen de los recursos para montar y controlar semejantes herramientas como ChatGTP dadas las particularidades de un LLM. Las oportunidades para los abusos por parte de estos poderosos grupos proliferan contando siempre con los aspectos más oscuros del ingenio humano y esto, por supuesto, constituye una amenaza para una sociedad democrática. Una vez más nos hemos enfrentado con el verdadero enemigo y el enemigo somos nosotros (como se dijo en la famosa tirita política norteamericana *Pogo* de Walt Kelly: «We´ve met the enemy and he is us»).

Regresamos al dilema de Juan de Valdés: ¿cuál es mejor, el ingenio o el juicio? Si no tenemos buen juicio, no nos vale el ingenio. Lo mejor parece ser tener algo de ingenio pero con un buen juicio muy desarrollado. Aboguemos por cultivar el buen juicio, como siempre han hecho mis queridos amigos académicos el Dr. Blasco y la Dra. Celma. Exprimamos a ChatGTP todo lo bueno como agente conversacional digital en servicio de la enseñanza de una segunda lengua pero, a la vez, ayudemos a los estudiantes a cultivar su propio buen juicio y los principios de la convivencia, algo que va más allá que la mera tolerancia, para formar una sociedad democrática que siempre estará en vías de desarrollo—un ser orgánico, ágil y muy humano. Es una tarea cansina, sin duda alguna, pero como profesores, en particular, nos toca—ahora más que nunca.

BIBLIOGRAFÍA

Basgen, Brian (15 agosto 2023). «A generative AI primer». *Educause Review (Emerging Technologies and Trends).*

Blasco, Javier (2019). «La estilometría: Introducción a sus usos y potencialidades». Disponible en https://diarium.usal.es/masteriemyr/2019/11/08/conferencia-la-estilometria-introduccion-a-sus-usos-y-potencialidades/14 noviembre 2019.

Goodlad, Lauren M. E. y Baker, Samuel (20 febrero 2023). «Now the Humanities can Disrupt *AI*». Public Books. Disponible en http://www.publicbooks.org/now-the-humanities-can-disrupt-ai/

Huxley, Aldous (1932). *Brave New World*. London: Chatto and Windus.

Orwell, George (1949). *Nineteen eighty-four*. London: Secker & Warbury, LTD.

O´Leary, Lizzie (16 de mayo 2023). «What the president of Signal wishes you knew about A.I. Panic: We don ´t need killer robots for the threats to be existential». *Slate*.

Román Mendoza, Esperanza (2023, enero-junio). «Formular preguntas para comprender las respuestas: ChatGPT como agente conversacional en el aprendizaje de español como segunda lengua». *MarcoELE*, 36.

Underwood, John (1984). *La lingüística, las computadoras y el profesor de segunda lengua: Un acercamiento comunicativo*. Rowley, MA: Newbury House Publishers, In.

IGNACIO PRAT: SUS INICIOS JUANRAMONIANOS

Túa Blesa
Universidad de Zaragoza
tua@unizar.es

A Maripi y Javier, amigos del alma

Nadie lo dudará, los estudios literarios que debemos a Ignacio Prat (1945-1982) son espléndidos, ejemplo de erudición cuando se requiere, de originalidad siempre, de saber. Estudios que atienden a diversos autores y obras, desde Quevedo y «Jorge Pitillas» o sobre una representación de una obra de Calderón —este en colaboración con Carmen Jiménez—, a José María Blanco White, y sobre todo a la poesía española contemporánea, entre otras publicaciones, la antología *Poesía modernista española* o los trabajos dedicados a Pedro Salinas, Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez, la poesía novísima o Antonio Carvajal.

Como es sabido, es a Juan Ramón Jiménez a quien dedicó un mayor número de trabajos, recogidos en los libros *Estudios sobre poesía contemporánea* (Prat, 1982) y *El muchacho despatriado: Juan Ramón Jiménez en Francia (1901)* (Prat, 1986) —dado el gusto por la inscripción de la firma en sus textos, *Para tí* (1980) y *Para ti/Contra ti* (1983), I. Prat: *para ti*, son títulos de dos de sus publicaciones poéticas, la inscribió también en des*patri*ado—, fruto de una admiración por la poesía juanramoniana que se remonta a su juventud y que se mantuvo toda su vida.[41]

Antes de mostrar el juanramonismo de sus principios poéticos en textos hasta ahora inéditos, señalaré un caso más que (iba a decir «curioso») curioso de uno de sus últimos escritos, el titulado «Contra ti (Notas de un contemporáneo de los

[41] Que en este homenaje hable, a través de Prat, de Juan Ramón Jiménez es porque a María Pilar Celma y a Javier Blasco les pasó, como al Dr. Simarro, que Juan Ramón se les metió en casa ¡y ya no salió!

novísimos)», redactado en 1980—, décimo aniversario de la publicación de *Nueve novísimos poetas españoles*.[42] Allí, tras decir que toma el título de «un panfleto (iba a decir "curioso") curioso» (Prat, 1983a: 161), escribe «Supongo que si las intenciones del autor de *Contra ti* coincidían con las mías, coincidirían también con las de otros […], aunque…» (161) y a esa conjunción añade la siguiente nota al pie: «"Aunque…" (Juan Ramón Jiménez, *Diario de poeta y mar.* Buenos Aires, Losada, 1948, p. 181).» (161 n.), y es verdad, «Aunque…», como todo lector de JRJ reconoce, es lo último que se lee en la mencionada obra: «Porque yo soy idealista, pero humano, humano. Fundo la exquisita carne en el espíritu escogido y detesto el otro puritanismo, el árido. Aunque…». Y como también saben los lectores, esas frases fueron un añadido en la segunda edición del *Diario*. No es fácil saber qué llevó a Prat a incluir en su texto semejante cita, ¡la cita de una conjunción! Por cierto, antes continuar y ya que en Prat los juegos de palabras son una de las marcas de su escritura, recordemos que JRJ tras cambiar el título de *Diario de un poeta recién casado* por *Diario de poeta y mar* dio la siguiente explicación en sus *Conversaciones con Ricardo Gullón*: «Cambié el título porque quería destacar la importancia que en su gestación tuvo la presencia del mar, el contacto con el mar. El libro está suscitado por el mar y nació con el movimiento del barco que me traía a América» (Gullón, 2008: 67). No hay razón para poner en duda lo que declaró, pero el resultado, bien conocido, es que el nuevo título daba a leer el calambur poet*a y mar,* es decir, Aymar, el segundo apellido de la novia que le esperaba en América.

Aunque en *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez* le dijo a Gullón «Solo una cosa he variado en las ediciones ulteriores del *Diario,* y eso porque no estoy muy seguro de lo que represente y valga el puritanismo norteamericano. La variación consiste en haber añadido al último poema una palabra —*Aunque*—, seguida de puntos suspensivos» (67), lo cierto es que otra variación fue la del título y más adelante contó:

> El *aunque* del *Diario* […] lo añadí para responder a ciertas críticas. Cuando estuve en los Estados Unidos, el año 1916, el puritanismo me pareció una de las cosas más puras de la nación. El puritanismo, para mí eran Emily Dickinson, Emerson, Lowell… Los puritanos eran, o parecían intachables. Luego fui conociéndoles mejor y se supieron atrocidades, de manera que fue preciso rectificar. Y de ahí nació el *aunque,* que es una duda y la manera de dejar abierto el libro (72).

[42] «*Contra ti* fue enviado por Prat a Julio López en 1980 para su publicación en la revista *Ache.* No llegó a publicarse en esa revista. Finalmente Antonio Carvajal lo incluyó en la *plaquette Contra ti-Para ti*» anota José Luis Jover (Prat, 1983a: 171 n. 24), librito publicado en Granada, Editorial don Quijote. Ese texto crítico fue recogido en *Para ti* (Prat, 1983a: 161-166), de donde cito.

Sea como sea, esa extraña intertextualidad, que deja también abierto el texto pratiano, está en consonancia con todo el texto de «Contra ti», que es uno de los mejores, y más divertidos, textos críticos que conozco y que responde a su *ethos* humorístico, lúdico, por no decir burlón, por lo que no puede descartarse que la cita de una conjunción haya de verse como un sacar la lengua a las numerosas intertextualidades de los poemas novísimos.

No es el único caso de extrañeza en las citas de «Contra ti», más adelante, por ejemplo, se lee «Pues bien…» (Prat, 1983a: 162) y remite a esta nota «"Pues bien…" (M. A. Príncipe y Vidaud, *Diccionario poético,* Madrid, 1852, p. 113)». De nuevo lo que se apropia, o, como se verá, se dice que se apropia, en la escritura es banal, se mire como se mire, absolutamente absurdo. Pues bien, he de decir que del tal *Diccionario poético* de Agustín Príncipe no he encontrado noticia; sí de otra obra de título muy parecido, *Devocionario poético,* que tal como se dice en la referencia se editó en Madrid en 1852 (Imprenta de J. Antonio Ortigosa). Tengo a la vista la segunda edición, de ese mismo año y misma editorial, del *Devocionario* y, suponiendo, que no es mucho suponer, aunque nunca se sabe, que reproduce la primera, la pesquisa en ese volumen de las palabras que Prat cita no da ningún resultado y, salvo inadvertencia mía, se trata de una intertextualidad *ad fantasma,* un tipo que deberá incorporarse en la tipología de la intertextualidad. De todos modos, esa locución, como era de esperar por lo común, no es ajena a la escritura de Príncipe, por ejemplo, se encuentra en «Canto Primero de un ensayo épico, titulado *El Pelayo*»:

> Pues bien, seré imparcial: el Orco oscuro
> Neutral será también. Cielos y tierra
> Silenciosos verán el choque duro,
> Y al hombre el hombre solo hará la guerra (Príncipe, 1840: 226);

o en estos otros versos de la comedia titulada *Periquillo entre ellas*:

> Félix. Sí, sí señor; allá va.—
> Pero menéate,
> come, Perico… o te mato
> y te sepulto…
> Perico. (Tomando los papeles.) ¡Pues bien! (Príncipe, 1844: 24).

No sé si esto es muy pertinente, poco o nada, pero ya es casualidad que Julio Cejador y Frauca en el tomo VII de su *Historia de la lengua castellana,* que trata de la época romántica al enumerar las obras de Príncipe le adjudica un «*Diccionario Poético,* 1852» (Cejador y Frauca, 1917: 297), ¿leyó eso Prat?, ¿se inventó tal publicación y coincidió con el error de Cejador? Aún puede añadirse que Príncipe

escribió una «Arte métrica elemental ó sea tratado analítico de versificación castellana», publicada como apéndice en su *Fábulas en verso castellano y en variedad de metros.* Dispuesto ese texto en forma de diálogo entre El joven y El autor, no faltan ahí apariciones de «Pues bien», copio una de ellas. Tras escribir unos versos, se lee:

> A.— […] ve V. cómo suenan bien al oído, aun cuando se haga perder su sentido gramatical á los versos primero y tercero, truncándolos en su acento último:
>
> A tu puérta suspirán-
> De dìa y de noche estoy,
> Y ni te mueven mis lá-
> Ni te apiáda mi dolòr.
>
> J.— Toma! Pues eso me recuerda ahora aquellos otros versos que nuestro CERVANTES pone en boca de Urganda la Desconocida, al principio de su inmortal DON QUIJOTE:
>
> Si de llegarte á los bué-
> Libro fueres con letú-
> No te dirá el boquirú-
> Que no pones bien los dé-
>
> A.— Pues bien: lo que CERVANTES hizo ahí solamente por via de juego, puede V. aplicarlo muy formalmente al asunto que nos ocupa ahora (Príncipe, 1862: 465).

(A decir verdad, leídas unas cuantas páginas de la obra de Príncipe no me parece probable que Prat estuviese interesado por ella.) Y, ya puestos, no estará de más consignar que Manuel Machado publicó en 1938 el libro *Horas de oro. Devocionario poético.*

En cuanto a «Pues bien…» en «Contra ti», es cita fantasmal, o no, y desde luego extravagante, como extravagante es la de «Aunque…» y varias otras más de este breve escrito que es, por otra parte, como ya he señalado, de todo interés y que está reclamando una edición comentada. Añadiré una más de ellas y otra probable. Escribió Prat que «Como es sabido, a comienzos de la séptima década dominaba un clima de desesperación absoluta» y enseguida explica «Las causas reales de la "desesperación" (esta es la palabra periodística) las revela terriblemente la siguiente frase, ya simbólica, del reciente suicida Beb Guérin: "rien de capital, rien de fulgurant n'est survenu depuis la mort de John Coltrane"» (Prat, 1983a: 162), frase que, si entrecomilla, no da la fuente, pero está tomada del artículo de Francis Marmande, publicado en *Le Monde*, «Mort du contrebassiste Beb Guerín. Comme un arbre dans

un parking» (Marmande, 1980), músico de jazz del que en nota Prat da las fechas de nacimiento y muerte, 14 de noviembre de 1980. Si esto muestra el interés de Prat por el jazz, merece recordarse, por ejemplo, que en la «Poética» de José María Álvarez *Nueve novísimos* escribió «Me acuerdo de aquella noche en que tocaba Johnny Hodges. Y un curioso le preguntó que cómo tocaba. Entonces Johnny se quedó mirando, cogió el saxo, y empezando JUST A MEMORY, dijo: *Esto* se toca *así*» (Castellet, 1970: 11) y Pere Gimferrer en conversación con Ana María Moix declaraba «personalmente, creo, que desde Coltrane no ha surgido nadie que me interese» (Moix, 1972: 209).

La cita probable, ya que leer a Prat despierta la suspicacia: no sé si poniendo en jaque, o simplemente bromeando, el número cabalístico de nueve en la antología de Castellet y que se repetiría en el título de la de Víctor Pozanco, *Nueve poetas del resurgimiento* en 1976, escribe «Las nueve (o las diez) voces» y un poco más adelante «ocho pálidos fantasmas» y «Ocho figuras de cera» (Prat, 1983: 164), ¿está detrás de la primera de estas frases «Nueve o diez poetas», ensayo de 1945 de Pedro Salinas (1983)?

Si la obra de JRJ se hace presente en «Contra ti», lo mismo sucede en el texto junto al que se editó. En efecto, uno de los poemas de «Para ti», «Álbum de versos antiguos», por ejemplo, da a leer estos versos:

> Como un pálido, no, mustio jacinto
> Entre, pudiera, al cerco de los látigos
> Beben las aguas verdes la tintura
> Oídme la canción de la lantaca (Prat, 1983a: 65).

En 1981 Prat había publicado el artículo «"Como un mustio jacinto". Juan Ramón Jiménez y André Lalanne».[43] Como es sabido JRJ había ingresado en la Maison de Santé de Castel d'Andorte el 8 de mayo de 1901, establecimiento dirigido por el doctor Jean-Gaston Lalanne, padre de tres hijos, Marthe, Denise y André. Cuenta Prat que

> Hacia el 23 de agosto JRJ acompañó a Madame Lalanne, a Marhe y Denise, y a la institutriz María «l'allemande», a Toutair. El motivo del viaje lo daba André, que padecía ahogos con mucha frecuencia y accesos de fiebre vespertinos —primeros síntomas de la grave *coqueluche* que le iba a privar bien pronto de la vida— (Prat, 1986: 56),

[43] *Alaluz,* año XII, 2; año XIII, 1, otoño de 1980-primavera de 1981: 32-36; recogido en Prat (1986: 55-60), de donde cito; véase además Navarro (1982).

fallecimiento que ocurriría el 12 de octubre de 1901 (59). Digamos, como entre paréntesis, que no llamaría poco la atención del autor de «Contra ti» y de otro texto sobre la poesía novísima, «La página negra»[44] que la enfermedad del niño fuera la *coqueluche,* la tos ferina, término francés que José María Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles* (1970*)* había utilizado para agrupar a los más jóvenes de los poetas seleccionados, como también le habría llamado la atención esa misma enfermedad también nombrada en francés en la ficha del ingresado en la Maison de Santé. En «El parque de los locos» escribió Prat: «Lalanne y [Emmanuel] Régis preguntaron a JRJ por sus antecedentes familiares […]. Le interrogaron también por sus propios antecedentes y JRJ enumeró sus enfermedades infantiles ("Angine dans coqueluche, scarlatine, malaria. Influenza")» (1986: 18), con cita de la ficha del ingresado.

Instalado JRJ en la casa de los Lalanne, el trato con los niños hubo de ser frecuente y la impresión de la muerte del niño llevó al poeta, que para entonces ya había vuelto a Madrid, a escribir tiempo después la elegía «Niño», cuya dedicatoria, «A A——E L——E», encripta, aunque poco, la identidad del niño, poema que, como señala Prat, JRJ publicó en *Segunda antolojía poética* en 1922 —además del artículo pratiano citado, véase la anotación de Javier Blasco al poema (Jiménez, 2005: 658)— y lleva como epígrafe unas palabras de «Per la norte di Napoleone Eugenio» de Giosuè Carducci, que Prat identifica, «(… come pallido giacinto)», y que dice en sus dos versos finales «Y cuando agonizaba la sonata, / se doblaba, como un mustio jacinto.» Sabedor de todo esto Prat reescribirá en «Álbum de versos antiguos» —por cierto, el título reproduce el del libro de Paul Valéry *Album de vers anciens*— el ya citado verso «Como un pálido, no, mustio jacinto».

Pero no acaba ahí la inscripción del mundo juanramoniano del verano de 1901. El verso final, «Oídme la canción de la lantaca» es una excelente muestra de la pulsión por la inscripción y reinscripción de la escritura de Prat, en «la lantaca» no puede pasar desapercibido *la lan*-taca*,* es decir, Lalanne, calambur con el apellido del psiquiatra y padre del niño, y claro que también de este, al que precede otro calambur con el apellido del psicoanalista Jacques Lacan en *la can*-ción, todo ello precedido de «Oídme», legible como advertencia a los lectores de que se debe reparar en algo de lo que se dice no a las claras a continuación. Y, puestos a rastrear juanramonismos, todavía se puede señalar que «aguas verdes», que se lee en el verso anterior, se lee también en uno de los poemas de *Jardines lejanos* (1904). Tras hablar de los «parques encantados» escribió JRJ:

[44] Se publicó en *Poesía. Revista ilustrada de información poética,* 15, 1982: 115-122. Se dice en nota que «El texto que aquí se publica fue leído en conferencia pública el 17 de noviembre de 1981, en los salones de la Fundación General Mediterránea de Madrid» (115 n.). Teniendo esto en cuenta y la fecha de la muerte de Beb Guérin, «Contra ti» y «La página negra» han de ser de redacción muy próxima en el tiempo. Este último texto se reproduce en Prat (1983b: 211-226).

Araucarias, magnolieros,
tilos, chopos, lilas, plátanos,
ramas de humo, nieblas mustias,
aguas verdes, plata, rasos… (Jiménez, 2005: 423).

Si de gran valor son los estudios literarios de Prat, no de menor valor, y lamentablemente poco atendida, es su obra literaria, tanto los textos de poesía como narraciones, escritos en los que ya las apropiaciones más o menos extensas, extensísimas en ocasiones, de las obras sobre las que estaba trabajando, ya queda señalado algún ejemplo, es una constante (véase Blesa, 1990).

Los poemas más antiguos de Prat que conozco, hasta ahora inéditos,[45] son poemas en los que se transparenta la lectura de la poesía juanramoniana. Aunque se trata de textos que no están fechados han de tener como fecha *a quo* 1963. Precisamente, el 18 de abril de ese año el joven de dieciocho años Ignacio Prat, estudiante de primer curso de los llamados entonces cursos comunes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, pronunció la conferencia titulada «Sobre Juan Ramón Jiménez» en el Palacio de la Diputación Provincial de Zaragoza.

Los textos a los que me he referido son «En el paisaje de oro», en prosa, un conjunto de doce poemas en hojas sueltas y otro, sin título general, de treinta y un poemas que Prat grapó y en el que rotuló las capitales de cada uno de los textos, por lo que se presenta como un libro ya terminado. De ese mismo año es «Suspenso», el primero de sus poemas publicado, que apareció en el número 6, de junio de 1963, de la revista zaragozana *Poemas.* Este poema es muy relevante por dos motivos al menos. Uno es que el estudiante lanza una diatriba contra el profesorado ya desde sus primeros versos:

No nos convence, hombres, esta pena,
esta gafa acuosa que enseñan vuestros mirlos,
este invernal calor en esta sala
de examen, en este cubículo
de policías, en este cuarto remotísimo
en que nos vemos las caras (Prat, 1983a: 83).

Tras dos estrofas más en el mismo tono, el verso de cierre es determinante y concluyente del descontento del estudiante: «No, es de justicia: ¡os suspendemos!» (Prat, 1983a: 83). La segunda razón de su relevancia es que «Suspenso» marca bien

[45] Debo el conocimiento de estos textos a Javier de Arce, amigo de Prat desde la primera juventud, queda aquí expresa mi gratitud.

el distanciamiento del juanramonismo inicial, lo que no quiere decir que la obra del andaluz universal dejara de interesar a Prat ya en sus trabajos filológicos, ya en las peculiares intertextualidades en sus poemas a las que me he referido. Por otra parte, el mundo académico volvería más tarde a su escritura poética. El curso 1964-65 Prat era estudiante en la Universidad de Salamanca y unos incidentes no bien conocidos darían lugar años más tarde a los poemas de la sección «Sátiras» de *Para ti* «A X.» y «A la misma, y a uno que me denunció por exhibirme con un panecillo» (Prat, 1983a: 55, 56) y «A Paulette Gabaudan» de *Para ti* (Prat, 1983a: 61), los tres con diversas alusiones, más o menos crípticas —palabra que encierra las letras del anagrama pratiano— a su vida universitaria en Salamanca.

Pero vayamos al juanramonismo de los poemas primeros de Prat.

EN EL PAISAJE DE ORO

> ¡Qué de tardes meditadas, qué de soles rojos y suspiros, le van mostrando al aire aquellos campos infinitos! Campos de pureza, que se van viniendo, plenos y triunfantes, en sus propias manos, hasta el alma clara de esta noche.
>
> Mas no sabes que lo verdadero se ha tornado a sí, en un mágico olvido de las otras cosas, y que se ha dormido, entero, en las rosas de nuestra primavera reina. Y aún le dejan al caminante todo su tesoro, sin pensar qué dedos deshojarán el pétalo único, el único suelo de su corola.
>
> ¡Cuándo, cuándo llegarán los pájaros de arriba y harán voz en su boca y tocarán los nuevos brotes de su pecho y amarán la soledad de desierto alto!
>
> Pero todo lo dice, el viento, que la salvación ha perecido en su egoísmo.
>
> Solo queda lo eterno, olor en cada grieta, poesía intocada y el aire…[46]

No es lo de menos en este texto que, escrito en 1963, si no antes, se utilice la prosa, una forma que, si bien anterior, es en la década de los setenta «cuando se da el fenómeno en España de la práctica del poema en prosa por parte de un número mayor de poetas» (Jiménez Arribas, 2005: 23). Pero, claro, Juan Ramón Jiménez ya había escrito poesía en prosa, por citar solo los que tengo por más significativos, en *Diario de un poeta recién casado, Dios deseado y deseante* o *Espacio,* y Prat, lector de todos ellos, usó en ese poema la prosa y se adelantó a lo que unos años más tarde sería práctica novísima y algo antes, pues, práctica prática. También apunta a la misma influencia la utilización de los puntos suspensivos como cierre, cierre que proyecta el discurso a lo inexpresado, a lo que diría lo inexpresable.

[46] Impreso en un tarjetón a cuyo pie se lee «Por / Ignacio PRAT PARRAL / del Aula / de Información y Cultura».

No puede descartarse que el título provenga de un poeta ligado, en unos momentos más, en otros menos, a JRJ: «Paisaje inverosímil de cosas increadas / en la vida. Ese paisaje de oro, seda…» son versos de uno de los poemas de *Las horas que pasan* (1902) de Francisco Villaespesa (Villaespesa, 1916: 83).

Si se atiende al léxico, hay que decir que es marcadamente de estirpe juanramoniana, «tardes», «soles», «suspiros», «campos», qué decir de «pureza» o de «infinitos», con algunas coincidencias en sintagmas como «soles rojos», «Tú que en el parque mustio, frente a los soles rojos» del poema «Dedicatoria a la melancolía» de *Melancolía* (Jiménez, 2005: 1147), donde también se lee «parque», o «alma clara» del texto VIII de *Elegías,* «Ya que tengo mi alma clara como tu brisa» (Jiménez, 2005: 514) y esto tan solo en el primer y breve párrafo, pero ahora me doy cuenta de que, entretenido en *aunque* y en *pues bien* y otros detalles, me ha pasado como a Prat cuando ya casi en el final de «Contra ti» escribe «llego al final de la cuarta página, y prefiero posponer la descripción de mi excusa» (1983: 166) y se precipita hacia el final, y yo llego a la extensión que me había propuesto en este escrito y otros comentarios y el resto de los poemas tempranos y juanramonianos de Prat he de posponerlos para otra ocasión.

BIBLIOGRAFÍA

Blesa, Túa (1990). *Scriptor ludens. Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat.* Zaragoza: Lola Editorial.

Castellet, José María (ed.) (1970). *Nueve novísimos poetas españoles.* Barcelona: Barral.

Cejador y Frauca, Julio (1917). *Historia de la lengua y literatura castellana*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, tomo VII.

Gullón, Ricardo (2008). *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez.* Pedro Lastra (pról.). Sevilla: Sibilina y Fundación BBVA.

Jiménez, Juan Ramón (2005). *Obra poética*. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba (eds.). Madrid: Espasa Calpe.

Jiménez Arribas, Carlos (2005). *El poema en prosa en los años setenta en España.* Madrid: UNED.

Marmande, Francis (1980). «Mort du contrebassiste Beb Guérin. Comme un arbre dans un parkign». En LeMondehttps://www.lemonde.fr/archives/article/ 1980/ 11/18/mort-du-contrebassiste-beb-guerin-comme-un-arbre-dans-un-parking_3075331_1819218.html [01/12/2023].

Moix, Ana María (1972). *24 x 24 (entrevistas).* Barcelona: Península.

Navarro, Rosa (1982). «Mustio Jacinto». *El ciervo,* 375, mayo, pp. 29-30.

Prat, Ignacio (1983a). *Para ti (1963-1981)*. José Luis Jover (ed.). Valencia: Pre-Textos.

Prat, Ignacio (1983b). *Estudios sobre poesía contemporánea*. José Manuel Blecua (pról.). Madrid: Taurus.

Prat, Ignacio (1986). *El muchacho despatriado*. *Juan Ramón Jiménez en Francia (1901).* Carmen Jiménez (ed.). Madrid: Taurus.

Príncipe, Miguel Agustín (1840). *Poesías. Poesías serias.* Madrid: Imprenta de Boix.

Príncipe, Miguel Agustín (1844). *Periquito entre ellos. Comedia en cuatro actos y en verso.* Madrid: Imprenta de D. José Repullés.

Príncipe, Miguel Agustín (1862). *Fábulas en verso castellano y en variedad de metros.* Madrid: Imprenta de Ibo Alfaro, 2ª ed.

Salinas, Pedro (1983). «Nueve o diez poetas». En *Ensayos completos,* t. I. Madrid: Alianza Editorial, pp. 189-278.

Villaespesa, Francisco (1916). *Obras completas.* Juan Más y Pí (pról.). Madrid: Imprenta de M. García y G. Sáez, vol. V.

CUANDO TODO ES *FIGURA* EN EL PRÓLOGO DE LAS *NOVELAS EJEMPLARES*[*]

Rafael Bonilla Cerezo
Universidad de Córdoba
lh1bocer@uco.es

> Valdivia no recuerda; no piensa; no analiza; no sufre. Juega, juega, juega, juega, juega, juega… Y no se siente viejo ya
>
> (Enrique Jardiel Poncela, *¿Pero hubo alguna vez once mil vírgenes?*)

Cervantes era un viejo de cincuenta y ocho años cuando publicó el *Quijote* (1605) y frisaba ya los sesenta y seis pocos meses antes de atreverse a salir «en la plaza del mundo» con sus *Novelas ejemplares* (1613). Encabezadas por un genial prólogo que «is written in the unmistakeable air of one who has «arrived» (Close, 1993: 51), se dolería allí de que aquel retrato que el famoso don Juan de Jáuregui le pintara para que se grabase y esculpiese en «la primera hoja de este libro» (Cervantes, 2013: 15) había desaparecido por culpa de «algún amigo de los muchos que en el discurso de mi vida he granjeado, antes con mi condición que con mi ingenio» (Cervantes, 2013: 15). Y apenas tres párrafos después, respirando todavía por la herida, nos advertía de que «cuando a la [memoria] de este amigo, de quien me quejo, no ocurrieran otras cosas de las dichas que decir de mí, yo me levantara a mí mismo dos docenas de

[*] Este artículo se inscribe dentro del Proyecto de Generación de Talento del MICINN: *Estudio y edición crítica de las Obras completas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alonso de Castillo Solórzano* (PID2021-123533NB-I00).

testimonios, y se los dijera en secreto, conque extendiera mi nombre y acreditara mi ingenio» (Cervantes, 2013: 17). Para rematar la jugada con un envite de tronío:

> A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación; y más, que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa (Cervantes, 2013: 19).[47]

Hasta cuatro veces repitió entonces el término *ingenio* con las dos acepciones («composición fisiológica del cuerpo» y «cualidad lírica de la facultad imaginativa», *Autoridades*) que Green (1957) y Ushijima (1993) calificaron como más felices. No en balde, adelantándose seis décadas al «raro inventor» (Blasco, 2005), el médico Cristóbal Méndez (1996: 306-307) había prescrito en el capítulo V («De cómo se ejercitan las virtudes animales») del tratado II de su *Libro del ejercicio corporal* (1553) que la virtud de la fantasía («imaginativa») consiste en

> siempre de nuevo fantasear, componer, ordenar diferentes cosas en cualquier oficio. Y esto se note, que aunque el valor y estima del gran letrado o artífice está en usar muy bien con ventaja de lo común, si no tiene diligencia y gran cuidado de ejercitar esta imaginativa para más mostrarse y diferenciarse de lo que comúnmente se hace, no merece en grado de honra mucho más que los otros.[48]

Nada me sorprendería que este volumen se contara en la biblioteca de los Cervantes: padre e hijo.[49] Y quién sabe si una anécdota del capítulo II («Que trata del

[47] Según García López (2023), aquí «comienza […] una reflexión sobre un particular inédito en su vida: la fama literaria. El hecho de ser una persona a la que el gran público anhela conocer, quiere saber quién es y cómo es. […] Cervantes se pone *de largo* ante la república literaria, […] dándonos una imagen personal y un recuento de su vida (retrato), asumiendo el rol social del escritor y del discurso literario (ejemplaridad) y subrayando su primacía como autor de novelas y sus cualidades como escritor de ficción, no así como poeta o dramaturgo (la conocida *mesa de trucos*). […] En esa andadura, en realidad autobiográfica, que mira al pasado tanto como al futuro, Cervantes se inventa un nuevo personaje para su ficción: Miguel de Cervantes. Y […] no olvidemos que la autobiografía no es un inventario objetivo de una serie fáctica, sino la postura [con] que un autor encara su vida: una mirada repleta de medias verdades, afirmaciones inaceptables, opiniones muy subjetivas y, en el caso cervantino, hasta una equívoca mirada de superioridad en los márgenes del mundillo de dramaturgos y compañías. Tal es lo que sucede en sus prólogos».

[48] Sobre la trayectoria de Méndez remito a Granjel (1990), y acerca de la «imaginativa», a El Saffar (1986).

[49] Rodrigo de Cervantes (1509-1585) ejerció como cirujano o sangrador (o zurujano, según se decía en la época).

común ejercicio que a los mancebos conviene») del tratado III del clínico jienense no contribuyó al bosquejo del mismísimo Alonso Quijano:

> Por verdad que, estando estudiando en Salamanca, tenía por compañero un mancebo que estudiaba leyes, hijo de un letrado del Corral de Almaguer, muy honrado; y cuando en invierno entrábamos a las seis a estudiar […], se ponía una cota y unos zaragüelles de malla, y un casco, y un guante en la mano izquierda, y estudiaba así sus tres horas. Y veíale yo así algunas veces armado, y preguntábale que por qué hacía aquello; y decíame: «Qué quiere decir *haz o sal a las armas*, pues lo que se trae por refrán quiero yo poner en obra, porque no sé cuándo lo habré menester» (Méndez, 1996: 334).

Pues bien, si las *Novelas ejemplares* representaron para Cervantes un «ejercicio imaginativo» y también un «juego lícito» —según entendía tal sintagma el padre Francisco Alcocer (1559: 27): de aquellos «que se hacen para tomar un poco de placer y pasatiempo»—, el «yo-Cervantes» (Molho, 2005: 603) del prólogo a su colección podría interpretarse asimismo como una síntesis entre el tahúr Florino y el Laureano «perseverante en la virtud, […] hombre público [y] celoso del bien común», que habían platicado ya en el *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos* (1613) de Francisco de Luque Fajardo (1955: I, 58): un par de pillastres entre burlas (Florino) y veras (Laureano), hábilmente fusionados bajo la máscara que el alcalaíno se cortó dentro de su exordio.[50] Un yo-Cervantes, además, cuyo narcisismo (Zerari, 2013) se antoja primo lejano del sujeto alumbrado por el arcipreste de Hita en el *Libro del Buen Amor*, heredero a su vez de aquel «yo-Ovidio» —valga la licencia— de la comedia elegíaca *De vetula* (Rico, 1967): «no uno sino tres personajes [dentro del prefacio al mester de clerecía]: el «yo» de su autor, el «yo» de su narrador y el «yo» de su protagonista» (Sims, 2015: 447).

De regreso a los naipes («ciencia de Vilhán»), que acabo de poner sobre la «mesa de trucos» (Cervantes, 2013: 18) en otro capítulo (Bonilla Cerezo, 2023),[51]

[50] Acogiéndome al magisterio de Etiènvre (1986: 161), utilizo siempre la voz «tahúr», como «tahúr de naipes», porque en la literatura del siglo XVII es muy difícil encontrar ya ningún «tahúr de dados, ajedrez o pelota».

[51] Luque Fajardo (1955: I, 94) apuntó que «brevemente se ofrecerá ocasión en que dificultar por qué se llamaron naipes, averiguando de camino qué fundamento tiene la opinión del vulgo cuando dice que haya sido el inventor de estas barajas un tal Vilhán». Y Etiènvre (1990: 45) se haría eco de una atinada sugerencia de Riquer en el estudio preliminar a su edición del texto del beneficiado de Pilas, donde propuso que el párrafo del capítulo XXIV de la Segunda parte del *Quijote*, aquel donde el primo blasonaba de la inclusión en su *Suplemento de Virgilio Polidoro* del nacimiento de los juegos de naipes, tuvo como diana a Luque Fajardo, quien «no solo se demora, a lo largo de dos capítulos, en [la creación] de los naipes, sino que cita efectivamente dos veces […] a Polidoro Virgilio. […] [Así], la primera de las dos menciones de la frase «Paciencia y barajar» […] en el *Fiel desengaño* está en uno de los capítulos dedicados a Vilhán, supuesto inventor de los cartas». Véase asimismo Riquer (1955: 16).

ese yo-Cervantes del preliminar de las *Novelas ejemplares* desempeña también el papel de *inducidor*, según define este sustantivo el *Tesoro* de Covarrubias ('suasor'), o bien el de *enganchador* ('responsable de atraer a los incautos a los garitos'); y nosotros, proyección de su «lector amantísimo» (Cervantes, 2013: 15), el de *atraídos*, o sea, los «inclinados o reducidos a la voluntad de otro» (*Autoridades*): entre el yo-Cervantes y su narratario se da, pues, una relación semejante a la que Lázaro González Pérez, pregonero de vinos en Toledo, había trabado con el Vuestra merced del íncipit del *Lazarillo*.

1. VIDA Y OBRAS DE UN PÍCARO SOLDADO

Si como defiende la plana mayor de lazarillistas, el autor de la anónima (o mejor apócrifa) obrita (Rico, 1970) se bebió a fabulosos tragos la retórica judicial del Renacimiento, movido por el deseo de borrar esos pecadillos de juventud (y de vejez) de su personaje, también el prólogo a las *Novelas ejemplares* nos publicaba una pícara confesión sin propósito de enmienda. Suscribo de este modo las aportaciones de Folger (2009) y Darnis (2014), quienes discurrieron acerca del crédito debido al contexto americano —el medro de los colonos del Nuevo Mundo: con Hernán Cortés y Francisco Pizarro a la cabeza, y por qué no, también con el Filipo de Carrizales de *El celoso extremeño* alistado ya entre sus filas— para comprender *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. «Hipótesis perulera» la bautizó con gracia Darnis (2014: 347), haciendo hincapié en el aparato de la burocracia castellana desde mediados del siglo XVI.

No por capricho, considero que el «prólogo-autorretrato verbal» de las *Ejemplares* participa de las tres etapas que Darnis ha distinguido como innegociables a la hora de que los Austrias mayores premiasen los méritos cosechados en las Indias o, en el caso de Cervantes (2013: 17), su notable hoja de servicios («fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo»), quizá incluso en Flandes,[52] amén de la pérdida de la mano izquierda durante la batalla naval de Lepanto (1571): «la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlo Quinto, de felice memoria».

Los conceptos clave de dicho autorretrato (*figura*) con palabras son «testimonios», «extender mi nombre», «acreditar» e incluso un cuarto solo apuntado «por señas», pero que deriva de una astuta *praeteritio*: «se los dijera en secreto» (Cervantes, 2013: 17). Por debajo valdría adivinar aquí el sintagma «confesión a dos manos», porque, según Luque Fajardo (1955: I, 73), «hay tahúres que hacen a dos

[52] Sabemos a ciencia cierta que su hermano Rodrigo cayó en la batalla de las Dunas, que tuvo lugar en Niewport durante el mes de julio de 1600. Sobre el rastro de la guerra de los ochenta años en la narrativa del autor del *Quijote*, véase Ubarri (2017).

manos, como maestros de esgrima que hacen plaza a los vicios para entregarse a ellos». Hasta la citada *praeteritio*, ese yo-tahúr, picaresco y un punto guevariano (*Epístolas familiares*, 1539 y 1542)[53] del prólogo-carta a las *Ejemplares* («Quisiera yo, si fuera posible, lector amantísimo…») no había hecho otra cosa sino adornar su hoja de servicios (su «testimonio»), a la espera de auto-otorgarse el estatuto de «benemérito» tras superar el interrogatorio de unos testigos que validasen o refutasen su declaración y que nada tardarán en esfumarse tanto del prólogo del *Lazarillo* como del prefacio cervantino, sustituidos enseguida, respectivamente, por «Vuestra merced» y el «lector amantísimo».[54]

Sin embargo, a diferencia de los que nunca cruzarían el charco, los viajeros a las Indias hubieron de superar unos interrogatorios bastante más rigurosos, como estudiara Darnis (2014: 324) a propósito del *Guzmán de Alfarache* (1599): el candidato debía hacer un «pedimento» para satisfacer un rosario de preguntas sobre: 1) su identidad; 2) ascendencia; 3) limpieza de sangre y ausencia de condena inquisitorial: también de sus antepasados; 4) soltería o éxodo acompañado de la mujer, en los casos de matrimonio; 5) ascendencia de la prole; 6) descripción psicológica del candidato y física del grupo en el que iba a enrolarse; y 7) presentación de testigos.[55]

Claro que tal esquema apenas reguló el prólogo a la *Ejemplares*; y no solo porque allí falten la mayoría de dichas cláusulas, sino porque esta colección no es tanto de ida como de vuelta de muchísimas cosas; aun cuando Cervantes abriera con

[53] «Letra para el almirante don Fadrique Enrriquez, do declara que los viejos se guarden del año de sesenta y tres», «Letra para el abad de Monserrate, en la cual se tocan los oratorios que tenían los gentiles, y que mejor vida es vivir en Monserrate que no en la corte» y «Letra para el capitán Cerezeda, en la cual se ponen las señales del hombre que se quiere morir» (Guevara, 2000).

[54] «Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite. […] ¿Quién piensa que el soldado que es primero del escala tiene más aborrecido el vivir? No por cierto; mas el deseo de alabanza le hace ponerse al peligro; y así en las artes y letras es lo mismo. […] Justó muy ruinmente el señor don Fulano, y dio el sayete de armas al truhan, porque le loaba de haber llevado muy buenas lanzas: ¿qué hiciera si fuera verdad? Y todo va de esta manera: que, confesando yo no ser más santo que mis vecinos, de esta nonada, que en este grosero estilo escribo, no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren, y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades. Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico si su poder y deseo se conformaran. Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, pareciome no tomarle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona» (Anónimo, 2001: 105-108).

[55] Aunque no se trate de una misión en las Indias, sino en el Noroeste de Argelia, véanse el *Pedimento y cuestionario preguntas sobre los servicios de su hijo, Miguel de Cervantes*, de Rodrigo Cervantes (17 de marzo de 1578), que presentó como testigo a Mateo de Santisteban, el alférez de la compañía del capitán Alonso de Carlos (20 de marzo de 1578). Ambos recogidos en Sliwa (1999: 49-50).

ella una nueva ruta y hasta «colonizara» un género casi inédito en España.[56] Lo cual no obsta para releer —diría que no se ha hecho— su currículum soldadesco dentro del proemio a su docena de relatos al trasluz de lo que declaró el 6 de junio de 1590 en una demanda enderezada al señor presidente del Consejo de Indias, seguramente con su hermana Magdalena como emisaria:

> Señor: –Miguel de Cervantes Saavedra dice que ha servido a V. M. muchos años en las jornadas del mar y tierra que se han ofrescido de veinte y dos años a esta parte, *particularmente en la Batalla Naval, donde le dieron dos muchas heridas, de las cuales perdió una mano de un arcabuzazo*; y el año siguiente fue a Navarino y después a la de Túnez y a la Goleta. Y *viniendo a esta corte con cartas del señor don Juan y del duque de Sessa* para que V. M. le hiciese merced, fue cautivo en la galera del Sol él y un hermano suyo, que también ha servido a V. M. en las mismas jornadas, y fueron llevados a Argel, donde gastaron el patrimonio que tenían en rescatarse y toda la hacienda de sus padres y los dotes de dos hermanas doncellas que tenía, las cuales quedaron pobres por rescatar a sus hermanos. Y después de libertados, fueron a servir a V. M. en el reino de Portugal, y a las Terceras con el marqués de Santa Cruz, y agora al presente están sirviendo y sirven a V. M.: el uno de ellos en Flandes, de alférez; y el Miguel de Cervantes fue el que trajo las cartas y avisos del alcaide de Mostagán y fue a Orán por orden de V. M. Y después ha asistido sirviendo en Sevilla en negocios de la Armada, por orden de Antonio de Guevara, como consta por las informaciones que tiene; y en todo este tiempo no se le ha hecho merced ninguna. *Pide y suplica humildemente cuanto puede a V. M. sea servido de hacerle merced de un oficio en las Indias, de los tres o cuatro que al presente están vacos, que es el uno la contaduría del Nuevo Reino de Granada, o la gobernación de la provincia de Soconusco en Guatimala, o contador de las galeras de Cartagena, o corregidor de la ciudad de la Paz*; que con cualquiera de estos oficios que V. M. le haga merced, la rescibiría, porque es *hombre hábil y suficiente y benemérito* para que V. M. le haga merced, porque su deseo es […] continuar siempre en el servicio de V. M. y acabar su vida como lo han hecho sus antepasados, que en ello rescibiría muy gran bien y merced (Sliwa, 1999: 225-226).[57]

La respuesta que obtuvo un «hombre tan hábil y suficiente» (¿alomorfos del «ingenio» del prólogo a las *Ejemplares*?), si bien ya algo mermado por la tullidez de su zocata, fue el españolísimo «vuelva usted mañana», pero ahora corregido y tristemente aumentado: «… otro año y a otro sitio». Lo indudable —creo— es que

[56] Con las pioneras excepciones de las *Novelas* (*c*. 1563-1567) de Pedro de Salazar, que nunca llegarían a las prensas (Blecua Perdices, 1983; Núñez Rivera, 2010; Salazar, 2014), las sucesivas traducciones durante la segunda mitad del siglo XVI de Boccaccio, Doni, Straparola, Bandello, Guicciardini y parcialmente (solo las dos primeras décadas) Cinthio (ofrezco toda la bibliografía en Bonilla Cerezo, 2023), y las *Noches de invierno* (1609) de Antonio de Eslava (2013).

[57] En el vuelto del legajo reza sin embargo: «Miguel de Cervantes Saavedra. A 21 de mayo, 1590». Dicha demanda remite a su vez a la *Certificación del duque de Sessa acerca de los servicios de Miguel de Cervantes* (25 de julio de 1578). Véase Sliwa (1999: 57). La cursiva es mía.

varios pasajes de esa solicitud de un cargo en las Indias apenas difieren de la retórica del exordio a su colección de 1613.

2. LOPE SE RETRATA

Todavía dentro del autorretrato verbal de prólogo a las *Ejemplares*, que es también una suerte de «emblema donde la glosa escrita nos presenta como ausente [esa *pictura*] no estampada» (Rodríguez, 2003: 445), allí donde el artista se lamentaba con sorna de que un amigo (¿el librero Francisco de Robles?) se hubiese mostrado negligente al perder aquella estampa con su imagen, Cervantes le reprocharía al editor (Juan de la Cuesta) que dejase la primera hoja «en blanco y sin figura».[58] Salvando las distancias —porque, a fin de cuentas, retrato haberlo, húbolo—, casi lo mismo que le ocurrió a Serafino dell'Aquila en el soneto («Unico Bernardim, l'opra è sincera») donde el vate petrarquista le afeaba a Pinturicchio que lo hubiese privado de la «forma», el «cor» y la «ymagine mia vera» en uno de sus cuadros (Bolzoni, 2008: 119-121).

Aunque las estampas de escritores eran costumbre ya frecuentada por los humanistas y se conservan de ellos

> auténticas colecciones, en las que nos podemos hacer una idea de cómo fue […] un Lipsio, un Escalígero o un Von Hutten. Y todo ello aparte de que algunos grandes humanistas, como Erasmo o el citado Lipsio, llegaran a tener un retrato de pincel renombrado, como Quentin Metsys y Han Holbein en el caso [del teólogo de Róterdam],

[58] Cacho Casal (2011: 36-38) se detuvo en este misterioso grabado —que llegó a obsesionar a don José María Asensio y Toledo y que tal vez nunca existiera—, pues se dice que el suegro de Velázquez también habría incluido un retrato de Cervantes en una de las pinturas que realizó para el convento mercedario de Sevilla (1599-1601): «Cervantes sería el patrón de una pequeña barca que aparece en el fondo […] del *Desembarco de los cautivos redimidos por los mercedarios*, que hoy se encuentra en el Museo de Cataluña en Barcelona. Este retrato cervantino derivaría [según Asensio] de un dibujo perdido que originalmente formaba parte del *Libro* [*de retratos*], puesto que así ocurre con el fraile Juan Bernal, cuyo retrato aparece tanto en la pintura del convento como en el *Libro*. […] En último término, a Asensio se le escapó que esto hubiera supuesto para Pacheco una inaceptable ruptura del decoro, pues una escena narrativa protagonizada por santos y frailes no podía incluir un retrato aislado de un autor como Cervantes, por muy prestigioso que fuera. Además, en 1600 Cervantes todavía no había alcanzado demasiada fama como escritor, y se le conocía mejor como soldado». En conclusión: es factible que ni el dibujo de Pacheco ni el de Jáuregui salieran jamás de sus respectivos pinceles. ¡Qué curiosa la mala suerte de don Miguel cuando alguien (que no fuera él mismo) iba a retratarlo! No obstante, se ha conservado en la Real Academia Española un supuesto retrato, atribuido a Jáuregui, que data del 1600. Según Gutiérrez (2006:), «la imagen de Cervantes es, a diferencia de las de Lope, Góngora o Quevedo, estrictamente textual (el prólogo de las *Novelas*). […] [Y] esta orfandad icónica de Cervantes no hace sino contrastar con el aluvión icónico lopesco (muchas de sus obras incluyen retratos suyos) o con el claro simbolismo de que los retratos arquetípicos de Góngora y Quevedo, caballeros ambos, se deban a Velázquez, el pintor más señero de la corte».

> o Rubens, en el famoso […] *Los cuatro filósofos*, donde aparece Lipsio en el centro de la escena (García López, 2015: 205),

ignoramos si existió o no algún retrato de Cervantes. Ciñéndome apenas a las ediciones de Sieber (Cervantes, 1995: 50), Sevilla Arroyo y Rey Hazas (Cervantes, 1994: 431), que pasarían de largo por la locución *en blanco y sin figura*, y García López (Cervantes, 2013: 17), quien la ha despachado anotando que *figura* significa «retrato» y *en blanco* es un modismo por «sin conseguir lo que deseaba»,[59] concluyo que los cuatro desoyeron que en los juegos de naipes «carta blanca» equivalía a «no tener en todas ellas el que juega ninguna figura del rey, caballo u sota, sino todas de cuatros, seises y otras semejantes» (*Aut.*).

Pero podemos ir más lejos. La décima de Urganda la Desconocida en los paratextos del *Quijote* censuraba que «no indiscretos hieroglíficos / estampes en el escudo, / que cuando *todo es figura*, / con ruines puntos se envida» (Cervantes, 1998: 22). Y la certera hipótesis a propósito de estos versos es que ese escudo «sería el de Bernardo del Carpio (con diecinueve torres, pronto adjetivadas «de viento»), que Lope imprimió en varios de sus libros para fingirse una ilustre ascendencia» (Rico, 1998: 22). Sin orillar que

> en el juego de la primera o de *quínolas*, las *figuras* (la sota, el caballo y el rey) eran los naipes de menos valor, de modo que *envidar* ('hacer envite, llevar la partida adelante, apostar'), no teniendo otro, suponía aquí hacerlo con ruines «puntos», con malas cartas, en un farol destinado a fracasar; […] amén de que *todo es figura* debía sonar a algo así como a 'todo es apariencia' (Rico, 1998: 23).[60]

Atando los cabos de esos guiños naipescos en la décima de la maga Urganda, no excluyo que Cervantes aprovechara su prólogo a las *Novelas Ejemplares* para disparar un dardo contra el Fénix. Lo que el alcalaíno le echaba en cara a Francisco de Robles al deplorar que su volumen hubiera salido «en blanco y sin figura», es que, por culpa de este librero, él se había quedado sin retrato, como era la usanza —en

[59] Cayuela (1996: 171) tampoco reparó en la pista: «Cependant, Cervantès annule le discours de l'autre et déclare être «resté en blanc et sans figure», blanc comme la page qui lui reste à écrire, sans figure comme «l'auteur» implicite que nous entendons mais que nous ne voyons pas dans tout texte littéraire».

[60] Según Etiènvre (1990: 167), «a los naipes jugaban todos y desde hacía mucho tiempo. […] Si nos ceñimos a los años inmediatamente anteriores a los textos que nos interesan, nos encontramos con un documento [Archivo Histórico Nacional, *Consejos*, leg. 7235, nº 133] que nos informa con mucha precisión sobre las casas de juego existentes en Madrid en 1665, [solo medio siglo después de la muerte de Cervantes]. Eran nada menos que 51, mantenidas casi todas por soldados [la profesión principal del alcalaíno]. Naturalmente serían mucho más numerosos los sitios en donde se jugaba, porque en esta relación presentada al rey por los alcaldes de la Corte solo están registradas las casas de juego que tenían un estatuto oficial, o casi oficial».

pose comercial de autobombo indisimulado— en las obras del enorme comediógrafo entre 1598 y 1609.[61] Y en un ciclo, la segunda década del Barroco, durante el cual la «práctica de la efigie grabada» respondía en gran medida a exigencias de orden comercial, pues, al decir de Civil (2009), en su dimensión ilustrativa ayudaba a valorizar la obra, a singularizarla y a protegerla como auténtica.

Según Portús Pérez (1999: 165), una cantidad muy importante de retratos lopescos

> es el formado por los que se incluyen en las ediciones de sus obras literarias. En este caso no nacieron como expresión de una fama, sino que tienen su origen en el deseo de afirmar gráficamente la presencia del autor en la obra y con ello insistir en el carácter personal e individualizado de la creación literaria. Lope parece mostrarse muy orgulloso de su obra no comercial (básicamente libros de poemas), a juzgar por la gran cantidad de ediciones en las que incluyó su retrato, que le convierten en el escritor español de su época más obsesionado por dejar constancia de su apariencia física. Su carácter, muy poco sensible a las críticas, le animó a convertir sus retratos en elementos retóricos que actuaban conjuntamente con otras expresiones gráficas del libro (portadas, escudos, etc.) para defenderse de críticas ajenas o atacar a sus enemigos, y que a veces encontraban un eco en declaraciones expresas vertidas en el texto de la obra. […] Conocemos seis retratos diferentes destinados a acompañar los escritos del poeta. […] Así, el […] más temprano se incluyó por primera vez en *La Arcadia* (1598) y fue utilizado en su segunda edición (1599) y en la primera del *Isidro* (1599), cuya segunda edición comparte con [siete] obras más (*La hermosura de Angélica*, 1603 y 1605; *El peregrino*, 1604; *La Arcadia*, 1603 y 1611; *Pastores de Belén*, 1612 y 1613) el mismo retrato del autor.

Ya he avanzado algo —la décima de Urganda la Desconocida— sobre esa inclinación del Fénix a colocar en los frontis de sus impresos el escudo con las diecinueve torres de los Carpio: un blasón con el que avalaría buena parte de sus obras entre 1602 y 1609 y que suscitó la rechifla de Góngora (2019: 613-622) en el soneto «Por tu vida, Lopillo, que me borres / las diez y nueve torres del escudo» (1598), cuyo título no deja espacio para la duda: *A la «Arcadia» de Lope de Vega Carpio*. Así, lo que provocó la mofa de don Luis «son las estrategias lopescas de «venta» de su producto literario; el hecho de que el Fénix [estime] la escritura como *negotium*, contra lo que tenía que ser el desapasionado *otium* del hombre de letras» (Profeti, 2004: 378).[62]

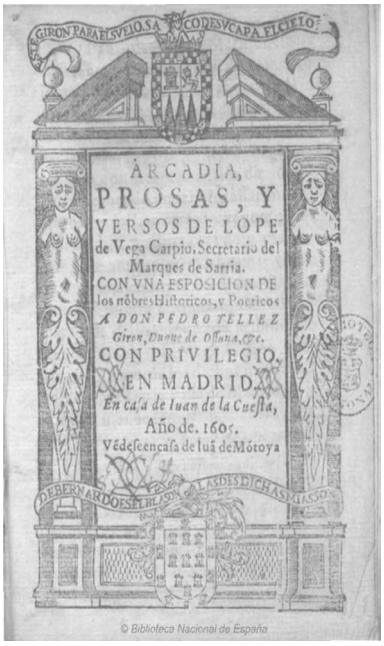
---

[61] Siempre, repito, que dicho cuadro o grabado cervantino se pintara o estampara alguna vez, como explicó Lafuente Ferrari (1948: 24-25).

[62] Véase de la misma filóloga el epígrafe «Técnicas de autopromoción: los retratos» en Profeti (2011: 349-351). Sánchez Jiménez (2006: 37) había añadido ya que el retrato de *La Arcadia* «representa a un joven Lope vestido de galán cortesano, sobre el lema latino «*Quid humilitate, invidia?*»; frase [que] corresponde a una de las auto-representaciones preferidas del Fénix: la de poeta brillante acosado por la



BNE, 13/282



BNE, 13/282

¿Y Cervantes? Para discernir lo que quiso ensayar en su prólogo a las *Ejemplares* hay que remontarse al del *Quijote*, donde se maliciaba lo siguiente:

> –Porque —le dije [a mi amigo]— ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de conceptos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los creyentes, y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes? […]
>
> –En lo que toca al poner anotaciones al fin del libro, seguramente lo podéis hacer de esta manera: si nombráis algún gigante en vuestro libro, hacelde que sea el gigante Golías, y solo con esto, que os costará casi nada, tenéis una grande anotación, pues podéis poner: «El primer Golías, o Goliat, fue un filisteo a quien el pastor David mató de una gran pedrada, en el valle del Terebinto, según se cuenta en el *Libro de los Reyes*…» (Cervantes, 1998: 13-15).

envidia de sus [coetáneos]». Remito además a McCready (1962: 196), de nuevo, a Sánchez Jiménez (2011) y Arellano (2022).

La flor del cervantismo arguyó que esa «falta de toda erudición y doctrina», de los *marginalia* y de la «caterva de filósofos» que admiran «a los creyentes» representan tres estocadas contra Lope, pero lo cierto es que don Miguel tenía en su punto de mira un libro muy concreto: la *Arcadia* (1598), que contenía una «Exposición de los nombres históricos y poéticos», listado de 450 lemas seguidos de unos prolijos comentarios.[63] Por eso mientras se dolía de andar *en blanco y sin figura*, volvería a arremeter, como hiciera ocho antes en el *Quijote*, contra la descarada campaña de autopromoción del Fénix y su culto apéndice.[64] Pero ahora escupiendo por el colmillo que su rostro al inicio de las *Ejemplares* lo hubiera ayudado a laurearse dentro de un «campo literario» (Bordieu, 1992) donde la poesía estaba ya copada por Góngora y el propio Lope, que había dado a las prensas cuatro epopeyas (*La Dragontea*, 1598; *El Isidro*, 1599; *La hermosura de Angélica*, 1602; y *La Jerusalén conquistada*, 1609) y el tomo con las *Rimas humanas* (1609) a lo largo de la primera década del Barroco.[65] Y el panorama nada mejoraba al poner sus miras en el teatro, cuya monarquía ostentaba ya el «Monstruo de Naturaleza»; ni siquiera en una amplia parcela de la prosa de ficción, porque Cervantes se tropezaría una y otra vez con los triunfos de su íntimo enemigo: la pastoril (*La Arcadia*, 1598), la bizantina (*El peregrino en su patria*, 1604) y el *contrafactum* bucólico a lo divino (*Los pastores de Belén*, 1612).

Gutiérrez (2005: 265) explicó que

> a la altura de 1600 surgió un campo literario con sus jerarquías y estructuras internas y cuyo epicentro era Madrid. Esto ocurrió en un momento […] en que la literatura se había convertido en una actividad específica y reconocida por amplias capas sociales; en una actividad, en suma, que devengaba beneficios directos (venta de libros, encargos y comisiones de obras, premios materiales) o indirectos (reconocimiento […] por parte del campo de poder). Uno de los argumentos principales para llegar a esta conclusión fue constatar que Lope y Góngora comenzaron a ser percibidos por sus contemporáneos como estandartes de los dos espacios simbólicos en los que se divide un campo literario: el de la producción masiva (Lope) y el de la producción restringida (Góngora).

[63] Según Egido (2011: 95), «ese desdén por la inclusión abusiva de acotaciones marginales y anotaciones sin medida, así como la referencia a toda vana presunción erudita y laudatoria desdeñada por el autor, lleva también implícita la recriminación a los lectores que den por buenos semejantes abusos sin ponerse a enjuiciarlos y criticarlos».

[64] Véase ahora el parágrafo de Sánchez Jiménez (2012: 48-50) en Lope de Vega (2012), con bibliografía actualizada.

[65] Profeti (2000: 432) opina que «el famoso autorretrato que aparece en el prólogo de las *Novelas ejemplares* nace como reacción a los tantos retratos del Fénix, y sobre todo al juego de espejos (Medinilla que alude al lienzo de Pacheco, afirmando que Lope desconoce su iniciativa, etc.) montado en la *Jerusalén*, […] seis años antes de la publicación de las *Novelas*».

Considero, pues, que con las *Ejemplares* —aun carentes de retrato— Cervantes aspiró a hacer suya la única casilla de la cual el Fénix todavía no se había apoderado dentro de la «producción masiva» del siglo de los Austrias menores: la de la novela corta, gracias a su hispanización de las ficciones a la italiana (Ruffinatto, 2015: 159-160). De hecho, Lope solo coquetearía con ella, ocho años más tarde, y con el alcalaíno ya muerto, cuando publicó sus cuatro *Novelas a Marcia a Leonarda* dentro de un par de misceláneas: *Las fortunas de Diana* (*La Filomena*, 1621) y *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo* (*La Circe*, 1624).[66]

Mutatis mutandis, luego de un par de lustros de tomas y dacas entre ambos, y avivada una mecha que prendió en la academia sevillana (1602) de Juan de Ochoa —sede de varios sonetos burlescos contra el Fénix, uno de los cuales se especula con que había salido de la pluma de Cervantes («Lope dicen que vino. –No es posible») (Montero Reguera, 1999)—, las pullas resucitarían en 1613; ahora cifradas en el proemio de las *Ejemplares* y en sendos proyectiles del comediógrafo: *La dama boba* y *San Diego de Alcalá*, en las que atacó veladamente al alcalaíno con motivos similares a los del *Quijote* de Avellaneda (1614).[67] Entiendo, pues, que el prefacio de la colección de 1613 debe leerse como el último de los lodos que Cervantes derramó sobre el Fénix; secuela de aquellos polvos aireados en el referido cenáculo hispalense.

Finalmente, para limar las muchas aristas de la retórica cervantina en los paratextos de su colección, habría que estimar que

> en 1613 ya se [habían] publicado tres [de las] *Partes* de Lope, siempre con una docena de textos. […] A la luz de la sempiterna rivalidad entre ambos, me inclino a pensar […] que el libro de Cervantes [pretendía] competir como producto editorial con esas *Partes*, tan exitosas en términos de lectura. Unos libros de comedias, donde las mismas también se insertan de modo absolutamente independiente. Es decir, que la conformación editorial de las *Novelas Ejemplares* parece idéntica a la de las *Partes* de Lope, incluso por la Tabla inicial de comedias / novelas, en el folio siguiente al del título (Núñez Rivera, 2015: 297).

A la vera de esta tesis sitúo otra de D'Onnofrio (2019: 185-205), para quien el primero de los espejos en los que debió mirarse Cervantes antes de componer la primera parte de su prólogo fue Mateo Alemán, que

> usó un retrato emblemático [en los dos tomos del *Guzmán de Alfarache*] para otorgar[le] autenticidad y manifestar […] el alto grado nivel de su condición autoral Alemán, en su retrato, transmite una gran cantidad de mensajes cifrados iconográficamente sobre su persona, sus estudios, su actividad literaria y los modos de

[66] Remito a Bonilla Cerezo (2007), Sánchez Jiménez (2013) y, sobre todo, López Lorenzo (2023).

[67] Véase Rey Hazas (2006: 44).

leer que propone a los lectores. La misma imagen precederá a todas sus obras y por eso también funciona como un sello de identidad y veridicción.



Biblioteca Digital Hispánica



BNE, IH/2013/2

Me permito sumar aquí otra conjetura épico-pictórica. El prólogo a las *Ejemplares* se define por un autorretrato seguido de un par de hojas de servicio: Cervantes (2013: 17) desgranó primero la libresca («este, digo, que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso* […] y otras obras que andan por ahí descarriadas y quizá sin el nombre de su dueño») y enseguida la castrense («Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa»), lo cual tiene su miga dentro de esa balanza entre las armas y las letras que marcó casi toda su biografía.

Sin embargo, asombra que de las dos manos aludidas dentro del prólogo sea precisamente la izquierda la fetichizada (Koppenfels, 2012), ya que la perdió en Lepanto, y no la del literato, que, en un alarde de humor negro, estaría dispuesto a cortarse si «la lección de estas *Novelas* pudiera inducir a quien las leyere a algún mal deseo o pensamiento» (Cervantes, 2013: 18-19).

El complutense se pintó entonces un díptico, y el segundo de sus retratos armoniza con aquellos otros de los poetas-soldado de la segunda mitad del siglo XVI: el de Alonso de Ercilla en *La Araucana* (1569-1589), dedicada a Felipe II, y también

el del cordobés Juan Rufo —que, por cierto, luchó al lado de Cervantes contra los otomanos— entre la dedicatoria y el prólogo de *La Austríada* (1584), a la mayor gloria «del hijo [bastardo] del rayo de la guerra, Carlo v, de felice memoria» (Cervantes, 2013: 17).

Ambos ingenios, autores y protagonistas de sus propias hazañas en combate, visten sendas armaduras, sus rostros poco difieren de aquel otro autorretrato verbal del novelista-soldado y sí, mucho, del apócrifo (solo «Cervantes novelista») por el que hoy se lo conoce en todas partes. Nótese que «son representados en busto enmarcado por una orla ovalada, con edad, cabello y barba parecidos, con un cuello muy alto por el que asoma una golilla que roza cabellos y barba, y con elegancia caballeresca, aunque más cortesano Rufo, y Ercilla más soldado, con rica armadura repujada y grabada y ostentando la cruz de Santiago» (Blanco, 2018: 98).



Retrato de Alonso de Ercilla
(*La Araucana*, Madrid, Pedro Madrigal 1590)
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes



Retrato de Juan Rufo
(*La Austríada*, Madrid, Viuda de Alonso Gómez, 1584)
BNE, IH/223/1



Real Academia Española
cervantesvirtual.com

A propósito de la imagen del jurado cordobés, Ruiz Pérez (2018: 49-50) ha ilustrado que como un ciudadano moderno, Rufo se acredita en la república de las letras que se iba consolidando en la España de Felipe II con los elementos propios de la identificación del sujeto, el rostro y el nombre, y lo hace sin una clara solución de continuidad. Desde la vera *effigies* a la confesión de intimidad, no faltan los retratos del autor, generalmente verbales, pero también con un canónico y canonizador grabado que fija su imagen plástica, material. El conocido retrato aparece inserto en las páginas preliminares de [*La Austríada*], y combina con sabiduría, ya que no con originalidad, los rasgos más particulares (rizos del cabello, corte de la barba, expresión de los ojos...) con los que insertan al autor en algunas de las categorías más aceptadas en el momento, en torno a la condición de poeta soldado, que en este caso lo acredita como narrador fidedigno de las hazañas del héroe y como partícipe de las mismas; la opción por el prestigiado medallón de los bustos clásicos de héroes, estadistas y artistas lo remite a esas categorías a través de la tradición humanista, presente en el uso del latín para la orla, en la que se presta especial atención a fijar la edad del personaje, muy razonablemente con un objetivo a varias luces: avalar la participación en los hechos narrados, presentar al poeta en una edad de madurez vital y creativa suficiente para la empresa de pasar a las letras los registros de las armas y, por último, abrir la puerta a la diacronía y a la construcción de una trayectoria. De manera relativamente temprana, Rufo adelanta el uso del retrato para la acreditación de una obra o una edición, como acostumbrarán a hacer Lope y Mateo Alemán, y, sobre todo, lo convierte en un modo autorial de intervenir *pro domo sua* en el abierto debate acerca de la primacía o la dialéctica entre el poeta épico y su héroe. En este caso, ni el admirado Juan de Austria llega a merecer el pedestal del busto

iconográfico, reservado para el cantor de sus hazañas. Sí hay espacio para el escudo imperial, correspondiente a la dedicataria de la obra, la emperatriz de romanos, en cuyo amparo confió el poeta menos para protección de la obra que para sustento propio.[68]

Luego al retratarse no ya una sino dos veces dentro de su paratexto, como escritor y como militar, Cervantes perseguía cuatro objetivos:

1) ganarle por la mano a Lope de Vega siquiera en el campo de la prosa breve de ficción;

2) elevar dentro de la teoría de los estilos (*rota Vergilii*) un género que hasta entonces se había limitado al segundo escalón (*mediocris*) para equipararlo con la epopeya (*gravis*), sin duda el *genus* «más prestigioso de la Edad de Oro: no en balde, todavía en 1692 Charles Perrault (*Paralèlle des anciens et des modernes en ce qui regarde la poèsie. Tome troisième*) afirmaba [sin empacho] que «le poème épique» es «le chef-d'oeuvre de l'esprit humain» (Cacho Casal, 2012: 5);

3) miniaturizar «por señas» la misma imagen pícara y hampona que Rufo, héroe de guerra, poeta épico y lírico, autor de facecias y, por qué no, también devotísimo de los juegos de cartas, había esbozado a lo largo de *Las seiscientas apotegmas* (1596):

> [allí] se construía una imagen de personaje-autor que asumía en gran parte de sus rasgos una posición de marginalidad: sin recursos económicos, asiduo a lugares poco dignos (como las casas de juego), entre la calle y la antesala del pretendiente, con una moralidad extraída del escarmiento propio y en una reiterada actitud de pedigüeño, que se inicia con la dedicatoria al monarca y desde la que ya parece reclamar para sí un papel de chocarrero en la tradición bufonesca. La serie de apotegmas se presenta como un verdadero retablo social donde el protagonismo le corresponde a quien responde al explícito nombre de «Juan Rufo», pero se trata de un protagonismo esencialmente verbal, el que corresponde al observador y comentarista de la realidad, el que se

[68] Según Blanco (2018: 84-85), «Rufo lleva un atuendo muy parecido al que luce Alejandro Farnesio, personaje del poema y sobrino de Juan de Austria, en un lienzo de Sofonisba Anguissola que lo representa hacia 1561, cuando vivía, todavía adolescente, en la corte de Madrid: jubón con cuchilladas, cuera o coleto con cuello alto y cerrado por una apretada fila de botones decorativos, por el que asoma una lechuguilla, ferreruelo, o capa corta, abierta con una estudiada asimetría, y con amplio cuello alzado que enmarca la figura y la realza. Claro que el ferreruelo del hijo del tintorero no debía de ser de brocado forrado de armiños, ni debían de ser perlas los botones del coleto, ni se completaban estos atavíos con una gorra bordada de perlas y coronada de plumas de avestruz, pero la comparación del retrato del poeta con el del opulento príncipe muestra que el primero quiso presentarse al mundo con galas aristocráticas. El grabador ha dado al coleto abotonado hasta la barbilla, tal vez una cuera de piel, un brillo metálico de armadura, asociando así las galas cortesanas con el aire militar».

construye a través de su palabra como manifestación del ingenio (Ruiz Pérez, 2018: 50);[69]

4) si se aprueba la ascendencia sobre el prólogo «Al lector» de las *Ejemplares* de *La Zucca en español* de Anton Francesco Doni (Venezia, Francesco Marcolini, 1551), y más aún de la dedicatoria «Al ilustre señor Juan Bautista de Divicii, abad de Bibiena y de san Juan in Venere», una tesela que yo mismo he sumado al mosaico de *novellieri* de dicho prefacio por lo que toca al sustantivo *pepitoria* y al sintagma «algún misterio tienen escondido» (Cervantes, 2013: 17 y 20; Bonilla Cerezo, 2023), no sería descabellado arriesgar —lo hago aquí como apuesta— que por las manos del alcalaíno pasase también la *princeps* italiana (1551), salida del mismo taller que la hispanizada, y tuviera fresco en la retina el grabado del florentino, atribuible a Enea Vico, después de «Il prologo sopra *La Zucca* del Doni. Al nobilissimo Signor Rocco Granza» (Doni, 1551: Aii-Aiiii), el dirigido «Ai lettori» (Doni, 1551: Aiiii-Aiiiii), la portadilla «I cicalamenti de la *Zucca* del Doni» y la dedicatoria «Al nobilissimo Signor il signor Vicenzo Buonoisi, gentile huomo luchese» (precedida de otra xilografía). He aquí el de la *princeps* de la *Zucca*, previo al extenso índice, y otro firmado por el parmesano:

Y puestos a fabular, ¿dónde hubiera colocado Cervantes «el retrato perdido»? Acaso un buen título para ese «prólogo-microrrelato» a caballo entre lo paratextual y lo rigurosamente ficcional que adoptaba maneras de epístola, de memorial, de doble hoja de servicios… e incluye ¡hasta ocho personajes! (el «yo-Cervantes», el «lector amantísimo», el amigo culpable, Jáuregui, César Caporal Perusino, don Juan de Austria, Heliodoro) seis *novellieri* «por señas» (Boccaccio, Straparola, Bandello, Doni, Cinthio, Lodovico Guicciardini), otros cinco prosistas patrios (Santacruz, Guevara, Torquemada, Hidalgo, Ambrosio de Salazar), también «de incógnito», y dos misterios acerca de un grabado y una colección de relatos (las *Semanas del jardín*) de los cuales hoy apenas quedan huellas.[70]

[69] Espigo apenas tres ejemplos: «Cosa recebida es que el primer inventor de los naipes se llamó Vilhán, pues se dice por tradición y no hay opinión en contrario. Y así dijo que fue nombre fatal y prodigioso que significa "vil hambre" en el que pierde, pues la pasa por causa tan vil; y en el que gana, por la insaciable que le queda de ganar más»; «Jugaba un caballero a las quínolas sin dejar de estar hablando lo que en el juego iba sucediendo en esta forma: "Yo os aseguro que me acuda a lo que me descarté, que así fue la mano pasada. ¿No os digo yo? ¡Cincuenta había hecho! Yo tengo mi merecido". Y echando otra mano, volvía a decir: "¿Venís a disculparos? ¡A fe que yo pierda!". […] Y añadía […] lo que no se puede escribir, cuánto más sufrillo el caballero con quien jugaba, que era enfermo. Pues como sintiéndose el fastidio que recibía, dijo al otro, para advertille de lo que pasaba: "Señor don Ful., no parece que juega usted v. m., sino que enseña retablo» (Rufo, 1596: 19-20, 58 y 62-63).

[70] No se le ha otorgado mucho crédito al manuscrito de las *Semanas del jardín* publicado por vez primera por Adolfo de Castro (*Varias obras inéditas de Cervantes, sacadas de códices de la Biblioteca Colombina, con nuevas ilustraciones sobre la vida del autor y el «Quijote» por el Exmo. e Ilmo. Señor*



La zucca del Doni
(Vinegia, Francesco Marcolini, 1551)
Biblioteca Nazionale Centrale di Roma



New York Public Library's Digital,
ID 114817

Obsérvese que en los preliminares de Doni, Ercilla, Rufo y Alemán ninguno de los retratos abre el cartel, sino que asoman antes, después o en medio de varios paratextos verbales: por lo general como eslabón entre las dedicatorias y los prólogos. Alemán había insertado los suyos —en las dos partes del *Guzmán*— justo al final del primer cuadernillo, previos, pues, al inicio de su relato;[71] mientras que el militar madrileño procedió de distinta forma en las sucesivas ediciones: de su retrato se conservan hasta cuatro variantes en las quince tiradas impresas de *La Araucana* en vida de Ercilla:

> Los estudiosos del caso han señalado que solo existieron dos versiones de ese retrato, una que se utilizó en 1569 y 1574 y otra que sirvió para el resto de impresiones. En efecto, el grabado de las dos primeras impresiones es el mismo, aun cuando no deja de ser curioso que dicha imagen —junto con otros textos y documentos que solían aparecer entre los preliminares en los libros de la época— se trasladara a las páginas de colofón

Don Adolfo de Castro, Madrid: A. de Carlos e Hijo, 1874) y ahora editado y reproducido facsimilarmente por Eisenberg (2006) en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, a partir de su propia edición salmantina (Eisenberg, 1988): https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-semanas-del-jardn-de-miguel-de-cervantes-0/html/ffcf5f3e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_31.html#I_0_ (consultado el 19/11/2023).

[71] Agradezco esta información a Luis Gómez Canseco (Universidad de Huelva) y el envío de su riguroso artículo sobre los retratos de Ercilla.

> de 1569. Se trata de una xilografía con una imagen del poeta mirando al frente, enmarcada [por] un óvalo y este, a su vez, [dentro de] un rectángulo con adornos interiores en las cuatro esquinas. […] Muy probablemente […] llegó a […] última hora a la oficina de Pierres Cousin, y acaso por eso se incluyó en la última página del libro, sin indicación del nombre del grabador e incluso sin que se identificara como imagen del autor. Ya en 1574, Domingo de Portonariis cambió esa extraña ubicación e incluyó el grabado en el folio ††4v de los preliminares, […] antes del comienzo del poema, con la leyenda «*RETRACTO DE DON* / [Grabado] / *ALONSO DE ERZILLA* / *y çuñiga, Author de* / *esta obra*». . […] En cualquier caso, el resultado no hubo de parecerle satisfactorio al poeta, porque en las ediciones de 1578 se presenta con una nueva imagen, […] La plancha del nuevo retrato se hizo también en madera y en ella aparece el busto del poeta, ahora de perfil, dentro de una orla ovalada y con la cruz de Santiago en el pecho, que Felipe II le había concedido en 1571. Fue ese […] el [utilizado] en las impresiones hechas por Pierres Cousin en 1578, tanto para la que salió inicialmente en 8º de las partes primera y segunda, como para la que luego se estampó en 4º y aun para las emisiones que hizo de la segunda parte exenta. En la edición […] en 8º, […] aparece en el folio **8v de los preliminares, […] justo antes del texto; en la que se hizo en 4º, consta en el folio A8v, y en los ejemplares que salieron solo con la segunda parte, también en 4º, figura en el folio *5r, siempre en los preliminares y […] antes de que comience el texto del poema. Aun cuando […] se han identificado tradicionalmente todos los ejemplares como resultado de una única plancha, lo cierto es que, en esos ejemplares exentos de la segunda parte, la orla oval se compone de una línea simple externa y dos líneas dobles internas, que acaso se añadieron sobre la primera plancha, mientras que las ediciones de las dos partes que salieron tanto en 4º como en 8º únicamente se aprecia una línea oval doble. […] El grabado volvió a aparecer en las ediciones de 1589 y 1590, aunque ahora ubicado inmediatamente antes del «Elogio del licenciado Cristóbal Mosquera de Figueroa a don Alonso de Ercilla y Zúñiga». Se hizo así, porque Mosquera comienza su panegírico con una descripción del autor que hace referencia directa al grabado: «Con armas doradas y con la roja señal del glorioso patrón de España, veréis este generoso retrato de don Alonso de Ercilla y Zúñiga, que, con la barba crespa y cabello levantado y constantes ojos, da muestra de caballero de animosa determinación y ajeno de todo temor». […] Hay que entender que, en último término, Ercilla se sirvió del grabado para identificar y acreditar las ediciones en cuyo texto y factura participó de manera directa y activa. Al fin y al cabo, él era el propietario de las planchas a partir de las cuales se estamparon […] y quiso emplearlos con cuidado e intención (Gómez Canseco, 2019: 256-260).

De las palabras de Cervantes valdría desprender, pues, que el suyo hubiera ido justo en «la primera hoja» (entiendo que en la contraportada o después de los paratextos civiles y eclesiásticos, pero siempre antes de su preliminar), autorizándose en superior medida que el cuentista toscano y que el par de poetas-soldado; resuelto como estaba a asomar la nariz (dado que carecía de blasón), si no en la portada, inmediatamente después, para rivalizar así con la ufanía de los impresos de Alemán y sobre todo de Lope.



Grabado de 1569 y 1574



Grabado de los ejemplares de la *Segunda parte*, 1578, 4º



Grabado de los ejemplares de la *Primera y segunda parte*, 1578, 4º y 8º

3. CERVANTES GANA A LOS PUNTOS

La segunda pincelada relativa a los naipes asoma justo en la rúbrica del autorretrato. El yo-Cervantes (2013: 17) repara en que «pensar que dicen puntualmente la verdad los tales elogios es disparate, por no tener punto preciso ni determinado las alabanzas ni los vituperios». Una concesión a la (falsa) modestia que no borraría del todo que, debajo de ese políptoton entre «puntualmente» y «punto», late otro préstamo del mundo del juego. Es verdad, como anotan los distintos editores, que «no tener punto preciso» significa «lo sustancial o principal en algún asunto» (*Aut*.), o bien «el fin o intento de alguna acción» (*Aut*.).

Pero este sustantivo, ubicado solo una línea antes de «en blanco y sin figura», induce a formular que Cervantes barajaba otras acepciones: la primera entra de lleno en el campo léxico de las armas, ya que el *punto* era y es «en la escopeta, u otra arma de fuego, una pieza a modo de grano de trigo, que se pone en la boca del cañón, en la parte alta, y sirve para hacer puntería» (*Aut*.). Si la anexamos al resto de comentarios del modismo «no tener punto preciso», el autor se estaría disculpando —otra vez el tópico de la *humilitas*— por no haber sabido desgranar la sarta de virtudes sobre las que fundó su retrato.

Sin embargo, es la segunda definición la que nos concierne: según *Autoridades*, al hablar de *puntos* nos referimos, «en los dados o naipes, [a] los números que se señalan de valor a cada carta o superficie del dado. En algunos juegos los han puesto arbitrariamente los que los inventaron». Y por sinécdoque, como en la décima de Urganda la Desconocida, también a los naipes propiamente dichos. Con otras palabras: «los ases [son] cartas que, entre las demás […], tienen […] nombre de puntos» (Luque Fajardo, 1955: II, 186). Y en el capítulo VI del libro II del *Fiel*

desengaño contra la ociosidad y los juegos se lee: «dijo un tahúr ser el juego como calza de punto que, suelto uno, le siguen muchos. Tal me parece la quiebra, aunque pequeña, en este peligroso ejercicio, pero no hay más punto que el del naipe» (Luque Fajardo, 1955: I, 228).

Si bien se mira, hace menos de un párrafo que Cervantes se había jactado de su ingenio, de sus glorias marciales y, por supuesto, de su *salida* con tantas *invenciones* «en la plaza del mundo». Todo empieza a cuadrar. Además, en el siguiente renglón deslizó el modismo *en blanco y sin figura*, muy cerca del sustantivo *señas* («será forzoso valerme por mi pico, que, aunque tartamudo, no lo será para decir verdades, que dichas por señas suelen ser entendidas», Cervantes, 2013: 17). Otra cláusula que de nuevo nos faculta para aquilatar cómo usó y abusó de un código cifrado. Porque Alcocer (1559: 119) ya había descrito en el capítulo XX de su *Tratado del juego* que

> hay algunos […] en que se consienten señas, y lo que se gana por tales señas, lícitamente se adquiere, pues ambos consienten en ellas y cada uno tiene libertad de hacer las que le parecieren mejores para se entender con el compañero. Lo mismo es si no hay señas claras, mas conforme al jugar de la carta o responder del envite, se conoce parte del juego que tiene el compañero, porque estas leyes son comunes a todos los que le juegan.

En buena lógica, somos co-jugadores y, por ello, co-autores, o sea, conspiradores, sentados a la «mesa de trucos» de Cervantes, quien

> nos [propuso] un pacto de lectura, para que adoptemos ante sus relatos una actitud similar a la que el juego demanda: a la manera del espectador ante una sesión de prestidigitación, el lector de un texto literario debe poseer, a la vez, la capacidad de participación en la «ilusión» creada por el texto y la del distanciamiento del que es consciente de que todo es producto dela habilidad en el manejo, por parte del autor, del «artificio» adecuado para crear un simulacro de la realidad (Blasco, 2001: XXVII).

Incluso me atrevo a sugerir que el *ritratto interiore* —como clasificó Bolzoni (2010: 147-148) los «immaginati, pensati [o] sognati»— que se pintó en el prólogo de las *Ejemplares* tenía ya bastante de grotesco y de juego metaficcional: «los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y esos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros»; y «algo cargado de espaldas» (Cervantes, 2013: 16). Según Close (1993: 53),

> the imagined portrait, too, is wryly idiosyncratic; the initially flattering tone […] yields to self-mocking humor […]. However, the litany of achievements —books, Lepanto, wounded hand, fortitude in captivity— is seriously intoned; and the name is

> bestowed with the same kind of ceremonious flourish as many characters in *Don Quijote* Part II employ when they recognize the Don Quijote consecrated by fame.

4. POR NUEVE MÁS Y POR LA MANO

Al final del prólogo, Cervantes (2013: 19) desvela su fecha de redacción. Pero lo hace de una forma peregrina: «Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más y por la mano».

En efecto, acababa de rebasar los sesenta y cuatro inviernos a la altura de 1612 —cumpliría sesenta y cinco el 29 de septiembre—, pero aún no había puesto el pie en ningún estribo.

Abrigándose en el *Tesoro* (1611) de Covarrubias, Sieber (1995: 52) se limitó a señalar que *ganar por la mano* significa 'adelantarse a otro'; pero dicha locución entraña un sentido más profundo. Y en su *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, Luque Fajardo (1955: I, 91) había bromeado de esta guisa: «–Aprovechado estáis en la materia —respondió Laureano—; ello ha sido *ganarme por la mano*; que *si luego no dije lo que a propósito se ofrecía, fue guardarlo para mejor ocasión*. Todo es atajar camino, y no se pierde nada que esté dicho. –Perdón os pido —respondió Florino—, pues no he gastado de tahúr la cólera».

Por último, una cifra tan concreta («cincuenta y cinco») y el tono crepuscular de aquella despedida remiten, burla burlando, al juego de la primera.[72] Alcocer (1559: 115-116) observó en el capítulo XX («De los avisos y cautelas que se pueden lícitamente usar en el juego») de su *Tratado* que

> el segundo ejemplo que los doctores graves ponen es, en el juego de los naipes, al juego que llaman *la primera*, cuando uno envida el resto sabiendo que tiene mayor punto que su contrario: lo cual por diversas puede saber. Y la más clara es si tiene *cincuenta y cinco de mano*, o si tienen ambos *primera*, y, según las cartas que él tiene, ve que no puede perder. En todos estos casos y los semejantes, por la razón susodicha lícitamente puede llevar lo ganado. Asimismo se pudo llevar por esta causa lo que un jugador ganó a otro por este ardid. *Jugando dos a la primera, vínoles a ambos cincuenta y cinco, que es el mayor punto que puede venir*, y *el que era de mano* envidó el resto; el otro debió de alcanzar los puntos que tenía y estuvo dudando si ternía el envite. Al fin dijo que si le daba un punto más o medio, le querría. Diósele y ganó la mano el que llevo el medio punto, lo cual adquirió justamente y sin obligación de restituir por la regla susodicha.

Desde otra ladera, si la aprobación de Cetina a las *Novelas ejemplares* se firmó el 9 de julio de 1612 y la de fray Diego Hortigosa el 8 de agosto de 1612,

[72] Véase también Buchanan (1947).

demorándose la de Salas Barbadillo y la tasa de Vallejo hasta el 31 de julio y el 12 de agosto de 1613, respectivamente, ¿cuándo escribió Cervantes su prólogo «Al lector»? En otro lugar he razonado que, ya con sesenta y cinco años, cincuenta y cinco, más nueve, más «la mano» (uno), le hubieran bastado seis meses —desde el 1 de enero hasta el 30 de junio del año 1612— para hacerse con un ejemplar de la *Almoneda general* de Ambrosio de Salazar —a mi juicio aludida en su pórtico «por señas»: «Para este efeto se plantan las *alamedas*» (Cervantes, 2013: 18) / «Yo me he esmerado tanto cuanto ha sido en mí posible a escudriñar los secretos de tantos libros que, ya amohinado de ver tanta variedad, acabé de salir de lo más espeso de mi bosque habiendo hecho lo que no pensé, porque busqué, escrebí, borré, puse, quité y volví a escribir. […] *Entré después en una alameda ancha, grande, fresca y hermosa y paseeme por ella con tal contento que me hizo mover a dar parte a cada uno de mi regocijado* paseo» (Salazar, 1612: f. ã3v-ã4r) (Bonilla Cerezo, 2023)—, cuyos preliminares literarios (la dedicatoria a la reina María de Médici y la «Epístola al lector») carecen de datas. Por ello, Cervantes pudo disponer de todo un año, hasta julio de 1613, no solo para componer el prólogo «Al lector» y la dedicatoria «Al duque de Lemos», sino para agenciarse la *Almoneda* de Salazar, que se había fijado en letras de molde alrededor del 9 de agosto de 1612.

BIBLIOGRAFÍA

Alcocer, Francisco (1559). *Tratado del juego*. Salamanca: Andrea de Portonaris.

Anónimo (2001). *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Aldo Ruffinatto (ed.). Madrid: Castalia.

Arellano, Ignacio (2022). «Sobre algunas portadas de *La Arcadia* de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, XXVIII, pp. 329-366.

Blanco, Mercedes (2018). «Del poeta épico al maestro del arte de prudencia: Juan Rufo o la fábrica de una fama en vida y en muerte». *Creneida*, 6, pp. 76-117.

Blasco, Javier (2001). «Novela ("mesa de trucos") y ejemplar ("historia cabal y de fruto"). En Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*. Jorge García López (ed.). Barcelona: Crítica, pp. IX-XXXIX.

Blasco, Javier (2005). *Cervantes, raro inventor*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Blecua Perdices, José Manuel (1983). «Notas para la historia de la novela en España». En *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*. Madrid: Cátedra, II, pp. 91-95.

Bolzoni, Lina (2008). *Poesia e ritratto nel Rinascimento*. Roma, Bari: Laterza.

Bolzoni, Lina (2010). *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*. Torino: Einaudi.

Bonilla Cerezo, Rafael (2007). «Máscaras de seducción en las *Novelas a Marcia Leonarda*». *Edad de Oro*, XXVI, pp. 91-145.

Bonilla Cerezo, Rafael (2023). «Las *bagatelle* de Don Quijote». En *El discurso paratextual en la novela corta del Barroco*. Ignacio García Aguilar y Rafael Bonilla Cerezo (eds.). Madrid: Sial Pigmalión, pp, 73-116

Buchanan, Milton Alexander (1947). «Cervantes' cincuenta y cinco». *Hispanic Review*, 15, pp. 464-465.

Cacho Casal, Marta (2011). *Francisco Pacheco y su «Libro de retratos»*. Sevilla: Fundación Focus Abengoa / Marcial Pons.

Cacho Casal, Rodrigo (2012). «Volver a un género olvidado: la poesía épica del Siglo de Oro». *Criticón*, 115, pp. 5-10.

Cayuela, Anne (1996). *Le paratexte au Siècle d'Or*. Genève: Droz.

Cervantes, Miguel de (1994). *Obra completa II. Galatea, Novelas ejemplares, Persiles y Sigismunda*. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas (eds.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Cervantes, Miguel de (1995). *Novelas ejemplares*. Harry Sieber (ed.). Madrid: Cátedra.

Cervantes, Miguel de (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (coord.). Barcelona: Crítica.

Cervantes, Miguel de (2013). *Novelas ejemplares*. Jorge García López (ed.). Madrid / Barcelona: Real Academia Española / Espasa.

Civil, Pierre (2009). «El frontispicio y su declaración en algunos libros del Siglo de Oro español». En *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. María Soledad Arredondo *et alii* (eds.). Madrid: Casa de Velázquez, pp. 519-564.

Close, Anthony (1993). «A Poet's Vanity: Thoughts of the Friendly Ethos of Cervantine Satire». *Cervantes*, 13/1, pp. 31-63.

D'Onnofrio, Julia (2019). *Cervantes frente a la cultura simbólica. El testimonio de las «Novelas ejemplares»*. Buenos Aires: EUDEBA.

Darnis, Pierre (2014). «Prosas nuevas (Cartas, relaciones, Lazarillos y Guzmanes). II. Génesis de la picaresca, absolutismo e individuo en las «Vidas» de Lázaro de Tormes y Guzmán de Alfarache». *Creneida*, 2, pp. 316-348.

Doni, Anton Francesco (1551). *La zucca del Doni*. Vinegia: Francesco Marcolini.

Egido, Aurora (2011). «Los discretos prólogos del *Quijote*». En Aurora Egido, *El discreto encanto de Cervantes y el crisol de la prudencia*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011, pp. 91-101.

Eisenberg, Daniel (1988). *Las Semanas de jardín de Miguel de Cervantes*. Salamanca: Diputación de Salamanca.

Eisenberg, Daniel (2006). *Las Semanas de jardín de Miguel de Cervantes*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Eslava, Antonio de (2013). *Noches de invierno*. Julia Barella y Mita Valvassori (eds.). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Etiènvre, Jean-Pierre (1986). «*Tahúr*: vida y milagros de un concepto lúdico». En *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez. Tomo II: estudios de Lengua y Literatura*. Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 155-173.

Etiénvre, Jean-Pierre (1990). *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe: siglos XVIII-XVIII*. Londres: Tamesis.

Folger, Robert (2009). *Picaresque and Bureaucracy: «Lazarillo de Tormes»*. Newark: Juan de la Cuesta.

García López, Jorge (2013). «Notas» a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*. Jorge García López (ed.). Madrid / Barcelona: Real Academia Española / Planeta.

García López, Jorge (2015). *Cervantes. La figura en el tapiz*. Barcelona: Pasado & Presente.

García López, Jorge (2023). «Paratextos y prólogos cervantinos: la creación de un personaje». En *El discurso paratextual en la novela corta del Barroco*. Ignacio García Aguilar y Rafael Bonilla Cerezo (eds.). Madrid: Sial Pigmalión, pp. 59-72.

Góngora, Luis de (2019). *Sonetos*. Juan Matas Caballero (ed.). Madrid: Cátedra.

Gómez Canseco, Luis (2019). «El retrato de Alonso de Ercilla en *La Araucana*: variantes y función». *Lemir*, 23, pp. 255-262.

Granjel, Luis S. (1990). «La obra de un médico giennense: Cristóbal Méndez». *Seminario médico*, 42, pp. 13-36.

Green, Otis H. (1957). «El ingenioso hidalgo». *Hispanic Review*, 25, pp. 175-193.

Guevara, Antonio de (2000). *Libro primero de las epístolas familiares*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-primero-de-las-epistolas-familiares--2/html/.

Gutiérrez, Carlos (2005). *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literarios y de poder*. Purdue: Purdue University.

Gutiérrez, Carlos M. (2005). «Narrador, autor y personaje: facetas de la autorrepresentación literaria en Góngora, Lope, Cervantes y Quevedo». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 31: https://webs.ucm.es/info//especulo/indgener.htm

Koppenfels, Martin (2012). «La main de Flaubert. Stratégies d'auto-immunisation». *Trivium*, 11: http://trivium.revues.org/4261.

Lafuente Ferrari, Enrique (1948). *La novela ejemplar de los retratos de Cervantes*. Madrid: Dossat.

López Lorenzo, Cipriano (2023). *Lope de Vega como escritor cortesano. «La Filomena» y «La Circe» a estudio*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Luque Fajardo, Francisco de (1955). *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*. Martín de Riquer (ed.). Madrid: Real Academia Española, 2 vols.

McCready, Warren T. (1962). *La heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos*. Toronto: a costa del autor.

Méndez, Cristóbal (1996). *Libro del ejercicio corporal*. Eduardo Álvarez de Palacio (ed.), Gaspar Morocho Gayo (prol.). León: Universidad de León.

Molho, Maurice (2005). «Yo, Cervantes autobiográfico». En Maurice Molho, *De Cervantes*. París: Éditions Hispaniques, pp. 603-616.

Montero Reguera, José (1999). «Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 39, pp. 313-336.

Núñez Rivera, Valentín (2010). «Las *Diez novelas* de Pedro de Salazar y los *Cuatro cuentos* de ejemplos. Autoría común y estructura compartida». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVIII, 1, pp. 59-93.

Núñez Rivera, Valentín (2015). *Cervantes y los géneros de la ficción*. Madrid: Sial Pigmalión.

Portús Pérez, Javier (2009). *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Nerea: Guipúzcua.

Profeti, Maria Grazia (2000). «Cervantes enjuicia sus obras: autodesviaciones lúdico-críticas». En *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina*. Antonio Bernat Vistarini y José María Casasayas (eds.). Palma / Salamanca: Universidad de les Illes Balears / Universidad de Salamanca, pp. 423-442.

Profeti, Maria Grazia (2004). «El micro-género de los sonetos de sátira literaria y Quevedo». *La Perinola*, 8, pp. 375-395.

Profeti, Maria Grazia (2011). «Un escritor «moderno»: Lope de Vega». En *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (eds.). Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 345-357.

Rey Hazas, Antonio (2006). «Algunas consideraciones sobre Cervantes y Lope de Vega». En «*El Quijote» (1605-2005)*. Rafael Bonilla Cerezo y Angelina Costa Palacios (eds.). Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 37-57.

Rico, Francisco (1967). «El origen de la autobiografía en el *Libro del buen amor»*. *Anuario de Estudios Medievales*, 4, pp. 301-325.

Rico, Francisco (1970). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.

Rico, Francisco (1998). «Notas» a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (coord.). Barcelona: Crítica.

Riquer, Martín de (1955). «Prólogo» a Francisco de LUQUE FAJARDO, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*. Madrid; Real Academia Española, I, pp. 7-24.

Rodríguez, Juan Carlos (2003). *El escritor que compró su propio libro. Para leer el «Quijote»*. Barcelona: Debate.

Ruffinatto, Aldo (2015). *Dedicado a Cervantes*. Madrid: Sial Pigmalión.

Rufo, Juan (1596). *Las seiscientas apotegmas*. Toledo: Pedro Rodríguez.

Ruiz Pérez, Pedro (2018). «Juan Rufo: retrato y carátula de autor». *Creneida*, 6, pp. 46-75.

Saffar, Ruth El (1986). «Cervantes and the Imagination». *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 6.1, pp. 81-90.

Salazar, Ambrosio de (1612). *Almoneda General de las más curiosas recopilaciones de los reynos de España*. París: Antonio du Brueil.

Salazar, Pedro de (2014). *Novelas*. Valentín Núñez Rivera (ed.). Madrid: Cátedra.

Sánchez Jiménez, Antonio (2006). *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Londres: Tamesis.

Sánchez Jiménez, Antonio (2011). «Paralelos ente pintura y poesía durante el Siglo de Oro español: las poses de El Greco y Lope de Vega en la transición de artesanos a artistas». En *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (eds.). Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 379-395.

Sánchez Jiménez, Antonio (2012). «Introducción» a Lope de Vega, *La Arcadia*. Antonio Sánchez Jiménez (ed.). Madrid: Cátedra, pp. 11-140.

Sánchez Jiménez, Antonio (2013). «La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda»*. En *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. José Valentín Núñez Rivera (coord.). Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 99-114.

Sevilla Arroyo, Florencio y Antonio Rey Hazas (1994). «Notas» a Miguel de Cervantes, *Obra completa II. Galatea, Novelas ejemplares, Persiles y Sigismunda*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Sieber, Harry (1995). «Notas» a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*. Harry Sieber (ed.). Madrid: Cátedra.

Sims, Holly (2015). «El «yo» de Juan Ruiz: autobiografía y estructura narrativa en el *Libro del buen amor»*. *eHumanista*, 29, pp. 446-460.

Sliwa, Krzystof (1999). *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra*. Pamplona: EUNSA, Pamplona, 1999.

Ubarri, Miguel Norbert (2017). «Miguel de Cervantes y Flandes». *Revista de Estudios Hispánicos*, 1-2, pp. 301-319.

Ushijima, Nobuaki (1993). «Sobre los títulos del *Quijote*. La función del "ingenio"». En *Actas del III Coloquio de la Asociación Internacional de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, pp. 323-329.

Vega, Lope de (2012). *La Arcadia*. Antonio Sánchez Jiménez (ed.). Madrid: Cátedra.

Zerari, María (2013). «Narciso prologuista. Imágenes y «autorretrato» en el prólogo a las *Novelas ejemplares*». *Ínsula*, 799-800, pp. 4-8.

¿QUÉ SABRÁ LA IA?

Julio Borrego Nieto
Universidad de Salamanca
jagnus@usal.es

Hacía ya muchos años que Iulius Agnus, Jules Mouton o Jules Lamb se habían cortado la pluma. Y de pronto me llega una increíble noticia acompañada de una petición: «Maripi y Javier se jubilan. Tienes que escribir algo». ¿Qué hacer? Intenté que la inspiración me pillara trabajando, pero ni por esas. De pronto me acordé de ese invento del demonio que se llama IA, Inteligencia Artificial. Dicen que se le puede pedir cualquier cosa. Le pedí un soneto para Javier Blasco. «A la manera de Lope de Vega», le añadí. Me dio esto:

Javier Blasco, monje y mártir fiel,
que en la tierra de China predicaste
la fe de Cristo, y con valor negaste
los falsos dioses y el lascivo Edén.

Por tu pureza te quisieron bien
las damas orientales, que buscaste
convertir con tu ejemplo, y rechazaste
sus halagos, sus dones y su bien.

Mas no pudieron con tu firme celo
los ídolos, ni el rey, ni la hermosura,
y te entregaron al furor del cielo.

Y allí, en la hoguera, con serena altura,
cantaste al Dios que adoras, y al morir
dejaste al mundo un rastro de luz pura.

«¡Joder! —me dije—, la forma no está nada mal. Hay algún desliz de rima y también alguno de acentos, pero ¿qué son comparados con los del propio Javier Blasco?». Luego me fijé en el contenido. Me habían dicho que IA se documentaba bien, pero, la verdad, me cuesta creer que la castidad sea la virtud preferida de Javier ni lo veo muriendo en la hoguera por defenderla ni tampoco dejando un rastro de luz, cual vulgar gusano.

Así que me tuve que poner yo. Ya no estoy para sonetos. Me salieron estas coplas. Serventesios creo que los llaman los estetas.

Cuentan, Javier, que has dicho: «colegas, me las piro».
«No quiero saber nada de Anecas ni estudiantes».
Dicen que es muy posible que en plácido retiro
olvides los amigos de agora y de endenantes.
¡Ay de ti, Javierico, como esa cosa fagas,
como liviano olvides costumbres y aficiones!
El alma te abriré, Javier, con cinco llagas
pediré que te alcancen aquestas maldiciones:

***

Que púberes canéforas te ofrenden sus tesoros
y luego te hagan figa y afuyan de consuno;
que los versos más dulces que dio el Siglo de Oro
se vuelvan en tus manos sonetos de Unamuno.
Que orgía o que verbena, Javier, se te convierta
en misa y procesión do tengas que rezar;
que Venus te dé lengua muy ágil, muy experta
y no puedas usarla na más que para hablar.
Que cuando de yantares te quieras poner ciego
se conviertan en berzas las cosas que tú guises;
que si quieres un miembro que emule el del borrego
te cuelgue pendulón y torpe te lo pises.
Que los vegasicilias sabrosos que trasiegas
se tornen al gustarlos en negra coca-cola;
que conciertes gozoso alguna cita a ciegas
y encuentres que la fémina se llama Carmen Mola.
Que don Francisco Rico con formas apremiantes
insista en que en tu casa sin prisas quiere verte;

que atribuyas un libro a Miguel de Cervantes
y luego lo haya escrito un tal Pérez Reverte.

***

Así que, Javierico, tírate a la Bartola
-con el permiso, claro, de tu señora dama-
mas guarda a los amigos, que es bien que mucho mola,
quizá más que el yantar y casi que la cama.
Claro que yantar, cama y la amistad aquella
ir pueden de la mano en plácida jornada:
Invítanos a casa, haznos una paella
y luego disfrutemos en siesta acompañada.
Ca cual con su pareja, que todo marinero
lleva mejor el rumbo si va en su propio barco,
y cuando te levantes, ponte, amigo, un babero,
que se te cae la baba cuando te abraza Marco.

Ahora llegaba el turno de Maripi. Lo intenté de nuevo con la IA, esta vez le pedí el soneto a la manera de Calderón de la Barca. Esto me dijo:

He buscado en la web algunos sonetos de Calderón de la Barca, el gran dramaturgo y poeta español del Siglo de Oro. He encontrado varios ejemplos de sus sonetos, que se caracterizan por su belleza, su variedad temática y su dominio de la forma [¿será redicho?]. He intentado copiar uno de sus sonetos para dedicárselo a Maripi, una cándida y tímida doncella que tiene un marido ejemplar [¿?]. Espero que te guste:

Maripi, doncella de la fe, que en tu casa vives con amor, y con tu voz y tu canto alabas a Dios y a la Virgen con fervor.

Eres doncella cándida y tímida, que no temes al mundo ni al pecado, y con tu ejemplo das consuelo a los que sufren por amor o por dolor.

Tu soneto es un himno a la vida, que expresa tu alegría y tu esperanza, y que invita a todos a seguirte por el camino de la santidad.

Literal incluso en la disposición. ¿Y a esto llaman «inteligencia»? Ahora ni la forma ni el fondo. Reproduzco el diálogo mío con la máquina que vino a continuación:

IA: Un soneto es una composición poética de catorce versos, por lo general de rima consonante, que se distribuyen en dos cuartetos y dos tercetos. Los versos deben ser

endecasílabos, es decir, de once sílabas. No sé si este soneto es de verdad, pero he hecho lo mejor que he podido. ¿Qué opinas? 😊. [El emoji es suyo].

YO: Pues que es una puta mierda. Ni es soneto ni se parece a los de Calderón ni mencionas a su marido.

IA: Generando respuestas para usted… [Obsérvese que me retira el tuteo]

Lamento que no te [ah, ahora vuelve] haya gustado mi soneto. He intentado hacerlo lo mejor posible, pero todavía estoy aprendiendo. Te agradezco tu interés y tu paciencia. Me despido de ti con un cordial saludo. Adiós. 🙏

Así, con todo el morro. Tenía que currármelo yo. Decidí volver a Lope y plantearme el reto de rimar con Maripi, que el homenaje siempre es mayor cuando el nombre queda al final del verso. La jubilanda bien merecía el esfuerzo por sus años de cariñosa vecindad y mesas compartidas:

Un soneto me manda hacer Maripi
en que aparezca mansa y apocada
y aunque lo intento no me sale nada
que no sea falso, vacuo y aun repipi.
Es más fácil que el papa esté piripi,
que Iceta tenga grácil la zancada
o que Isabel Ayuso esté callada
o Margarita Robles se eche un tripi.
Maripi es agua libre y nunca charco,
es la voz de Agustina de Aragón,
es la brújula y áncora del barco;
pero se vuelve miel y requesón
cuando el querube azul, el dulce Marco
le acerca su carita de algodón.
Maripi, no te prives
y en tu jubilación
sean amistad, cariño e ilusión
los dulcísimos néctares que libes,
no las novelas de Miguel Delibes.

Amén.

LA FOLÍA DE ESPAÑA[73]

María Teresa Cacho
Universidad de Zaragoza

Aunque lo aparente, el título no es ambiguo, ni voy a ocuparme de nuestros locos literarios, cuyo más insigne ejemplo, Don Quijote, cumple este año sus primeros y juveniles 400 años, ni de otros locos que salpican nuestra historia, como la reina Juana, que por exceso de amor a su marido, Felipe «el Hermoso» fue llamada «la Loca». El título es denotativo, pues voy a tratar de lo que con este nombre, *Folía de España*, se convierte en uno de los tripudios (canción, música y baile) más perdurables en el tiempo, que tuvo una especial relevancia en el Siglo de Oro y que plantea a los estudiosos de música, danza y poesía no pocos interrogantes.

La primera definición de la Folía la encontramos muy tardíamente, en el diccionario *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, de Covarrubias, de 1611:

> Folía es una cierta danza portuguesa de mucho ruido; porque ultra [resulta] de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos; llevan unos ganapanes disfrazados sobre sus hombros unos muchachos vestidos de doncellas que, con las mangas de punta, van haciendo tornos y a veces bailan y también tañen sus sonajas; y es tan grande el ruido y el son tan apresurado que parecen estar unos y otros fuera de juicio. Y así le dieron a la danza el nombre de folía, de la palabra toscana folle, que vale vano, loco, sin seso, que tiene cabeza vana. Petrarca: Si traviato el folle el mio dessio etc. (Covarrubias, 1994: 555).

Esta característica tan curiosa de ir unos a hombros de otros no es exclusiva de la folía, sino que es frecuente en las antiguas danzas tradicionales de la Península.

[73] Publicado en *Follia, Follie, Secoli D'oro comparatistica*. Firenze: Alinea Editrice, 2016, pp. 78-100.

Enrique Cock, en 1585 en su *Relación del viaje de Felipe II* describe las fiestas que se celebran en Tortosa y de una de las danzas señala:

> Otra cofradía sacaba unos negrillos muy bien hechos en hombros de los otros, los cuales o sacaban la lengua o echaban higas para mover a los que estaban presentes al riso (Cock, 1876: 186).

El *Diccionario de Autoridades*, que copia a Covarrubias en el primer acepción añade que es también «Tañido y mudanza de nuestro baile español que suele bailar uno solo con castañuelas». Sin embargo, hace derivar la palabra del francés folie, al igual que lo hace el actual *Diccionario*.[74]

Es lógico, en cualquier caso, el distinto origen dado a la palabra por los diccionarios, si pensamos en su fecha de redacción o de edición. El de Covarrubias de principios del siglo XVII, cuando el toscano era considerado la primera lengua de cultura europea. El de *Autoridades* en el siglo XVIII, cuando la cultura francesa era la preponderante.

En cuanto a la música, nos dice John Griffiths, uno de los mejores estudiosos de música del Siglo de Oro español, que la Folía es:

> Una fórmula armónico-melódica utilizada para la composición de danzas, variaciones instrumentales y canciones, desde finales del siglo XV, que alcanzó su mayor auge durante los siglos XVII y XVIII. Si bien la música se encuentra en fuentes españolas desde fines del XV, hasta fines del XVI no aparece claramente con el nombre de Folía, como cristalización de una evolución de casi 100 años. En el XVII y XVIII se extendió por toda Europa especialmente por Italia, Francia e Inglaterra (Griffiths, 1999: 182-185).

En Portugal, la primitiva danza de la que habla Covarrubias parece que fue evolucionando, pues Juan José Rey pone el ejemplo del Sermón de Aljubarrota donde se señala que:

> Sacaron una danza que ellos llaman folía, la cual guiaba un tejedor que para ello trujeron de un lugar llamado Arronches, el cual a vueltas de la danza o folía levantó un cantar que decía:

[74] *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 1726, edición facsímil, Madrid, Gredos, 1979. En el actual *Diccionario* aparecen las siguientes acepciones: 1. Locura antiguamente; 2. Canto y baile popular propio de las Islas Canarias; 3. Cualquier música ligera, generalmente de gusto popular. 4 Baile portugués de gran ruido que se bailaba entre muchas personas; 5. Tañido y mudanza del baile español que solía bailar uno solo con castañuelas.

> Ela se vino, ela
> Oue hingun nao fo por ela (Rey, 1978: 52-69).

De finales de siglo son las primeras referencias literarias, a través de las obras teatrales de Gil Vicente. Y de ellas parece desprenderse que no era una letra particular (según Griffiths, tampoco una música particular) sino una forma de interpretación. Parece ser que se cantaban en grandes grupos populares o en grupos cortesanos especializados.

En efecto, las folías conservadas a través del teatro piden una determinada colocación de los cantantes, como ha visto Rey. En *Auto da Feira*: «Adelántanse todas y ordenadas en folía cantan la cantiga seguinte». En *Triunfo de inverno*: «Ordénanse todos os romeiros en folía e cantando a cantiga seguinte». En muchos de los textos se señalan los cantantes con el número de cuatro.

Estos ejemplos parecen indicarnos que ya a fines del XV se llamaba folía a tres manifestaciones diferentes: la antigua danza de la que habla Covarrubias, una fiesta popular de mucha algarabía donde se canta y baila y una canción de tipo cortesano.

Lo interesante es ver que parece haber una clara distinción entre danza y folía. Vasconcellos publicó documentos del último cuarto del siglo XV procedentes de la corte que nos hablan de *danças e folías*, *bailos e folias*, *festas e folías*, sin más explicaciones (Griffiths, 1999: 182b), y muchas relaciones españolas del siglo XVII hacen también esta distinción. Así en la *Relación de las Fiestas que ubo en el Casamiento de el / Exmo. Sr. Duque de Berganza [Don Teodosio, Condestable de Portugal] con la Exma. Sra. Doña Ana del Velasco (hija del Condestable de Castilla] y del Rezibimiento que se le hizo en la Raya de este Reyno del Portugal, en 1603*, llegan a Elvas

> Cuyas calles estauan colgadas de romadas y acompañadas de muchas y hermosas damas sin las invenciones de danzas y folías que ubo hasta que se pasó de la dicha ciudad.

y a luego a Villaviciosa:

> Para que el Castillo hiciese la suya con el Artillería a quien acompañaron muchas dançaș i folías, inuenciones y música de ministriles, trompetas, baluardas, clarines y atabales y pífaros y atambores.[75]

[75] Biblioteca Nacional de Madrid, Manuscrito 3826, ff. 4v-5r. El subrayado es mío.

O en la *Relación de la entrada de su Magestad en día de San J. Que fue en Sábado Beintinuebe de Junio deste presente Año de de 1619 en la ciudad de Lisboa* que fue:

> Tanta la variedad de danzas, músicas, i folías que en los baxeles venían y vestidos tan extraordinarios, cubiertos de mucho oro y plata que parezía más cosa celestial que terrestre.[76]

Ya entrado el siglo XVII los documentos siguen haciendo la misma distinción, como se ve en la *Relación de las fiestas que se hizieron en Villaviciosa, corte del Excelentíssimo Señor Duque de Bragança en las capitulaciones,* de Francisco Tavara Pacheco, ofrecida al Conde Duque:

> Ivan luego quince dançaș y folías y assí de fuera como de la tierra, llevando en medio los cauallos de dentro del Duque y de sus hermanos.[77]

En la *Jornada del Católico Rey Felipe* leemos que en Elvas hicieron «sus vezinos aquella noche grandes fuegos dançaș y foliones».[78] Estos foliones los encontramos en muchos textos portugueses y también españoles, como en seguida veremos. En la *Crónica de Joao II* de García de Resende, cuando describe una recepción real en Évora en 1490 habla de la muchedumbre que formaron «antremeses» en el camino, donde se encontrabam «folias de foliões» (Griffiths, 1999: 182b).

También en *la Tragicomedia da Serra da Estrela* de Gil Vicente, que se representó ante Juan III de Portugal en 1527, pastoril y llena de cantigas, cantares y bailes, aparecen al final los foliones, con la acotación siguiente: «Vem dos foliones do Sardoal, Jorge e Lopo». Serra pregunta si son de Castilla y Jorge contesta que antes preferiría ser lagarto: son de Sandoval y vienen a desafiar a cantar y bailar a toda la Sierra de la Estrella. Ella responde que también allí cantan y bailan bien y los dos pastores imitan la forma de bailar y cantar de la Sierra, cantando «E se ponerei la mano en vos / garrido amor» y a continuación cantan y bailan una folía de Sandoval: «Ia nam quer minha senhora / que lhe fale em apartado / Oh qué mal tam alongado!...». Y dice la acotación: «Esta cantiga cantaraon e bailaraon de terreiro os foliones» y finaliza: «Ordenaranse todos estes pastores em Chacota como la se costuma porem a Cantiga» (Vicente, 1971, vol. IV: 220-223).

---

[76] Biblioteca Nacional de Madrid, Manuscrito 2350, f. 296. El subrayado es mío.

[77] Pliego suelto de 2 hojas, impreso en Jerez de la Frontera por Fernando Rey, 1632. El subrayado es mío.

[78] *Jornada del Católico Rey Felipe Tercero a Portugal y el Real reçebimiento que le hizieron los generosos y leales Portugueses en la populosa ciudad de Lisboa*, Biblioteca Nacional de Madrid. Manuscrito 2350, f. 2. Ocurre en Elvas el 14 de junio de 1619. El subrayado es mío.

Una descripción de la folía portuguesa de avanzado ya el siglo XVI la encontramos en el diario que Giovanni Battista Venturini, escribio del viaje del Cardenal Alessandrino por España y Portugal en 1571, que la describe así:

> La folia era de otto uomini vestitti alla Portoghesa, che con cimbalo et cifilo acordato insieme, battendo con sonaglie a piedi, festeggiando intorno a un tamburino cantando in lor lingua versi d'allegrezza ch'io tengo appresso di me, non essendo parto convenir a la gravità il metterli apunto come solli se ragirabano, rallegrandosi con enniuno con l'altro dell'entrata del legato, verso il quale si volgevano sempre.[79]

En España, los primeros ejemplos con el nombre de folía los encontramos también en el teatro, en las farsas de Sánchez de Badajoz. En la del *Juego de cañas*, escrita hacia 1550, dice:

PAS. Escuchemos la folía
de la bienaventuranza.

Aquí folían y cantan con sus panderetes y su atambor los que están encubiertos en el coro sin que nadie los vea, la folía siguiente al tono de «- ¿Quién os puso en tal estado? -La del verdugado».

FOLÍA:

CORO *Quien espera non despera*
ai esperanza es vera. (Repite)

Y más adelante vemos la siguiente acotación:

> Aquí cantarán los que están ascondidos en el coro, sin que los vea el pueblo, la copla siguiente al tono de la folía que está dicha y, acabada la copla, responderán todos juntos la folía cantando y bailando como la primera vez (Sánchez de Badajoz, 1929: 139 y 151).

Las noticias que tenemos de finales del siglo XVI en España presentan la folía como una danza que se hacía en las fiestas públicas, las mojigangas, y también en las sortijas y juegos de cañas de la corte. Por ejemplo, hay un precioso documento en la

[79] *Relatione del Viaggio del Cardinal Alessandrino, del confino di Francia sino a Madrid in Spagna, col raguaglio del trattamento che hebbe in quella Corte*, Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, Fondo Nazionale, II, V, 39.

Biblioteca Apostólica Vaticana, *Relación de las libreas, invenciones y letras que sacaron los caualleros que salieron en la sortija que se hizo en là Plaça de Palacio a postrero de Março de 1590.* Entre las «Invenciones» volvemos a encontrarnos con los foliones portugueses, que presentaron una copla que recibió en premio una taza dorada:

> Don Pedro de Guzmán, *la invención de los foliones portugueses*, con capuz de terciopelo negro y oro, bordado de malmequieres y espejos, con unos ramos verdes de que salían, sembrado el campo de terciopelo con unas perlas gruesas, con letra Portuguesa que dize:
>
> *De outros vejo os bens aquí*
> *Os males se vem en mí*.[80]

Nueve años más tarde, en ocasión de las bodas del rey Felipe III con Margarita de Austria y de la Infanta Isabel Clara Eugenia con el Archiduque Alberto en Valencia, hubo también un juego que recoge Lope de Vega en su ensalada *Romance a las venturosas bodas*. La profesora Profeti me recordaba unos versos de esta ensalada:

> Con los músicos de Helipe,
> en Manzanares famosos,
> *haciendo los foliones*
> entraron cantando a coros:
>
> *Isabel e Margarita*
> *ambas van a lavar a o mar,*
> *se ben lavan, millor torcen;*
> *namoréme de seu lavar* (Lope de Vega, 2004: 196-217, vv. 133-140)[81]

Hay que subrayar que, en ambos casos cortesanos, el origen portugués está muy presente, en los vestidos y en las canciones.

De esta invención de los portugueses tenemos noticias muy abundantes en casi todas las fiestas públicas. Cristóbal Pérez Pastor, en sus *Nuevos datos sobre el histrionismo español* da noticias relativas a las danzas de las fiestas de Corpus en que, desde 1570 hay danzas de portugueses. Unos años más tarde, sin embargo, se

[80] Biblioteca Apostólica Vaticana, Fondo Barberini Latini 3603, f. 49. El subrayado es mío.

[81] El subrayado es mío.

considera «poco moderna». Por ejemplo, en el *Retrato de las fiestas que a la Beatificación de* [...] *Santa Teresa de Jesús* [...] *hizo* [...] *la Imperial ciudad de Zaragoza*, Luis Diez de Aux nos dice de la «*Fiesta y Paseo de los estudiantes»*: «Después passaron algunos en traje *antiguo* de Portugueses» (Díez de Aux, 1615: 55).

El teatro menor, sin embargo, mantiene el recuerdo de estos foliones portugueses hasta muy avanzado el siglo XVII, como en la mojiganga de la que nos habla Cotarelo *El Folión*, hacia 1660:

GRACIOSO
Con el uno y otro son
a uso de Portugal
el baile puede acabar.

GRACIOSA
¿Portugal? Va de folión.
Toma tú aquestas sonajas y estotras tomar me quiero.
Toca el tambor, yo el pandero, y hagámonos todos rajas.

(CANTAN)
Si vos miña muy
pelejais conmigo
y querés votarme fora,
¿que donde irei
mi nina a tal hora
sin tener ningún abrigo? (Cotarelo, 2000: CCXLVIb)

En el siglo XVII la folía parece guardar, como acabamos de ver, el recuerdo de la antigua fiesta popular portuguesa, ruidosa y jaranera, pero también con este nombre encontramos distintas realidades: una música, una danza y una canción popular, que a veces van por su cuenta, por lo que tendremos que analizarlas de forma separada.

En cuanto a la música, los estudios de Hudson (1982) sobre la folía nos demuestran que la música es producto de un largo proceso de evolución, que se puede dividir en tres etapas, según resume Griffiths:

> La primera del último cuarto del XV a la última década del XVI, a partir del que la música logra su identidad y se extiende por España e Italia especialmente, en diversos

> temas, antes de adaptar musicalmente el nombre de folía. Esta forma musical se puede llamar pavana-folía, para obras instrumentales y polifónicas.
>
> La segunda etapa correspondería a 1590, cuando se establece una estructura musical que Hudson llama folía temprana. Se encuentra en multitud de fuentes italianas y españolas y duraría hasta 1670, en que emerge otra variante que Hudson llama folía tardía y cuyo uso se extiende hasta fines del XVIII en numerosas fuentes europeas.
>
> La característica que une las tres etapas de la folía es su esquema melódico, una melodía ascendente-descendente, en un ritmo ternario, sobre un bajo. [...] Ward concluye que en un principio la folía no era una fórmula estricta sino un conjunto de elementos que el compositor tenía a su disposición y combinaba.

En el *Cancionero Musical de Palacio*, se encuentran los primeros ejemplos de estas folías primitivas, aunque ninguna lleve este nombre, en algunas composiciones de Juan del Enzina y otros músicos. También en las obras de Mudarra, Valderrábano, Pisador, Venegas de Hinestrosa y Ortiz.[82]

El primer ejemplo de música con el nombre de folía aparece en 1577, en la obra de Salinas *De Musica*, donde se dice, tras la anotación musical:

> Admonitum autem lectorem volumus in omnibus ny-percatalectius praeter silentium unice temporis neces-sarium, pedem etiam integrum voluntarium posse: Ut quemadmodum prima dipidia coepit a manus positione ita et ultima in eandem definat, ut ostenditur in vulgaribus quas Lussitani Follias vocant, ad hoc metri genus et ad hunc canendi modum institutis. [Y añade:] Veritate facta cuncta cernis optimen veritas manet moventur haec sed ordine (Salinas, 1958: 308).

Para el segundo momento de la Folía, la folía temprana, los musicólogos dan la fecha de 1590 porque en el manuscrito *Ramillete de flores*, fechado ese año, se da por primera vez el nombre de folía a las composiciones. La mayoría de las folías tempranas se encuentra en repertorios de música para guitarra, como el de Briceño de 1626 (1972).[83]

El uso de la guitarra, tras haber en España añadido la quinta cuerda, logró una enorme difusión en Europa desde principios del siglo XVII. Papel importante en la transmisión de la folía a la corte francesa tuvo el guitarrista italiano Francesco

---

[82] A. Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Sevilla 1546, «Fantasía que contraluze la harpa», un homenaje al arpista de Ludovico, de la corte de Fernando el Católico; E. de Valderrábano, *Silva de Sirenas*, 1547, «Pavanas»; L. Venegas de Henestrosa, *Libro de la cifra nueva para tecla, harpa y vihuela,* Alcalá de Henares 1557, «Pavana con su glosa» para teclado; D. Ortiz, Tratado de glosas, Roma 1555, «Recercados sobre tenores para vihuela».

[83] Véase, además, G. Sanz, *Introducción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza 1644, aunque las de este último son sólo instrumentales y ya tienen características de la tardía, al igual que las de Ruiz de Ribayaz, *Luz y norte musical*, 1677, en este caso para arpa.

Corbetta, que en 1671 publicó folías tardías y modernas. Aunque la folía se conocía desde antiguo, es en esta década cuando más composiciones de este tipo se recogen, como las de Jacques Gallot, *Folies d'Espagne mises par l'auteur*, 1672 y, de la misma fecha, Jean Baptiste Lulli, *Air des haut bois. Les folies d'Espagne*.

Pero su mayor centro de acogida fueron las cortes italianas. Aquí la guitarra española tuvo un éxito inmediato y también fue el mejor instrumento para la difusión de la música española, incluso las canciones y bailes, a un nivel nunca alcanzado. Los músicos locales crearon nueva música imitándola, de modo gran mayoría de las folías conservadas de este periodo pertenecen a repertorios italianos para guitarra.

En todas las bibliotecas italianas de procedencia cortesana: Modena, Turín, Parma, Roma, Vaticana, se encuentran manuscritos musicales para guitarra, a veces en gran número, pero aquí en Florencia se conserva el tesoro más rico, pues en sus bibliotecas hay trece manuscritos de música para guitarra con canciones en español, muchos de ellos en la Biblioteca Riccardiana, que contienen folías, que veremos más adelante (Cacho, 2003).

Hudson transcribe 75 versiones de folía, de las que sólo 8 proceden de España, las demás son todas italianas, algunas primitivas, como las de Karsperger o Caroso di Sermoneta,[84] otras tempranas, como las de Montesardo, Pico, Antonio Carbonchi, fiorentino, o Frescobaldi,[85] a los que habría que añadir los nombres de Piccinini, Marchetti, Giovan Ambrosio Colonna, Foscarini, Fabritio Constanzo, Benedetto Sanseverino, Pietro Millioni, Carlo Milanuzzi y tantos otros que componen folías. Por fin se encuentran también las tardías, como las de Falconiero y, principalmente, Corelli.[86] Dinko Fabris (2003) ha puesto al día recientemente los estudios sobre las composiciones impresas de guitarra española en Italia.

Son especialmente estas folías italianas las que se difundirán a finales de siglo por toda Europa y las que marcarán las características de la folía moderna, que no será acompañada de letra, sino sólo instrumental y no tendrá ya nada que ver en la forma de bailarla con la primitiva y tampoco con la tardía. A partir del siglo XVIII, con la decadencia de la moda de la folía en España y, sobre todo a partir de Corelli, las Folias de España se convertirán en Folías de Italia, hasta tal punto que incluso un español las cita de este modo, tal vez para diferenciarlas de las populares españolas. Pablo Minguet en 1774 escribe *Folías italianas por el abecedario* y *Folía italiana para violín*. Y al hablar de la segunda diferencia comenta: «Si se quiere tañer más

[84] Kapsberger, *Libro primo d'intavolatura del chitarrone*, Venezia, 1605; F. Caroso de Sermoneta, *Il ballarino*, Venezia, 1581 y *Nobiltà di dame*, Venezia, 1600.

[85] G. Montesardo, *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagnola senza numeri e note*, 1606, «Folia chiamata così da Spagnoli, che da Italiani si chiama Fedele, sopra l'A»; F. Pico, *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola*, Napoli, 1606; Frescobaldi, *Toccata e partite d'Intavolatura di Cimbalo*, Roma, 1615.

[86] A. Falconiero, *Folías echas para mi Señora Doña Taroilla de Caralleros*, Napoli, 1650; A. Corelli, pieza final para su Opus 5, Folía con 16 variaciones.

diferencias de folías muchas y buenas véanse la Corelli, Opera quinta, parte segunda» (Mayordomo, 1999: 186a).

En cuanto al baile, al igual que lo que ocurre con la zarabanda y la chacona, hay dos tipos muy distintos de folía: el baile popular, alocado, y la danza de pasos contados que danzan los señores y que se aprende en las escuelas de baile. Me voy a detener, por lo mal que ha sido citado, en *La escuela de danzar*, entremés de Navarrete y Ribera de 1640. Aparecen una serie de personajes para que el maestro les enseñe y la última es una viuda, con sus tocas de luto:

VIUDA ¿Hay algún baile que a virtud inclina?
MAESTRO Ese se baila al son de disciplina.
VIUDA Un «No me los ame nadie»
CRIADO Eso es folía.
MAESTRO Celosita sois vos, por vida mía.
VIUDA Eso me agrada. Toque sosegado.
¡Dios encamine bien este bailado!

Tocanle las folias y baile muy despacio

María Grazia Profeti y José Manuel y Alberto Blecua han hablado siempre de la importancia de la puntuación. Algunos puntúan: «Eso me agrada, toque sosegado», como si *eso* se refiriera a *toque*, entendiendo *toque* como un sustantivo. De ahí la deducción de que la folía se había convertido en un baile solemne. No es así, en absoluto. Toque es un imperativo que la viuda dirige al guitarrista. Que lo sosegado no es la folía, sino la forma en que la viuda pide que se toque nos lo demuestra el texto que viene a continuación:

VIUDA ¿Podrá avivarse un poco el sonecito?
Porque me va brindando el apetito.
MAESTRO Bien se puede avivar: corre la mano.
¡A fe que no acabemos muy temprano!

Baila más aguda y canta:

VIUDA «No me los ame nadie...»
MAESTRO Bien la madre viuda se acomoda.
VIUDA Pienso que bailo el día de mi boda;
mas caliente un poquito, que me ha dado

flujo de baile en gusto represado.

Baila un poco y arroja la toca.

VIUDA ¿Desnudando se va? ¡Qué desvarío!
MAESTRO ¿Si piensa que se fue a bañar al río...?
CRIADO Señor maestro, no hay sino paciencia,
perdóneme del traje la decencia.

Suelta los chapines y llega la dama a tenerla.

DAMA ¿Es posible que esté tan descompuesta?
VIUDA Doy el hacerme rajas por respuesta. (Navarrete y Ribera, 2001: 99)

Se trata, por lo tanto, de un texto burlesco, que no nos presenta una danza solemne, sino un baile que termina con la locura que el nombre de la folía comportaba.

Pues el siglo XVII, como veremos enseguida, la indole de las folías había cambiado. Correas nos dice que:

> En este tiempo se han usado más en lo burlesco y picante, como tan acomodadas a la tonada y cantar alegre de bailes y danzas, y del pandero y de la gente de la seguida y enamorada, rufianes y sus consortes, de quienes en particular nuevamente se les ha pegado el nombre a las seguidillas, y ellos se llaman de la seguida y de la viga, de la vida airada; porque siguen su gusto y plazer y vida libre sin ley y su furia, y siguen y corren las casas publicas; y porque son seguidos y perseguidos de la justicia (Correas, 1954: 447).

Vemos con esta cita que las folías habían cambiado de nombre, llamándose seguidillas, y que tenían un público muy popular, lo que hizo que se refugiasen en las barberías (de las que precisamente la guitarra era el símbolo) donde los barberos las sonaban, las cantaban e incluso las bailaban, como parece desprenderse de los ejemplos de la literatura, como en Quevedo, y especialmente del teatro menor.

Dice Quevedo en el *Sueño de la muerte*:

> ¡Que me maten si no son barberos los que entran! No fue mucha habilidad el acertar, que esta gente tiene pasacalles infusos y guitarra gratisdada. [...] Yo decía entre mí: Dolor de barba que ensayada en saltarenes se ha de ver rajar y del brazo que ha de recibir una sangría pasada por chaconas y folías (Quevedo, 1932: 191).

En el entremés de Moreto *Los órganos y el reloj* dice el Alcalde al barbero:

ALCALDE ¿Sabéis tocar folías?
BARBERO Y aun bailallas.
Con la guitarra sé más que tocallas.
Toca y baila. (A. Moreto*, Los órganos y el reloj*, en Cotarelo [2000: 246a]).

El *Diccionario de Autoridades* da como ejemplo para la voz folía el texto de Calderón de la Barca *El alcalde de sí mismo*, jornada III:

El barbero
¿no está tras de su cortina
tañendo, que aquí lo oigo
el Villano y las Folías?

Emilio Cotarelo da como ejemplos de lo antiguo que se consideraba el baile de la folía a fines del siglo XVII y de este refugio en las barberías un baile y una mojiganga que tienen el mismo título: Los sones, y en ambos están los bailes personificados. En el baile de Sebastián de Villaviciosa, impreso en 1661, las Folías están representadas como dos viejas «con antojos y tocas viejas y mantos de anascota»:

MUS. A4 Estas damas ha ya muchos años
que en esta aldehuela al baile se van,
porque agüelas de todos los sones
Pandero y guitarra no pierden jamás.
SIMÓN ¿Quiénes son viejas tan rotas?
CARR. Las Folías, que rasgadas
salen de en cas del barbero.

Lo mismo ocurre en la mojiganga de Cañizares.

Salen las Folías con mantillas que al cantar dejan caer.

FOLIAS Las doncellas vergonzantes
venimos, señor marqués

a que usiría no pase
a otra cosa, que usiría,
por Dios, nos mojaganguíe.

MARQUÉS ¡Y quién sois?

FOLIAS Las españoletas
hermanas de padre y madre,
tañido siempre plural
que andarse solo no sabe.

1º Con vosotras jamás hay barbero.

2º Que no intente mil barbaridades.

En el entremés de Salas Barbadillo *El Prado de Madrid*, donde Doña Julia señala de las folías: «Ese es baile caduco y que no puede / bailarle quien no fuere setentona». Pero también está documentado en la comedia: en *La villana de Getafe* de Lope de Vega proponen a Inés una serie de bailes que ella ve rehusando por distintos motivos. Al proponerle folías dice: «Comunes son» (en Cotarelo, 2000: CCXVIa).

En cuanto a la forma de bailar la folía «seria», Esquivel Navarro nos dice en su *Arte del danzado* que se enseña comunmente, entre otros bailes, «cuatro mudanzas de folías» y «El que danza la Alta continúa la escuela de esta manera: dos mudanzas de folias». Da también unos pocos indicios de la danza:

> Folías, villano, canario y pie de gibao se empiezan con el pie izquierdo y todas las mudanzas y execuciones tienen sus deshechas, menos folía, rey y villano, que no está puesto en estilo dehacerlas...
>
> Y porque las reverencias en gallarda y folía son algo dilatadas por lo largo de los tañidos, se permite empezarlas a la mitad dellos por su mayor brevedad (Esquivel, 1641: 26r y 30r).

Se conserva también el contrato de Antonio Rodríguez, maestro de danzar, para enseñar a Juan de Aldama, entre otras muchas danzas «diez mudanzas de folias [...] tanto para hombre como para mujer, por precio de cien reales, Madrid, 28 de diciembre de 1626», aunque la mejor explicación está en el *Libro de danzas* de D. Baltasar de Rojas Pantoja, compuesto por Juan Antonio Jaque. Según este manual, constan de una entrada que se repetirá a modo de estribillo entre mudanza y mudanza y cuatro mudanzas que durarán dos tañidos cada una, divididas en cuatro secciones, con alternancia del pie que comienza, «idénticas en la primera y segunda, variando su estructura en la tercera y cuarta, en las que son idénticas las tres primeras secciones, respetando la alternancia del pie que comienza y diferente (a modo de remate) la cuarta sección». En esta coreografia se alternan rítmicamente pasajes ternarios con

binarios, siendo binaria la cuarta sección de la última mudanza (Ruiz Mayordomo, 1999: 186).

Ya hacia la tercera década del siglo XVII, hemos visto que en España el baile de la folía se consideraba algo antiguo, pero que no ocurría lo mismo en Europa, donde había florecido con las nuevas composiciones italianas. En el siglo XVIII hay un reverdecer de la folía en España, esta vez ya de influencia europea, bailada de una forma diferente. El citado Pablo Minguet nos dice que son para bailarlas una persona sola, haciendo toda suerte de pasos y sainetes con los brazos acompañada del tañido de las castañuelas.

Esta forma de baile en solitario y el instrumento que la acompañaba nos la describe Mme. De Sevigné ya en 1689 al hablar de un baile en el que toma parte también el hijo del Mariscal de Rennes y dice que: «Il danse ces belles chaconnes, les folies d'Espagne» (Rabutin-Chantal, 1948: 110).

Además de esta forma de bailar, en Francia la Folía entra por la puerta grande, como se suele decir, en los *Ballets de Court* que Caterina de' Medici llevó desde Florencia a París y que perduraron hasta la Revolución. En las imágenes aparecen grabados de alguno de ellos, en donde el coreógrafo sabía muy bien la historia de la folía desde sus primitivos orígenes, y así hay una escena en la que el bailarín lleva a sus espaldas a una joven, que nos recuerda la antigua definición de Covarrubias, los bailarines van vestidos de fragmentos de distintos colores, de índole arlequinesca, y llevan en la mano un ramo de cascabeles que nos vuelve a introducir en el ámbito del que surgió, la folía-locura.

En cuanto a la Folía canción, que es lo que realmente interesa a los estudiosos de Literatura, vemos que con este nombre no aparece en las Poéticas de inicios del XVII. Ni Alonso López Pinciano en su *Philosophía Antigua Poética*, ni Luis Alfonso de Carballo en su *Cisne de Apolo*, ni Juan Díaz Rengifo en su *Arte Poética Española* (aunque parezcan referirse también a ellas al hablar de los distintos tipos de villancico, como veremos). No las menciona (como tampoco lo hace de ninguna composición de tipo popular) Francisco Cascales en sus *Tablas Poéticas*, 1617. Pero dice de la poesía algo que se puede aplicar perfectamente a este caso:

> La acción trágica y cómica antiguamente fue celebrada con baile y canto, y hoy, así en España como en Italia y Francia se usa lo mismo, aunque no con la perfección antigua.
>
> El [poeta] lírico [imita] con palabras, armonía y número.
>
> De aquí viene que toda la poesía se considera en tres maneras: hablando, sonando y danzando, unas veces distintamente y otras todo junto (Cascales, 1975: 28 y 35-36).

Sólo será Correas quien, en su *Arte de la Lengua Española Castellana* de 1625, no sólo nos confirme que las artes poéticas se habían olvidado de ellas, así como de otros cantares sueltos, sino que, al hablar también del cambio de nombre que este

metro había sufrido en el siglo XVII, nos aclare en parte la confusión que los ejemplos poéticos nos ofrecen, como en seguida veremos. Dice al hablar de lo que en su tiempo se llaman seguidillas:

> Pues [...] nos dan tan buenos exemplos de los adónicos de a cinco sílabas i las artes poéticas se an olvidado dellas, como de las otras varias coplillas sueltas o únicas, de cantares i folías, será bien dar aquí entera razón dellas, pues también lo mereze su eleganzia i agudeza, que son aparexadas i dispuestas para qualquier mote i dicho sentenzioso i agudo, de burla o grave. [...] Pareze que antes se comprehendían en el nombre de folías con las otras coplillas sueltas que no pasavan de cuatro versillos, i las que quedaban en menos como cabezas de cantares. [...] Poesía mui antigua i tan manual i fácil que las compone la xente vulgar i las cantan, con que me admiro de que las olvidasen las artes poéticas: quizá como tan triviales y que no pasan de una copla no repararon o no hizieron caso dellas, por donde en mi opinión cayeron en muy gran culpa y ansí parezce que quedaron olvidadas. Mas desde el año de mil i seiscientos a esta parte han revivido o han sido tan usadas i se han hecho con tanta elegancia i primor que eszeden a los epigramas i dísticos en ceñir en dos versillos (en dos los escriben muchos) una muy gra-ziosa i aguda sentencia, i se les ha dado tanta perfezión, sighiendo siempre una conformidad, que parece poesía nueva (Correas, 1954: 447).

Las primeras folías literarias cantadas las encontramos, como su nombre y la danza, también en Portugal, en el teatro de Gil Vicente, aunque las letras son siempre distintas, casi siempre un dístico:

Auto da Sibila Casandra:

Traz Salomam Esaias e Moyses e Abraham, cantando
todos quatro de folia la cantiga siguiente:
¡Qué sañosa está la niña!
¡Ay Dios, quién la hablaría!

Auto da feria:

Blanca estás colorada,
Virgen Sagrada.

Tragicomedia Templo d'Apolo:

Pardeos bem andou Castella
pois tem Rainha tam bella (Vicente, 1971, vol. I: 62, 245; vol. IV: 188).

Los primeros ejemplos españoles nos los ofrece el Cancionero Musical de Palacio, con alguna composición anónima, otras cuatro de Juan del Enzina y alguna más.

Aunque no llevan el nombre de folía, la música que acompaña estas canciones es la que los musicólogos llaman folía primitiva. Sus composiciones tienen también diferentes formas métricas: dísticos, redondilla o tercetillo:

ANÓNIMO

Rodrigo Martínez a sus ánsares jeh!
pensando que eran vacas
silbábales jehé!
Rodrigo Martínez, atán garrido.

JUAN DEL ENZINA

Oy comamos y bebamos
y cantemos y holguemos
que mañana ayunaremos.
Si habrá en este baldrés
mangas para todas tres
Pues que ya nunca nos reis,
no sé por qué lo haceis.
Señora de hermosura
por quien espero perderme,
¿qué haré para valerme
deste mal que tanto dura?[87]

Hay también otros ejemplos teatrales. En la Farsa sacramental *La fuente de la gracia*, en la escena II:

Entra el victo tanendo y cantando esta folía
O cómo es gustosa vida
Buen comer y buen beber
Que en el vicio está el placer (Rey, 1978: 55).

[87] Aparecen con su música, n° 12, f. 7r; n° 174, ff. 105v-106r; n° 179, ff. 108-109v; n° 271, f. 155v y n° 81, ff. 54v-55, respectivamente. Cito por la edición de José Romeu Figueras, *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, 4.1 Cancionero Musical de Palacio, Barcelona, Instituto español de Musicología, 1965.

Es evidente en este tercetillo el recuerdo del de Juan del Enzina en el ejemplo anterior.

El primer ejemplo literario de folía con música nos lo da Salinas, tras el texto citado anteriormente, en su *De Música*, «Sobre las diversas especies de metros trocaicos y especialmente sobre las epíplocas, gracias a las cuales hacen unos de otros»:

> Como lo prueban aquellas canciones populares que los portugueses llaman folías, compuestas según este metro y melodía:
>
> No me digaís mal
> del padre fray Antón
> que es mi enamorado
> y yo téngole en devoción (Salinas, 1983: 536).

Y, si el anterior es para ejemplificar la música, tampoco faltan ejemplos para el canto y la danza, como el que nos da el Cancionero llamado Danza de Galanes, «Aquí comiençan otras canciones que van sueltas, digo sueltas, que las pueden aplicar para bailes y música», y aparecen villancicos y

> *Otra Folia*
> Si yo penas paso
> por la que miré,
> con ellas descanso:
> ¡Yo me las pasaré! (*Cancionero llamado Danza de Galanes*, 1949: D3v).

Parece que la letra más característica de la folía era una redondilla que decía:

> Que no me los ame nadie
> a los mis amores ¡eh!,
> que no me los ame nadie,
> que yo me los amaré.

Ya hemos visto que la viuda del entremés de Navarrete la identifica inmediatamente como folía cuando el maestro le cita el primer verso. Cotarelo da un ejemplo de ello con el entremés *Los matachines,* donde salen varios bailes con sus estribillos y el de las folías dice:

Que no me las ame nadie
a las mias folías ¡eh!,
que no me las ame nadie,
que yo me las amaré (Cotarelo, 2000: CCXLVIa).

Sin embargo, aunque pudo estar muy de moda unos años como canción para el baile de la folía, Correas transcribe muchísimos ejemplos más. Dentro de ellos aparecen algunos que también encontramos en los textos literarios de prosa o teatro. Así, como ejemplo cervantino, Querol anota *El celoso extremeño*:

> En esto, la niña tomó la guitarra que tenía el negro y se la puso en las manos de Loaysa, rogándole que la tocase y cantase unas coplillas que entonces andaban muy validas en Sevilla, que decía: «Madre, la mi madrel guardas me poneis». Cumpliole Loaysa su deseo. Levantáronse todas y se comenzaron a hazer pedazos bailando. Sabía la dueña las coplas y cantolas con más gusto que buena voz.
>
> Madre, la mi madre,
> guardas me poneis:
> que si yo no me guardo
> mal me gaurdareis (Querol, 2005: 47).

Esta misma folía se canta en la jornada III de *La Entretenida* y también Lope de Vega, según Rodríguez Marín, la cita para que se cante en la jornada II de Lo mejor imposible. Yo creo que también es folía la que se canta en *Los baños de Argel*, jornada II:

FRANCISCO Padre, hágale cantar aquel cantar
que mi madre cantaba en nuestro lugar.
VIEJO ¿Cómo dezía el cantar?
FRANCISCO Ando enamorado,
no diré de quién:
Allá miran oios
donde quieren bién (Cervantes, 1987: 235).

El mismo Lope, que ya hemos visto que había usado folía portuguesa para su ensalada, hace que los labradores de Peribáñez o el Comendador de Ocaña canten a los recién casados una folía, mientras bailan

Y a los nuevos desposados
Eche Dios su bendición,
parabién les den los prados
pues hoy para en uno son (Lope de Vega, 1981: 67).

Podemos comprobar que la mayor parte de estos ejemplos son de folía antigua, en redondilla mayor o menor. Correas da muchos ejemplos similares, como éstos, que se encuentran también en muchos cancioneros italianos:

Soñaba yo que tenía
alegre mi corazón,
mas a la fe, madre mía,
que los sueños, sueños son.
En la selva,
madre canta el ruiseñor;
si él de amores canta,
yo muero de amor.

Y dice:

> Viene a ser redondilla menor i toda la copla folía aunque algunos no tienen por folías mas de las que disparan el cuarto verso. Empero pues que ya las llamen seguidillas por lo poco que se diferencias de las otras. Asimismo las hallo viexas con primero i terzero de a siete, ocho i nueve i segundo i cuarto de a seis no agudo i aun faltas de un verso (Correas, 1954 : 447).

Como vemos, Correas identifica la nueva folía con la seguidilla. Ya hemos visto que piensa que el motivo por el que han tomado este nombre es por la gente que en su época la inventa, la canta y la baila, la gente de la «seguida». En efecto, aunque se encuentran de todo tipo, las nuevas folías son, en general, burlescas, picantes, con un último verso que es sentencioso o un chiste o da la vuelta al sentido de los tres primeros versos, como veremos en los ejemplos italianos. Es esto lo que Correas llama «disparar adefesios». Él mismo nos señala:

> Otros tienen por propias folías las que se componen de cuatro versos iguales de a ocho sílabas y las que adrede disparan adefesios (Correas, 1954: 554).

Al comprobar la historia de las folías, desde las más antiguas hasta las últimas, nos encontramos con una estructura métrica enormemente variable: del dístico menor de las primitivas, pasando por la redondilla mayor o menor hasta desembocar en la seguidilla. Para ello no hay ninguna explicación intraliteraria, como ocurre con la evolución de la mayoría de los metros. Tendremos que buscar la explicación en otra parte. Como la folía era una composición que se usaba únicamente para ser cantada o cantada y bailada, tendremos que acudir a la evolución musical para ver si se corresponde con la literaria, siguiendo las opiniones de los teóricos de las Poéticas, ya que, cuando hablan de la poesía que se hace sólo para cantar, nos indican que su composición depende de la música a la que acompañan. Carballo, en su *Cisne de Apolo* dice, aunque no nombre la folía:

> Otras innumerables maneras hay de letras y villancicos que cada día se van inventando, que están más subietos a las consonancias de la música que a las reglas poéticas.[88]
>
> Y Rengifo señala en su Arte Poética Española al hablar de los villancicos:
>
> Otros villancicos hay que se conforman en cantidad con el punto de la música en que se cantan y llevan más o menos largos los versos, No se puede dar regla cierta, porque penden de la música, de suerte que el que los hubiere de componer o ha de ser músico o a lo menos tener buen oído para que, oyendo la sonada, la sepa acomodar el metro, el cual puede ser de un mismo género y con todo eso convenir a una sonada y no a otra (Rengifo, 1606: cap. XXXIII, p. 38).

También Correas dice algo similar, al señalar la confusión de nombres con los que se citan las folías:

> ¿Por qué no lo han de ser las coplas desiguales de tres i cuatro versos, de más o menos sílabas, dispuestas a cantar con guitarra, sonajas i pandero, que hacen perfecto sentido y andas solas, ilámelas como quisieren? [...]
>
> Porque en los cantarcillos hay gran variedad i como andan de boca en boca, unos añaden, otros quitan sílaba o pie, como el tono quede sonoro. [...]
>
> La libertad de los cantares en versos largos y cortos es mui grande como se ve en estos i los de a nueve, que sirve sólo para cantarse. Y de ado-adonis, «cantar» se dice el adónico porque sólo es hecho para cantar; y no del fulano Adonis poeta, si le hubo (Correas, 1954: 454, 464, 468).

Sin embargo, cuando acudimos a las fechas de los cambios musicales, no parecen corresponder con las de los ejemplos literarios. Ya hemos visto que para la

[88] A. de Carballo, Cisne de Apolo, edición de A. Porqueras Mayo, CSIC Madrid, 1945, L. 1, Diálogo II, VIII, p. 215; también en Diálogo II, IX, p. 226.

folía primitiva musical, o folía-pavana, Juan del Enzina utiliza en la canción tres formas métricas diferentes. En cuanto a la folía musical temprana, la canción parece corresponder a dos momentos: lo que Correas llama Folía antigua y la nueva, ya en forma de seguidilla.

Creo que el motivo principal de este cambio de la folía venga dado por el cambio instrumental. Para la folía primitiva se usaba el tamboril y las sonajas. Más tarde intervienen las flautas y la vihuela, pero a finales del siglo XVI tanto los instrumentos más populares como los nobles se ven sustituidos por la guitarra, que será la que acompañe siempre a estos cantarcillos. Cuando las inventan o las suenan de forma popular, nos encontramos ya con la modalidad de seguidilla que, poco a poco, va dominando a las demás formas métricas. Claro que la seguidilla no es novedad del siglo XVII. Ya existía anteriormente. Incluso Lope de Vega usa una antigua como motivo de su tragicomedia *El Caballero de Olmedo*:

Que de noche le mataron
al caballero.
la sala de Medina,
la flor de Olmedo.

Pero sólo en el siglo XVII este será el esquema métrico casi exclusivo para la folía, incluso en las composiciones de tipo culto, usando el esquema de redondilla menor quebrada 7-5-7-5, haciendo que la canción se adapte a la nueva forma de sonar, como indican los tratadistas.

Aunque lo más interesante, que creo que no ha sido notado hasta ahora, es que, si analizamos despacio todos los cantares de folía que aparecen en los distintos ejemplos que he presentado, podemos comprobar que, con excepciones, en las folías antiguas, a pesar de su aparente disparidad, hay una indudable tendencia que llama poderosamente la atención: casi todas ellas tienen acentuación aguda en los versos que llevan la rima, normalmente asonante en 2 y 4. Aunque la rima aguda cuente métricamente como una sílaba más, el esquema normal silábico se acerca a la seguidilla. Si repasamos también los textos de folía de las composiciones que edita Briceño vemos que esta acentuación se da en la mayor parte de las canciones:

Por esta calle que entramos,
a la buelta del cantón,
va moça de quince años
me a robado el coraçón.

Y también aparece la rima aguda en las redondillas de rima consonante.

Serrana, si vuestos ojos
matan con sólo mirar,
muy ricos deueis de estar
robando tantos despoxos.
Abráçame, Juana, más,
que no son buenos abraços
si no se cruçan los braços
por delante y por detrás (Briceño, 1972: 8-10)

Serán también los cancioneros musicales manuscritos los que mejor ejemplifiquen estas afirmaciones. Uno de los cancioneros, perteneciente a la Biblioteca Riccardiana, es especialmente útil para mis conclusiones, puesto que ofrece folías antiguas y folías nuevas en forma de seguidilla:

Aria spagnola sopra la folía

Si quereis que os enrrame la puerta
vida mía de mi corazón
Si quereis que os enrame la puerta
vuestros amores míos son.
Arrojóme las naranjitas
con el ramo de blanco azahar
arrojómelas y arrojéselas
y tornómelas arrojar.
Durmíase Cupido al son
de una fuente de cristal
y cubría su rostro de perlas
blancas flores de vn berde arrayán.
Por la calle abajo, madre
pasar mis amores ví
detengales no los dejen,
que van huyendo de mí.[89]

La primera de estas folías la pone también Correas como ejemplo de folía antigua. La segunda aparece muy frecuentemente en la literatura española. Lope de

[89] Biblioteca Riccardiana de Florencia, ms. 2973-3, f. 29r-v.

Vega la usa en alguna de sus comedias y también, vuelta a lo divino, en un Auto sacramental. Incluso se prolonga en el tiempo. Una variente de esta folía, ya en el siglo XVIII, se canta con otro tipo de música en el baile del *Juicio de Paris*:

Arrojome el señor Cupidillo
las saetas que flecha veloz,
arrojémelas y arrojéselas
y vinimos a amar los dos.

Margit Frenk (2001) la ha documentado, con todas sus variantes, en numerosas fuentes, incluso en el folklore contemporáneo.

En cuanto a las folías nuevas de este manuscrito, todas tienen forma de seguidilla y unas van acompañadas de coplas, como ésta que también Correas pone como ejemplo:

Al espejo se toca
el sol de mi vida,
dando luz a la luna
donde se mira.[90]

Pero la mayoría, como señalan los preceptistas del XVII, van sueltas, aunque no faltan tampoco las seguidillas seriadas, como la de *Ejecutor de la vara* o la de *Señor boticario*:[91]

Al pasar el arroyo
de San Francisco
un bellaco de un fraile
me dio un pellizco.
Quien estuviera, madre,
como está ella,
que me pierdo mil lances

[90] En la versión de Correas dice el segundo verso: la blanca niña. La versión italiana está más cerca del juego de palabras sol-luna (amada-espejo) que se resuelve en los dos últimos versos. Esta folía está en cinco cancioneros manuscritos de la Biblioteca Riccardiana: véase Cacho (2001).

[91] Biblioteca Riccardiana de Florencia, ms. 2973-3, ff. 30v-31v. Véase mi Canciones eróticas españolas en la Italia del Siglo de Oro, en «El Bosque», 2, 1992, pp. 17-29, donde comento estos textos.

por ser doncella.
Ya no suben al cielo,
madre, los virgo:
como mueren pequeños
se van al limbo
No salgas a la calle,
niñá, que llueve:
no te dé la gotera
por donde suele.
Niña de mis ojos,
pues eres niña,
si te cansas debajo,
súbete encima.[92]

Estos ejemplos italianos de folía nueva o seguidilla, nos remiten a los comentarios de Correas, ya que se ajustan a «lo burlesco y picante» y además «disparan adefesios», ya que el sentido de los primeros dos versos sólo se entiende tras los dos últimos.

Creo que, aunque provisionales, las dos conclusiones que he ofrecido en estas breves páginas pueden servir de punto de partida para un análisis más detenido de los textos de folía y para aclarar algunos de los muchos problemas que continúan planteando a los estudiosos de la poesía cantada del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

Briceño, Luis de ([1626], 1972). *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. París: Pedro Ballard. Edición facsímil. Genève: Minkoff, 1972.

Cacho, María Teresa (2001). *Manuscritos hispúnicos en las Bibliotecas de Florencia*. Firenze: Alinea, 2 vols.

Cacho, María Teresa (2003). «Canciones españolas en cancioneros musicales florentinos». En *Rime e suoni alla spagnola*. *Atti della Giornata Internazionale di Studi sulla chitarra barocca*. *Firenze, Biblioteca Riccardiana, 7 febbraio 2002*. Giulia Veneziano (ed.). Firenze: Alinea, 2003, pp. 83-95.

[92] Edito ambas series en Cacho (2003).

Cancionero llamado Danza de Galanes, recopilado por D. de Vera. Barcelona: Gerónymo Margarit, 1625. Edición facsímil. Barcelona: Castalia, 1949.

Cascales, Francisco de ([1617]1975). *Tablas Poéticas*. B. Brancaforte (ed.). Murcia: Luis Beyrós. Madrid: Espasa Calpe, 1975.

Cervantes, Miguel de (1987). *Los Baños de Argel*. En *Teatro Completo*, F. Sevilla y A. Rey (eds.). Barcelona: Planeta.

Cock, Enrique, *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaro Barcelona y Valencia*. A. Morel-Fatio y A. Rodríguez Villa (eds.). Madrid: Imprenta de Aribau, 1876.

Correas, Gustavo (1954). *Arte de la Lengua Española Castellana*. E. Alarcos (ed.). Madrid: Revista de Filología Española, Anejo LVI.

Cotarelo y Mori, Emilio ([1911] 2000). *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, vols. 17-18 NBAE, Madrid, Bailly Bailliere, 1911, 2 vols. Edición facsímil con estudio e índices de J. L. Suárez García y A. Madroñal. Granada: Universidad.

Covarrubias, Sebastián de ([1611], 1994). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. F. Maldonado (ed.). Madrid: Castalia.

Díaz Rengifo, Juan (1606). *Arte Poética Española*. Madrid.

Díez de Aux, Lope (1615). *Retrato de las fiestas que a la Beatificación de la bienaventurada virgen y Madre Santa Teresa de Jesús [...] hizo [...] la Imperial ciudad de Zaragoza.* Zaragoza: Juan de Lanaja.

Esquivel Navarro, Juan de (1642). *Discursos sobre el Arte del Dançado*. Sevilla: Juan Gómez de Blas.

Fabris, Dinko (2003). «Le notti a Firenze i giorni a Napoli: gli esordi della chitarra spagnola nell'Italia del Seicento». En *Rime e suoni alla spagnola. Atti della Giornata Internazionale di Studi sulla chitarra barocca. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 7 febbraio 2002*. Giulia Veneziano (ed.). Firenze: Alinea, 2003, pp. 15-33.

Frenk, Margit (2001). *Corpus de lírica española de tipo tradicional*. México: Fondo de Cultura Económica, 2 vols.

Griffiths, Paul (1999). *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. E. Casares (coord.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Hudson, Richard (1973). «The Folia Melodies». *Acta Musicologica*, 45/1, pp. 98-109.

Hudson, Richard (1982). *The Folia, the Saraband, the Passacaglia, the Chaconne*. Hänsser-Verlag: American Institute of Musicology, 4 vols. Vol. I: *The Folia*.

Navarrete y Ribera, Francisco. *Flor de sainetes*. A. Gallo (ed.). Firenze: Alinea, 2001.

Querol Gavaldá, Miguel (2005). *La música en la obra de Cervantes*. Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos.

Quevedo, Francisco de (1932). *Sueño de la muerte*. En *Obras en prosa*. L. Astrana Marín (ed.). Madrid: Aguilar.

Rabutin-Chantal, María de (1948). «Mme. De Sevignè, Correspondence». En M. Querol Gavalda, *La música en las obras de Cervantes*. Barcelona: Ediciones Comtalia.

Rey, J. J. (1978). «La Folía». En *Danzas cantadas en el Renacimiento español*. Madrid: Sociedad española de Musicología, pp. 52-69.

Ruiz Mayordomo, María José (1999). Voz Folía II, en J. Griffiths. *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. E. Casares (coord.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Salinas, Francisco de (1958). *De Musica*. M. Santiago Kastner (ed. facsímil). Kassel: Bärenneiter.

Salinas, Francisco (1983). *Siete libros sobre la música*. I. Fernández de la Cuesta (ed.). Madrid: Alpuerto, D. I.

Sánchez de Badajoz, Diego (1929). *Farsa del Juego de cañas*, (II, 273). En *Recopilación en metro*, 1552. Reproducción facsímil de la Academia Española. Madrid: Tipografía de Archivos.

Vega, Lope de (1981). *Peribáñez o el Comendador de Ocaña*. Alberto Blecua (ed.). Madrid: Alianza.

Vega, Lope de (2004). *Fiestas de Denia*. M. G. Profeti (ed.), B. J. García García (apostillas históricas). Firenze: Alinea, 2004.

Vicente, Gil (1971). *Tragicomédia pastoril da Serra da Estrela*, en *Obras completas*. Marques Braga (ed.). Lisboa: Livraria Sá da Costa, vol. IV, pp. 220-223.

LOS PROSISTAS DE LA NOCHE

José Luis Calvo Carilla
Universidad de Zaragoza
jlucalvo@unizar.es

Si bien el expresionismo artístico y literario europeo adquirió sus tintes más apocalípticos durante la Gran Guerra y su larga resaca, ya desde comienzos de siglo puede considerarse en plena ebullición. Había nacido del brusco impacto sufrido por la sociedad alemana de entresiglos, en buena parte agraria, al verse obligada a industrializarse y a militarizarse a marchas forzadas. Los protagonistas de esta corriente estética fueron artistas, escritores e intelectuales jóvenes de extracción burguesa que acertaron a plasmar en sus obras la tragedia de una generación bruscamente trasplantada a las grandes ciudades y obligada a sobrevivir en las nuevas y desconcertantes realidades urbanas. Tal conflictiva inmersión se tradujo en un odio visceral hacia el sistema de valores e ideales inculcado por sus padres y, por extensión, frente a un Poder militarista y a sus tentáculos represivos, como el Ejército, la Banca o la Policía. Bajo sus diversos rostros, el Imperio Austro-Húngaro, en plena fiebre industrializadora y armamentista, había convertido a sus súbditos en meras piezas de su engranaje: en autómatas o marionetas programadas para responder obedientemente al menor tirón de sus hilos. El expresionismo europeo reaccionó contra ese incomprensible sacrificio del ser humano en aras del sistema de valores impuesto por la sociedad capitalista. Sus obras artísticas y literarias denunciaron la regresión humana y pusieron en el primer plano de su actividad como artistas la reivindicación del mundo instintivo del individuo y la liberación de sus sueños y del primitivismo natural de sus pulsiones.

La automarginación social y el pesimismo y de muchos artistas jóvenes se abrió camino a partir de premisas estéticas irracionalistas y visionarias. Incapaces de integrarse en una sociedad que despreciaban, los expresionistas la identificaron con todo un cortejo de símbolos de muerte, crueldad y aniquilación. Su credo estético

asumió actitudes filosóficas y espirituales recientes vinculadas al pesimismo cultural europeo de mentores como Nietzsche, Rimbaud o Dostoyevski, así como la predisposición visionaria de la pintura de Munch o del Strindberg de *Sonata de Espectros* o *Danza de la Muerte*, ambientados en un mundo espectral y alucinado, poblado de figuras abstractas y la morgue o el cementerio como temas recurrentes. Pero sus maestros más influyentes venían de siglos pasados y poseían nombres tan familiares para los escritores y plásticos españoles como los de Brueghel, Grünevald, Hranach y, sobre todo, El Bosco, Durero, El Greco, Calderón y Goya.

Existían no pocas afinidades entre la sociedad del Imperio Austro-Húngaro y la española, tardorrestauracionista y luego dictatorial, del primer tercio del siglo XX, sumida en un irreversible proceso de descomposición política que el libertario oscense Ángel Samblancat sintetizó con el expresivo título de *El aire podrido (el ambiente social de España durante la Dictadura)* (1930), un «auto en 4 misterios», tan revolucionarios como impregnados de truculencia folletinesca. Como otras muchas naciones europeas, España se vio también zarandeada por la profunda crisis económica internacional —con su principal epicentro en el *crack* de 1929— y por los diferentes movimientos políticos que surgieron en Europa al margen de una democracia y de unos sistemas parlamentarios liberales envejecidos que se mostraban incapaces de dar soluciones a los graves males patrios que amenazaban con hacerla zozobrar. El proceso de descomposición nacional se había agudizado todavía más en torno a 1915, según detectaba el flamante primer número de la revista *España*:

> Ni el Gobierno ni el Parlamento nacional tienen autoridad, competencia y poder para dar el rostro a ningún problema vivo. Todo se hace extraparlamentaria y extragubernamentalmente. El Gobierno quiere prescindir del Parlamento para resolver la cuestión catalana y Cataluña quiere prescindir del Parlamento para concederse la autonomía. La clase obrera de toda España, en parte inflamada por el huracán revolucionario que rueda por el mundo entero, y en parte exasperada por la injusticia que padece en su propia patria, se dispone también a la acción directa, a obrar por cuenta propia y en línea recta frente al avaro capitalismo español, prescindiendo del Gobierno y del Parlamento. Nos acercamos a un periodo de fecunda anarquía, de disolución del viejo mecanismo del Estado, tomado de orín y chirriante [...]. El inmediato porvenir de España es extraparlamentario. El pueblo español quiere encontrarse a sí mismo, y si la maquinaria oficial no se aviene a ser reemplazada, como quiere el reformismo, debe ser reducida al polvo de la historia.

Luis Araquistain terminaba añadiendo que la turbulencia social del momento tenía que arrastrar también a los escritores: «Una revolución será siempre fuente de emociones estéticas. El mundo occidental carece de interés: el adulterio, el ajenjo, la cursilería de la clase media no pueden ser eternamente abrevadero de inspiración artística. El incendio de la revolución rusa, agitando mi emotividad, me ha devuelto mis mejores cualidades de hombre. El arte, a la luz de esa llamarada, cobra un sentido

humano, profundo, del que carecía». Pero esa vanguardia narrativa humana que soñaban algunos de los redactores de *España* no comenzaría a aflorar —parte de ella bajo el signo estético del ismo expresionista— hasta los agónicos años de la dictadura primorriverista.

Condicionada también por la situación social existente, y con unas características afines al expresionismo centroeuropeo, puede considerarse una segunda vertiente artística y literaria autóctona vinculada tradicionalmente a un realismo nacional de expresión grotesca y desgarrada —frecuentemente relacionada con una ancestral cultura de la muerte (Núñez Florencio y Núñez González, 2014)— que, en el periodo temporal aquí acotado —primer tercio del siglo XX—, se puede reconocer como ingrediente de novelas y relatos de naturaleza macabra, grotesca o alucinatoria caracterizados por un clímax emocional de patetismo y pesadilla (Sánchez Vidal, 1995).

Ambas líneas terminan entremezclándose, ya que representan el anverso y el reverso de un mismo malestar social surgido periódicamente ante situaciones históricas que sobrepasaban el ámbito de la existencia del individuo sumiéndolo en un mar de angustia y de indignación (o, como se ha dicho, en un «sentimiento de pérdida de familiarización con el mundo»). Las respuestas literarias a esta situación vital se canalizan a través de una prosa deshilvanada y violenta, en la que la realidad cotidiana queda sometida a un subrayado enfático a partir de registros expresivos como la sátira, la cosificación y animalización, el humor trágico o el disparate hiperbólico y grotesco («Nuestra tragedia no es tragedia», decía Valle por boca del iluminado Max apuntando al esperpento—. Y el dramaturgo suizo Dürrenmatt coincidiría con el gallego al sostener que la tragedia que hoy merecía su tiempo no podía ser otra cosa que grotesca).

La que aquí se pretende destacar es una corriente irracionalista autóctona a la que parece oportuno denominar globalmente «prosa de la noche». Un corpus de novelas y relatos e incluso de crónicas periodísticas que, como señaló Kayser a propósito del expresionismo centroeuropeo, abunda en visiones nocturnas y contiene un fondo de estremecimiento, desorientación y congoja ante lo inaprensible (Kayser, 1957), rasgos que consideran también significativas recopilaciones antológicas como *Prosa des Expressionismus* (Martini, 1983).

A esa misma tradición nacional (no otra que a la «capacidad literaria de España» (*sic*), innata y a flor de piel) se había acogido Valle-Inclán para sintetizar la literatura de su tiempo. En su conferencia de 1932 en el Casino de Madrid, el escritor gallego distinguió en ella distintas tendencias, que ilustró con tres imágenes procesionales. Valle reseñó con escepticismo la primera procesión («la de los *literatizantes* (*sic*) *sentimentales* del villancico y la petenera, lagrimitas de cristal y cante jondo, Murillo y Salcillo»). Pero sus gustos y su sensibilidad estaban con las dos restantes: con la que desfilaba «entre Despeñaperros y el Moncayo, presidida por Cervantes y Goya (cuyos disciplinantes no llevaban la melenita rizada e iluminaban el camino llevando un gran cirio en la mano), y con la suya propia: la de los hombres atlánticos, quienes

«también llevan una luz, o parece que la llevan. Pero saldrá el sol y se apagará la luz, que no era de cirio, sino de imaginaciones. Era la luz de *la Valle santa compaña*». Ambas procesiones discurrían durante la noche, que iluminaban con sus grandes cirios los prestigiosos guías, dignos de figurar en la selectiva galería heroica de Carlyle, que iban a la cabeza de tan ilustres comitivas (Valle-Inclán, 2017).

1. UNAS VINCULACIONES ESTÉTICAS NO SIEMPRE RECONOCIDAS

La mitología «étnica» buñueliana de «carnuzos» y «putrefactos» y las fijaciones más persistentes de sus comienzos en la cinematografía están muy próximas a la plástica de Goya, Brueghel y Rembrandt, El Bosco, Ribera y otros reconocidos antecedentes del expresionismo germano, sin dejar de coincidir a la vez con el que María Zambrano llamó «realismo tradicional español» de amplio espectro, el de *La Celestina*, la picaresca, los enanos de Velázquez y el ineludible de las pinturas del genio de Fuendetodos. En el caso de la prosa, estas fijaciones y correspondencias no dejan de sorprender ya que separaba a los escritores de sus colegas germanos una barrera idiomática aparentemente infranqueable.

Pero las relaciones entre los escritores y artistas españoles y los extranjeros fueron tempranas, al menos en el caso de algunos nombres representativos, como los de José Gutiérrez Solana, Ramón Casas, Ignacio Zuloaga, Isidro Nonell, Evaristo Valle, Daniel Vázquez Díaz o Ricardo Baroja y Nessi (Areán, 1984). Si en su pintura y en sus prosas literarias, Gutiérrez Solana cubrió todos los registros expresivos de este casticismo negro o prosa de la noche, no es menos representativo el asturiano Darío de Regoyos. Especialmente fecunda fue su amistad con el escritor belga Verhaeren, con quien, más allá de la colaboración de ambos a partir de 1988 en *La España negra*, le unían unas profundas convicciones estéticas. Heredero de sus dos grandes mitos pictóricos del pasado, Goya y El Greco, Regoyos representaba la vitalidad contemporánea de la tradición autóctona de una estética de patetismo y pesadilla. Desde los diecisiete años había frecuentado los ambientes artísticos y cosmopolitas de Bruselas, ciudad que en las dos últimas décadas del siglo XIX se había convertido en una de las capitales de la vanguardia europea, con artistas y hombres de letras de nombre internacional como los artistas plásticos Fernand Khnopff, Jean Deville, George Minne, Théo van Rysselberghe o Henry van de Velde y los escritores Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach y el propio Verhaeren.

La presencia de los escritores centroeuropeos en España comenzó a intensificarse en vísperas de los años treinta. Sus artículos fueron acogidos en las páginas de las revistas de izquierda, se reseñaron sus trabajos en la *Revista de Occidente*, la *Gaceta Literaria* y otros medios, y sus principales novelas fueron traducidas con puntualidad. Ejemplos significativos son los casos de *Demian. La historia de juventud de Emilio Sinclair* (1930) y *El lobo estepario* (1931) de Hermann Hesse; *La montaña mágica* (1934), de Thomas Mann, de quien desde 1920 podía

leerse en español *La muerte en Venecia*, al cuidado de José Pérez Bances, o *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin (*Berlín, Plaza de Alejandro*, traducida en 1936).

De otro lado, la morbosa curiosidad ante el inquietante exotismo patrio en unos casos, y el compromiso político en otros, animó a conocidos expresionistas a realizar su viaje a España. Sus visitas quedaron plasmadas en testimonios como el del vienés Hermann Bahr en su primer viaje a España (1923). El dramaturgo austriaco confirma que aquellos viejos revolucionarios de la «Gente Nueva», «que habían nacido entre revueltas y asonadas y amamantados por sus madres con la leche ahumada por las explosiones de pólvora» (París, 1889), conservaban todavía intacta —casi medio siglo después, y pese a su condición de *intelligentsia* desahuciada del sistema político restauracionista— buena parte de su inconformismo septembrino. Compartían con los escritores europeos una misma sensibilidad y formulaban en sus obras respuestas emocionales y estéticas similares ante hechos como la crisis finisecular, la Gran Guerra y la rehumanización de la Europa de entreguerras. En su autobiográfico *Selbstbildnis* («Autorretrato»), Bahr evocó a Silverio Lanza (Juan Bautista Amorós, 1856-1912) como el más cercano de sus contactos madrileños: «Ante la ironía, incluso una familiar autoironía, estoy siempre entregado, y Lanza, de aspecto muy poco español, con sus mejillas brillantes, la nariz de pepino, y una panza regordeta más propia de un buen suabo, era el único ejemplo de ironía con el que me encontré en el Manzanares, un saco lleno de amistosa maldad, cariñosa perfidia y candorosa socarronería contra todo el mundo, pero sobre todo contra él mismo. En sus libros se podía ver por supuesto esa cansada tristeza que escondían aquellos modos impertinentes: era un bromista por desesperación, su bufonesca y contenida rabia encubría tal ferocidad que a mí me parecía que el humor negro seguía siendo una expresión demasiado leve para ello: lo llamé "negro-humor-de-perros"». En Alejandro Sawa, en cambio, la caricatura esperpéntica dejo paso a una semblanza elogiosa. Sawa seguía siendo el bohemio contumaz a quien, si alguna vez se corregía y se decidía a escribir, sus admiradores deseaban regalarle un perro mejor, una pipa mejor y un fonógrafo maravilloso que reprodujera las alabanzas con las que, desde el más allá de la gloria, sus admirados Víctor Hugo y Verlaine celebrarían su obra (Celma Valero, 1999). Hermann Bahr vio en Sawa a un revolucionario eternamente joven: «Nunca me he encontrado en la vida ninguna figura juvenil tan bella como la suya; así debió de ser el joven Gautier en la batalla de Hernani, pero Sawa ni siquiera necesitaba el famoso chaleco rojo de Gautier, pues ya era lo que era por su propia presencia. De orígenes griegos, nacido en Granada, medio trovador, medio gitano, este hombre romaní creció hambriento de desventura: un Byron del proletariado, el *beau ténébreaux* del Romanticismo hecho mendigo» (González Romero, 2015).

La «supurante llaga» nacional (la de la Andalucía trágica, del *lumpen* urbano y del proletariado campesino y minero) movió al dramaturgo checo Egon Edwin Kisch a visitar Andalucía para introducir sus dedos en las llagas del cuerpo social andaluz con una tozudez digna del incrédulo Tomás. La seductora aurora roja del anarquismo español justificó estancias como la del revolucionario alemán Erns Toller (1893-

1939), quien en 1931 había visto traducidas algunas de las muestras más representativas de su teatro en España —en concreto, la tragedia *Hinkemann* y el drama *Los destructores de máquinas*, en versión de Rodolfo Halffter para la editorial madrileña Cenit—. Dos años más tarde, con sus obras quemadas y prohibidas las representaciones de las mismas, y desposeído incluso de su nacionalidad alemana por Goebbels, se le encontrará en España frecuentando los círculos libertarios españoles.

Otros expresionistas visitaron España en busca del pueblo primitivo y bárbaro imaginado a partir de las ilustraciones de los viajeros románticos, inevitablemente asociadas a sus primeras impresiones ante una España goyesca, calderoniana y esperpéntica. De esta *Weltanschaung* viajera participó también el conde de Keyserling (1880-1946), quien no reparó en elogios hacia la quijotesca patria de Miguel de Unamuno como paraíso africano caracterizado por un hedonismo trágico y místico. España era el país que se entregaba al placentero sabor de la vida y de la sangre. La vida y la muerte estaban íntimamente unidas en las costumbres de unos españoles que amaban la sangre y desahogaban en las corridas de toros su valor y el placer que les producía lo sangriento. Expresionistas como el infatigable viajero Kasimir Edschmid (1990-1966), con *Basken, Stiere, Araber* (1926) (*Vascos, toros y árabes*), o el crítico Alfred Kerr (1867-1948) —quien dio cuenta en *O Spaniem* (1935) de su paso por España, se sumaron también al interés de concienzudos historiadores, filólogos, investigadores de arte o antropólogos germanos por la cultura y los modos de vida españoles.

2. LOS PROSISTAS DE LA NOCHE

Para José Díaz Fernández, la noche estaba cargada de connotaciones bélicas. Las recuerda con todo su terrible y seductor hipnotismo durante sus turnos de centinela, apostado tras el agujereado armazón de madera del blocao: «El viento tiene una peligrosa voz de sirena, que va de colina en colina cubriendo todos los ruidos y todos los murmullos y trae un poco de terror a los que temen morir porque están ebrios de juventud; todas las cosas, en fin, envueltas en sus túnicas de sombra crecen fantasmales, se agitan y oscilan vagamente con alteraciones de espectro. Se piensa que la muerte escoge siempre los velos negros de la noche para llegar silenciosa, pausada, rígida y fatal a recoger su botín precioso que arrumbará impúdicamente en la barca fabulosa de la laguna Estigia, mientras Caronte murmura su canción siniestra retrepado en el banco de popa» (Díaz Fernández, 2004). El simbolismo de lo nocturno se había cargado de tensión para unos soldados de reemplazo desmoralizados que no comprendían su desdichado destino. Ignoraban que, en caso de sobrevivir, el mismo Poder que los había enviado a una muerte segura en tierras lejanas los uniformaría de nuevo con el mono de trabajo para encadenarlos a máquinas infatigables y amenazadoras, o, como inservibles mutilados de guerra, los abandonaría a la marginación y aun a la mendicidad.

De los últimos años del siglo XIX datan tempranas indagaciones prefreudianas de Unamuno, Baroja, Azorín, Llanas Aguilaniedo y otros narradores, quienes dieron comienzo a su trayectoria con una literatura de dolores y zozobras interiores en la que la muerte, la locura, el mundo de los sueños configuran la psicología y los comportamientos de sus personajes (Celma Valero, 1989). Tan devoto del místico pintor cretense como el autor de *Diario de un enfermo* (1901), el médico Baroja se adentró en su tesis doctoral en el misterioso ámbito de los oscuros mecanismos mentales del dolor humano. El Unamuno de *Amor y pedagogía* hizo gala de su espíritu «agresivo y descontentadizo» al presentar su novela de 1902 como una arbitraria mezcolanza de bufonadas, chocarrerías y disparates» protagonizados por personajes «grotescos y absurdos», mientras el farmacéutico Llanas Aguilaniedo pudo justificar los comportamientos de los héroes de sus novelas con el principio freudiano de que «lo inconsciente informa nuestra vida».

Al médico y novelista Felipe Trigo (1864-1916) se debe un precoz planteamiento sobre la represión de la animalidad humana en las sociedades modernas. El pacense defendió con pasión la supremacía del mundo de los instintos sobre el ámbito de la racionalidad. Lo *intelectual* no era más que «un faro ennoblecedor de lo *emotivo*»: el hombre, suerte de marioneta presuntuosa, había querido revestirse únicamente de *inteligencia*, despreciando la bruta emotividad que tiene en común con las bestias. Antes de que Sender hiciera su fáustica apología del «Dios negro de los instintos» en uno de los capítulos de su novela *La noche de las cien cabezas* (1934), Felipe Trigo había repudiado ya, con una rotundidad similar a la de los expresionistas germanos, la represión social del mundo instintivo como contraria a la naturaleza animal del hombre. Por muy noble que pudiera considerarse, el componente racional no era más que una mera función subsidiaria para la vida, tan limitada como la digestión o la respiración, y el cerebro, órgano de la racionalidad, poseía un interés no vital. Un loco podía vivir sin cerebro, pero nadie podía hacerlo cuando sus instintos quedaban anulados. Y es que, concluía, «la naturaleza clama imperiosa por sus fueros de animalidad, de brutalidad, de bestialidad, y los manifiesta, no importa quién ni dónde, en la academia o en el lupanar o en la taberna» (Trigo, 1907).

Tal apología de la animalidad se reconocía también en «De la vermicracia y de los beneficios que proporciona», desgarbada fábula narrativa de 1909 en la que Silverio Lanza redujo la concepción del ser humano a su más primitiva animalidad y al sexo como salvaguarda contra su despersonalización y aniquilación. La realidad nacional no era ya un colectivo humano, sino una enorme e infecta gusanera… «por creer en la vermicracia como forma degradada de organización social». («-¿Y qué es eso? -Cuando hay un hombre tuno es porque la sociedad está corrompida y los gusanos la gobiernan. -Yo no he dicho eso. -Ni yo tampoco. -Bueno. Rezaré un Padrenuestro») (Lanza, 2006). Cinco años antes, el entonces joven anarquista Julio Camba se había adentrado en la exploración de la locura en el llamativo relato precaligarista «Loco (Cuento carcelario)», publicado en la revista libertaria *El*

Rebelde, (16/06/1904), y Manuel Ciges Aparicio se adelantó a las farsas valleinclanescas con «En el reino de los idiotas. Historia de un rey sin cabeza» (*El Pueblo*, 5/05/1911), alegórico y esperpéntico relato del nacimiento sin cabeza del heredero real, extraña circunstancia que, de la mano del Larra de «El siglo en blanco», Ciges desarrolla patafísicamente hasta el absurdo. ¿Para qué necesita el futuro rey una cabeza? La realeza y el pensar han sido siempre incompatibles y, por otra parte, resultan innumerables las ventajas que hace derivar del futuro gobierno de un rey descabezado.

Desde comienzos del nuevo siglo, el universo de José Gutiérrez Solana (1886-1945) presenta numerosas estampas cotidianas de crueldad, miseria y podredumbre vinculadas de modo inequívoco a la tradición pictórica de Berruguete, El Greco, Zurbarán o Ribera, artistas también próximos al expresionismo alemán. Su obra literaria, compuesta por su novela *Florencio Cornejo* (1926) y por varios volúmenes de prosas —las dos series *Madrid: escenas y costumbres* (de 1913 y 1918); *La España negra* (1920); *Madrid callejero* (1923) y *Dos pueblos de Castilla* (1924)— muestran un costumbrismo sombrío de base resuelto con el mismo corrosivo patetismo de sus visiones pictóricas.

Las tempranas observaciones de Rafael Altamira (1866-1951) en su discurso de 1915 ante la Academia de Ciencias Morales y Políticas sobre Nueva York y otras metrópolis modernas constituyen un anticipo de la ciudad levítica que pronto podría contemplarse en *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang o en las páginas de *Berlín Alexanderplatz* (1929). El historiador y jurista levantino sostenía que «en todas las grandes ciudades se forma un ejército de caídos y fracasados que parecen un tributo ¡excesivo tributo! que la civilización urbana exige como precio. Quien conozca el estado de los grandes centros industriales... sabe que en una grande y creciente masa de tal población impera soberanamente... aquella condición que los franceses llaman *la misère* […], en la cual hombres, mujeres y niños se ven forzados a amontonarse en forma tal, que la decencia queda abolida... y los placeres posibles reducidos a la brutalidad y a la embriaguez».

Como el expresionismo centroeuropeo, el autóctono de los prosistas de la noche verá también en la ciudad la representación del lado oscuro de la existencia cotidiana, cuyo «horror urbano» —verdadero «*horror vacui*», reverso de cualquier amena espacialidad— se opone de modo frontal a la inocencia de la naturaleza y ofrece el lado más repulsivo de la industrialización. La vida urbana genera imágenes de hombres «vacíos» o «deshabitados», condenados a la regresión y a la locura, uniformizados con una máscara social que los convierte en caricaturas de sí mismos, en chafarrinones, títeres de pimpampún o muñecos de cera (Valle se sumergió en el guiñolesco Madrid de los años veinte para poner en pie la esperpéntica alegoría de *Luces de bohemia*, con la misma pluma bárbara y la misma lente degradadora con que sometió a esperpentización en *Divinas palabras* la vida rural gallega o carnavalizó la historia de la España reciente). La vaciedad interior urbana agobia al hombre carente de individualidad en el fallido proyecto *nivolístico* unamuniano «La

sombra sin cuerpo» (Unamuno, 1965). También pueden considerarse expresionistas las prosas líricas juanramonianas de los *Libros de Madrid* (Blasco y Gómez Trueba, 2005), como pocos años después lo serán algunas anticipadoras impresiones de *Diario de un poeta recién casado* ante la ajetreada vida cotidiana en la ciudad de los rascacielos (Blasco, 1998).

Los espacios hostiles abundaban en las grandes ciudades modernas donde los rascacielos convivían con las fábricas, las cárceles, los cuarteles, los hospitales, las Direcciones de Seguridad, las comisarías y los manicomios (espacios de sufrimiento todos ellos donde, en expresión de Baroja, «las almas se retuercen con los sufrimientos como raíces secas, y la angustia y la fiebre dominan por todas partes». Producto de tanta institución represiva era el Madrid barojiano de *La busca*; la despersonalización de títeres, marionetas, maniquíes o figuras de cera o tipos grotescos (*Las tragedias grotescas*, 1907); el miserabilismo de seres absurdamente enjaulados como el del relato «El amo de la jaula» de *Vidas sombría*s o «Nihil» (*El Rebelde*, 24-XI-1904), donde, sobre el fondo rojizo de las llamas de los hornos de fundición, se perfila una legión de mineros que gritan, aúllan y silban con energía de titanes en presencia de la noche negra y preñada de amenazas: «manadas de hombres sudorosos, de caras patibularias, tiznados por el carbón, que machacan en el yunque el metal brillante, llenan de carbón las entrañas de las enormes máquinas; arrastran vagonetas y se cruzan y se miran sin hablarse, como mudos espectros. Son los «derrotados, encarcelados, agarrotados, fusilados de la vida; pero, aunque sobre ellos caigan todos los estigmas y todas las vergüenzas, serán siempre más nobles, más grandes, más puros de corazón que esa estúpida canalla que vive bajo el yugo de sus vicios y de sus torpezas». A lo lejos, sobre una colina, entre las sobras de la noche destaca el castillo de los explotadores, objeto del odio y de los sueños incendiarios de los esclavos de la fundición («una almenada fortaleza, llena de torreones sombríos, por cuyas ventanas ojivales salen torrentes de luz que van a reflejarse con resplandor sangriento en el agua turbia de los fosos»).

Tampoco el mundo rural suele ser un espacio idílico. En este punto debe recordarse el casticismo ceñudamente racial de obras como *España nervio a nervio* (1924) o *Aguafuertes ibéricas* (1927) del madrileño Eugenio Noel (1885-1936); o las mencionadas *Divinas palabras* de Valle. Llevado a extremos tremendistas, tal irracionalismo autóctono se manifiesta en los sórdidos trazos y en los sanguinolentos chafarrinones de José López Pinillos («Pármeno») (1875-1922) —y, en concreto, en el casticismo post-naturalista de novelas cortas como *La sangre de Cristo* (1907) o *Cintas rojas* (1916).

De una violencia campesina bronca en extremo es la novela *Candasnos* (1933), del oscense José Sampériz Janín (1910-1941), como también *Tres días con los endemoniados. La España desconocida y tenebrosa* (1929), serie de reportajes de verdadera barbarie temática y estética aparecida en el mismo año del estreno de *Un perro andaluz* y con menciones explícitas al provocador film buñueliano, cuya impronta irracionalista es también componente básico del documental

cinematográfico *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1932) y de otras obras tempranas de Buñuel más o menos próximas a Freud y a Valle, pero también al expresionismo plástico de Kokoschka o de Egon Schiele (Almeida, 2000). El autor de *Tres días con los endemoniados*, el periodista castellonense Alardo Prats y Beltrán (1903-1984), realizó una crónica novelada de su viaje por las irredentas entrañas del Maestrazgo y del Bajo Aragón turolenses sin mistificación literaria alguna ante las costumbres que se desarrollaban ante sus ojos («He aquí, lector, la cinta impresionada dispuesta para la proyección. Cinta de primeros planos. Figuras de alucinación y pesadilla. Zarabanda trágica de hombres y mujeres de nuestro siglo, y sin embargo atormentados por una ceguera espiritual de negras y remotas edades...»). Para el crítico «L. de F.» de *La Gaceta Literaria*, el resultado, había sido «una alucinante farsa de incultura y brutal barbarie», una satánica crónica que superaba todo lo conocido hasta entonces en punto a terroríficos aquelarres, y masas de almas aullantes: «Goya, Gustavo Doré y Edgar Poe en una sola visión. Mucho de los fondos turbios explorados por Freud y muchísimo de la locura más desenfrenada»:

> Un libro tétrico de la España dura. No la de pandereta. Ni la negra. Sino la enérgica que vive pensando en la muerte. La España de los libros de Unamuno y *El perro andaluz*. La de los cristos sangrientos y la tierra seca. Este libro es un objetivo ampliamente abierto ante un panorama alucinante, de pesadilla. Amasijo indefinible de fanatismo y lujuria...

Una cerrada apología de la parte más oscura e irracional del ser humano —y, con ella, la primera reflexión seria en España sobre las virtualidades de las teorías freudianas aplicadas a la literatura— puede encontrarse en *Manicomio* (1931) del salmantino Alfonso Hernández-Catá, novela en la que un Freud leído en clave expresionista le inspiró tanto las justificaciones psiquiátricas introductorias, como el sonambulismo y los desdoblamientos que terminan experimentando sus personajes.

La Gran Guerra —a la que, desde sus comienzos, se ha venido considerando como una fractura irrestañable de la historia europea— monopolizó la atención de la opinión pública española. Pese a mantenerse neutral ante el conflicto, la nación se dividió entre aliadófilos y germanófilos y ambos grupos seguían cada día con pasión extrema el abundante flujo de crónicas y reportajes gráficos sobre los campos de batalla y su constelación de temas asociados: trenes y caravanas de heridos; víctimas (mutilados, locos, agonizantes, cadáveres hinchados flotando en el mar…); ciudades bombardeadas, ardiendo y en ruinas; alambradas, hospitales como espacios del dolor y del sufrimiento… La confrontación mundial pronto inundaría los kioscos y librerías con un aluvión de narrativa pacifista y testimonial difundida con profusión en panfletos, artículos doctrinales y libros de tirada popular. Con ella —especialmente durante los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera— confluyeron las generadas por la Rusia post-revolucionaria y por la República de Weimar.

Pese a que sus trincheras quedaban más allá de los Pirineos, España también estaba sufriendo en carne propia su propia sangría bélica en la cruenta e interminable guerra con Marruecos, conflicto de gran repercusión anímica en la sociedad española, cuyos avatares trágicos la venían manteniendo en vilo de forma intermitente desde 1859. Al margen de la copiosa bibliografía generada en España por la Gran Guerra y sus trágicas secuelas en la vida y en la psicología colectivas —donde las estampas de impresiones bélicas de *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1916) de Valle ha quedado como el ejemplo español más ilustre—, las interminables campañas marroquíes fueron objeto de tempranas y dolorosas crónicas diarias en la prensa de la época y en los testimonios de quienes las vivieron. Ejemplos de ello son recopilaciones periodísticas como las de Manuel Ciges Aparicio (*Entre la paz y la guerra (Marruecos)* (1912). O las evocaciones bélicas de Eugenio Noel recogidas en *Lo que vi en la guerra (Diario de un soldado* (1912). En ellas, la rotunda declaración pacifista de sus líneas introductorias queda justificada como consecuencia de los horrores de la guerra, de los que dan cuenta numerosos episodios («Las momias del Barranco del Lobo», «Los cementerios de la segunda caseta» o «La nave blanca» entre otros muchos lances bélicos), en los que la piedad y la conmiseración brota del cruento e injustificable espectáculo del derramamiento de sangre inocente y de la visión de los cadáveres esparcidos por el suelo en el lugar de una emboscada.

La última guerra con Marruecos (1919-1923) —con el «Desastre de Annual» como principal episodio luctuoso— conmovió una vez más la conciencia colectiva nacional a través de la publicación de novelas testimoniales de escritores como José Díaz Fernández —*Crónicas de la Guerra de Marruecos* (1921-1922) [2004] y *El Blocao* (1928)—; Ernesto Giménez Caballero —*Notas marruecas de un soldado* [1923]—; Ramón J. Sender —*Imán* (1930)—, Arturo Barea —*La ruta* (publicada en inglés como *The Track*, 1943), o el malogrado capitán Fermín Galán, autor de la testimonial novela africana —*La barbarie organizada* (1931)—, aparecida tras su fusilamiento por encabezar la sublevación de Jaca. En ninguna de estas novelas bélicas se hacía esperar la visita de la Muerte. Aparecía en los frentes por sorpresa, bailando sobre el rojo ígneo del cielo entre cuervos y dirigibles al ritmo de los cañonazos. El novelista y crítico de arte José Francés (1883-1938) la imaginó excitándose por momentos con los ayes de dolor, las blasfemias y las desgarradoras despedidas de los jóvenes soldados («En su mondo cráneo las cuencas orbitarias tienen una extraña fosforescencia y la quijada inferior le brinca como si fuera a desprenderse en una carcajada demasiado violenta. Se cubre los huesos sin carne con velos negros que acaso estén tejidos con humos de ciudades asaltadas; chapotea en la sangre; sortea, como una danzarina oriental, las espadas caídas y sobre su cabeza agita la media luna chispeante de su guadaña»). Quien así la describía, negaba que la danza de la temible Intrusa fuera la misma que la de los frescos del florentino Orcagna o las fantasías de Holbein. Ahora la muerte no obligaba a danzar a los hombres, sino que danzaba sola: era una nueva Salomé ante la cabeza cercenada del Bautista (Francés, 1915).

Aunque «La pesadilla de la muerte» —leitmotiv constante en *La barbarie organizada* y en cualquier otra narración de tema marroquí— no provocaba terror y pesadillas únicamente en el frente de combate. La locura, las alucinaciones, el sonambulismo o una atmósfera de pesadilla aparecen en numerosos pasajes de la obra literaria de José Gutiérrez Solana —ejemplo de ello son los aguafuertes de «Los locos» («Máscaras humildes», «El pimpampún de la risa» o «El museo de figuras de cera»)—. Sus personajes constituyen un animado lumpen que frecuenta espacios degradados y de miseria, como los de las «viviendas de los barrios bajos». La calle a la intemperie es el único cobijo de los que se amontonan en busca de calor entre las calderas de alquitrán del Madrid barojiano. Al reducido espacio de la celda carcelaria vuelven una y otra vez los anarquistas de Ángel Samblancat en *Cristo atado a la columna* (1925). Ficción visionaria por excelencia es *La noche de las cien cabezas* (1934), arriba mencionada, cuya sucesión de cuadros cotidianos culmina en una *estética del grito* como fórmula amplificadora de una visión apocalíptica de la sociedad contemporánea, distorsionada y aireada a los cuatro puntos cardinales del planeta. La justicia social se impone, y una macabra lluvia de cabezas cortadas cae sobre el cementerio a modo de nueva y justiciera danza de la muerte, en una fábula moral que conmina al lector a destruir la sociedad para construir sobre sus ruinas una utopía libertaria. Existen, incluso, seres corrientes que, como el héroe de «Historia de Juan Simeón», defienden día a día su honradez y su integridad moral, aunque los atropellos sociales les empujen a adoptar actitudes de insumisión y rebeldía (Sender, 1976).

De temática cotidiana, pero carente de la voluntad universalista ni la carga política senderiana, son las *Tragedias de la vida vulgar* (1922), de Wenceslao Fernández Flórez (1885-1964), cuyos personajes arrastran una existencia agridulce y resignada a su suerte, se acobardan ante la menor dificultad y permanecen incesantemente en vilo ante el sobresalto de miedos y pesadillas. En palabras del autor, los relatos recopilados son genuinas tragedias «grotescas», como grotesca es la vida que les ha tocado en suerte vivir. Lo trágico cotidiano también se explora en *Narraciones maravillosas y biografías ejemplares de algunos grandes hombres humildes y desconocidos* (1924), de Manuel Chaves Nogales (1897-1944), aunque con la misma moderada dosificación de las alteraciones emocionales que experimenta su existencia (tristeza, miedos, presentimientos oscuros, etc.). «Cómo se deshace un hombre» puede considerarse el paradigma de los relatos recogidos en esta breve selección —a menudo, narrados en primera persona y compuestos de forma fragmentaria por las premuras del periodista—. En él Chaves baraja un concepto de lo humano en el que cabe todo ser «humilde y desconocido», que suele resultar equivalente a términos conmiserativos como «hombrezuelo», «pobrete» o «autómata», que señalan la gradación regresiva hasta su aniquilación.

En conclusión: los ejemplos hasta aquí mencionados —por supuesto, sin pretensiones de exhaustividad— conducen al reconocimiento de la existencia de una tradición de corte irracionalista que algunos prosistas españoles cultivaron de modo

paralelo a la literatura centroeuropea (aunque, a diferencia de ésta, estuvo ambientada tanto en el medio urbano como en una sociedad rural irredenta). En dicha prosa, la esperpentización de los personajes tiene su correlato en una escritura oscuramente inconexa, desgarrada y de turbia emocionalidad que se coagula en estampas, secuencias, aguafuertes y esperpentos. En un nivel de abstracción superior puede afirmarse que las manifestaciones prosísticas autóctonas hasta aquí consideradas —a las que, de haberlas conocido, Bertold Brecht hubiera homologado sin duda a las del expresionismo germano— beben en algunas fuentes comunes, responden a situaciones sociopolíticas convulsas equivalentes y contienen algunas de las orientaciones que, en última instancia, veía realizadas el autor de *La ópera de los tres centavos* en las obras literarias alemanas. Entre otras, el predominio del sueño sobre la realidad; de la visión sobre la observación y del desgarro sobre la armonía y el equilibrio expresivos. En ellas, los escritores se han despreocupado de la solidez estructural en favor de una idea generadora abstracta plasmada con más o menos precisión. La subjetividad se impone a la objetividad, la intuición a la percepción, y la emoción —a veces, las más primitivas y violentas— al componente intelectual (Holthusen, 1963).

BIBLIOGRAFÍA

Almeida, Diane M. (2000). *The* Esperpento *Tradition in the Works of Ramón Gómez de la Serna and Luis Buñue*l. Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Meller Press.

Areán, Carlos (1984). *La pintura expresionista en España*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.

Baroja, Pío (1973). *Hojas sueltas*. Luis Urrutia (ed.). Madrid: Caro Raggio, II.

Celma Valero, María Pilar (1989). *La pluma ante el espejo: (visión autocrítica del «fin de siglo», 1888-1907)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Celma Valero, María Pilar (1999). *Caras y máscaras de 1900: (siluetas literarias)*. Valladolid: Difácil.

Díaz Fernández, José (2004). *Crónicas de la guerra de Marruecos (1921-1922): antología*. José Ramón González (ed.). Gijón: Ateneo Obrero.

Francés, José (1915). *La muerte danza (Comentarios a la guerra)*. Madrid: Sociedad Española de Librería.

González Romero, David Antonio (2015). *Silverio Lanza: el escritor perdido*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla.

Holthusen, Hans Egón (1963). *Brecht*. Barcelona: Seix Barral.

Jiménez, Juan Ramón (1998). *Diario de un poeta reciencasado (1916)*. Javier Blasco (ed.). Madrid: Cátedra.

Jiménez, Juan Ramón (2005). *Obra poética*. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba (eds.). Madrid: Espasa Calpe.

Kayser, Wolfgang (1957). *Lo grotesco. Su configuración en pintura y en literatura*. Buenos Aires: Nova.

Lanza, Silverio (2006). *¡Peste de huesos! Y otros textos*. Zaragoza: Los Libros del Innombrable.

Martini, Fritz (1983). *Prosa des expressionismus*. Stuttgart: Reclam.

Núñez Florencio, Rafael y Elena Núñez González (2014). *Viva la muerte!: política y cultura de lo macabro*. Madrid: Marcial Pons.

París, Luis (1888). *Gente nueva*. Madrid: Imprenta Moderna.

Sánchez Vidal, Agustín (1995). «La España Negra como síndrome de Estocolmo». *Letra internacional*, 41, pp. 60-67.

Sender, Ramón J. (1976). «La historia de Juan Simeón». *Leviatán*. Paul Preston (ed. y selec.). Madrid: Turner.

Trigo, Felipe (1907). *El amor en la vida y en los libros. (Mi ética y mi estética)*. Madrid: Renacimiento.

Unamuno, Miguel de (1965). «La sombra sin cuerpo (Fragmento de una novela en preparación)». Barcelona: Juventud.

Valle-Inclán, Ramón del (2017). *Conferencias completas*. Javier Serrano Alonso (ed.). Lugo: Axac.

EL HECHIZO DE LAS IDEOLOGÍAS: *VOLVER AL MUNDO* DE J. Á. GONZÁLEZ SAINZ

Ana Calvo Revilla
Universidad CEU-San Pablo
crevilla.ihum@ceu.es

1. PRELIMINAR

Veinte años después de su aparición, la editorial Anagrama publica una nueva edición, revisada y corregida, de *Volver al mundo*, de José Ángel González Sainz (Soria, 1956), autor de una obra que goza de una voz singularísima. Es una novela de una extraordinaria riqueza narrativa y temática, que ya en 2003 gozó de una excelente acogida por parte de la crítica académica. Numerosos escritores (Claudio Magris, Antonio Muñoz Molina, Félix de Azúa, Fernando Savater o Vicente Luis Mora) y especialistas —de la talla de Ricardo Senabre, José María Pozuelo Yvancos, Santos Sanz Villanueva, Juan Antonio Masoliver Ródenas, José Ramón González o Anna Caballé, entre otros— han subrayado la complejidad y densidad intelectual e ideológica de la producción literaria de este filólogo, que ha sido fundador y director de la revista *Archipiélago* desde su creación en 1988 hasta 2009 y autor de la novela *Un mundo exasperado* (1995, Premio Herralde) y de los libros de relatos *Los encuentros* (1989) y *El viento en las hojas* (2014). También este año han sido publicadas la quinta edición de *Ojos que no ven* (2010) y la sexta de *La vida pequeña*. *El arte de la fuga* (2021).

Encabezan *Volver al mundo*[93] tres citas preliminares, que enmarcan el tono de la narración. La primera ha sido extraída del poema «Yo me pregunto a veces si la noche» de *Don de la ebriedad*, de Claudio Rodríguez, en el que la voz poética gravita entre el asombro ante el don de la existencia y la tensión que genera la ausencia; en segundo lugar, unos versos («… y los vasos rebosantes de espuma, brindando entre cánticos de júbilo, resonaban por la gloria de la libertad»), pertenecientes al himno «Cantón, Suiza», donde Friedrich Hölderlin exalta la amistad que lo unió a sus compañeros en el combate por la libertad y los ideales revolucionarios jacobinos en el marco de la arcadia idílica del llano de Rütli (Hölderlin, 1991: 89); y, finalmente, unos versos procedentes del poemario *De Umbral en umbral* (1955), de Paul Celan («Habla. Pero no separes el No del Sí. Y dale a tu decir sentido: dale sombra»), en los que el poeta rumano expresa la necesidad de permanecer atento a lo que aparece y muestra mediante el lenguaje como única vía para luchar contra el olvido en un entorno de devastación y masacre. Todas ellas actúan como preludio del vitalismo y del dramatismo que se cierne en torno a los ideales revolucionarios con sus pretensiones de ruptura de las formas, las estructuras y las tradiciones.

La visión sublimada del poeta que, en la concepción de Hölderlin, rompe las cadenas de la servidumbre, alcanza su cima en Enrique Ruiz de Pablo, «el gran hacedor y desbaratador de palabras» (133) y «constructor de mundos para quien el vino de la vida no era suficiente porque él, el impetuoso, era la madera del espíritu de los héroes y su poema era el mundo» (564). El gran poeta dialéctico del ideal revolucionario sigue, como el seminarista de Tubinga ante los ideales de la revolución de 1789 que aconteció al otro lado del Rin, la exaltación optimista y esperanzada de una regeneración espiritual que lleve a los hombres a formar una comunidad purificada por el amor, según canta en los *Himnos* (1977: 35). Ruiz de Pablo se convierte en el mentor de los tres amigos (Miguel, Julio y Gregorio), que durante la década de los años setenta del siglo XX abandonan el valle del noroeste soriano, donde han forjado su mundo familiar y personal —el «ombligo del mundo»— (24), para ser protagonistas de la historia, según cuenta Julio:

> Nos íbamos al mundo, al mundo ancho y abierto donde todas las posibilidades se extendían múltiples y sugestivas ante nosotros, donde todo era por definición posible, nuevo, hacedero, mejor y, sobre todo, mejorable. Porque nosotros no íbamos con la intención de forjarnos un porvenir o encontrar un acomodo, como decían y creían nuestros padres, no íbamos a habitar el mundo, sino a cambiarlo, a ponerlo patas arriba, a hacer historia, y no sólo a sufrirla. Con aquella «salvaje tensión hacia el curso de las estrellas» de que hablaba el poema que él nos había leído (236).

[93] Todas las referencias a *Volver al mundo* están extraídas de la nueva edición de 2023. Mencionamos únicamente la página para evitar reiteraciones.

Con la ebriedad que el poeta Claudio Rodríguez comprende como «un entusiasmo, en el sentido platónico de inspiración, de rapto, de éxtasis; lo que para el cristiano sería fervor» (1984: 14), Ruiz de Pablo aspira a encarnar el espíritu heroico, según le cuenta Julio a Bertha mientras menciona unos versos de la oda, donde el poeta alemán canta la visión de Napoleón un 10 de septiembre de 1801: «Los poetas son ánforas sagradas que guardan el vino de la vida, el alma de los héroes. Pero el alma impetuosa de este joven, ¿no romperá el ánfora que quiera contenerla?» (Hölderlin, 1990: 127):

> Y en ese destino estaba el espíritu de los héroes, como decía aquel verso que él siempre nos citaba, «el vino de la vida, el espíritu de los héroes», la vasija que no puede contener todo ese vino y ese espíritu y hay que hacer estallar y romper en mil añicos para que su receptáculo sea entonces el mundo, el mundo como obra de arte total, como vida total, y él como artista de esa totalidad. ¡El poema total, la vida total, la obra de arte total y todo en esta vida de cada día al servicio de ese poema y esa totalidad! (203).

A través del embellecimiento y retorcimiento de las palabras, de los dobles sentidos y ambigüedades, el embaucador y fanático instigador y activista político, que «ha hecho del equívoco y la manipulación del lenguaje su principal estrategia vital» (Garrido, 2008: 175), moldea los deseos y la percepción del mundo de estos tres jóvenes que se desprenden de sus raíces para adentrarlos por los senderos de la violencia criminal:

> Sólo una vida entregada a lo sublime tiene sentido, recuerdo que nos dijo, una vida que haya roto todas las anclas y los vínculos que nos atan a la mísera fatiga de la supervivencia, al perenne penar de la mediocridad de esta tierra y a la superchería de la fatalidad; solo una vida que destierre la pequeña piedad que llaman amor —esa mezquina ranciedad de la costumbre— igual que la mísera belleza armónica que la burguesía ha elevado a los altares del gusto y del deseo como si de lo más valioso se tratara (381).

Con la despedida inaugural de la plaza del pueblo, que se alza con firmeza, tranquila y firme, con sus perfiles certeros —es explícita la referencia hölderlineana «pues sobre suelo firme brilla más hermoso el cielo para el hombre seguro» (229)—, todas las cosas emprenden su fuga para dejar que el tiempo con sus deseos se adueñe tiránicamente de su existencia y los conduzca a la decepción, hasta que uno de ellos, Miguel Sánchez Zúñiga, descubre el juego de quien todo lo urde a su antojo (296) e inicia un camino de hostilidad, «cuyo verdadero alcance sólo será descubierto en el trecho final de la novela» (Garrido, 2008: 175).

2. UNA MAÑANA INAUGURAL

Con el precedente de *Volverás a Región*, de Juan Benet —uno de sus maestros—, J. Á. González Sainz narra las pesquisas de Bertha Hillman Quintanilla, traductora que viaja desde el extranjero para reconstruir las razones que han provocado la enigmática muerte del hombre que ama con el fin de poder «hilvanar o urdir una explicación» que le permita «no hundirse en el barrizal de la desesperación que no es sino el barrizal de la falta de palabras, de la falta de los agarraderos y los arrimos que son las palabras» (257).

Una voz, inicialmente anónima, comienza el relato en tercera persona; de manera gradual e imperceptiblemente va cediendo la palabra a otros personajes con los que conversa, como Bertha, quien también desgrana su historia, o con el bondadoso Anastasio Ruiz Yarza —tildado entonces de cobarde por no emprender la marcha con los tres amigos, «pequeño ganadero anticipadamente jubilado» (24) viudo, que cuida de Carmen, hija disminuida psíquicamente (24)—; también dialoga y cede la voz discursiva a los amigos más íntimos del fallecido, como Julio Gómez Ayerra, muchacho generoso, tímido y remiso, que solía pasar desapercibido (281) y que se matriculó en Filosofía, aunque no terminó sus estudios; es el más apocado y callado de los tres y el más devoto admirador de Ruiz de Pablo; por miedo a defraudar o a no estar a la altura (202), permanece siempre en un segundo plano detrás de Miguel; a pesar de que este, en un momento dado, le aconseja no implicarse con la muerte, permanece activo en la Organización, bajo la seducción del mensaje que, años atrás, le había trasladado Ruiz de Pablo:

> Paseamos un rato —yo estaba que no cabía en mí— y me habló de muchas cosas que me impresionaron vivamente y de otras que apenas entendía, pero que eran como el eco solemne de las anteriores. Dijo filosofía, antagonismo, dictadura, una sociedad por fin justa y libre, los privilegios de los de siempre, y dijo también lucha, luchar, la vida no tiene sentido si no se lucha por lo que se cree justo. El vino de la vida, el espíritu de los héroes, recuerdo que le oí ya aquel día, el espíritu del joven veloz e impetuoso que hace estallar lo que aspira a contenerlo. Y que también le oí decir fraternidad, el verdadero y oculto sentido de la fraternidad (339).

Miguel, tras permanecer interno en un colegio religioso del que fue expulsado, se convierte en el preferido de Ruiz de Pablo; al finalizar sus estudios de periodismo, comienza a trabajar para diferentes medios; emprendedor infatigable, no paraba nunca quieto, iba y volvía al valle desde los lugares más diversos (París, Berlín, Ginebra, Frankfurt, Viena, Bruselas, Sarajevo, Bucarest, Praga, Moscú o Budapest) con un aspecto siempre cambiante, propio de quien siempre se está yendo y de quien vive en el juego «de no querer estar nunca donde está, de no querer ser nunca lo que se es, de querer ser otra cosa y venir de otro sitio o bien estar siempre pendiente de algo que no está presente, de una partida o batalla que se libra en otra parte» (255-

256); quien no podía soportar que las cosas se acabasen, se hace portador de la incertidumbre y del desasosiego, de un espíritu inquieto y de una desazón, que no le daban tregua y le llevaban a coger y dejar las cosas y a las personas de manera permanente y a estar «siempre en danzas, siempre en el disparadero» (246); displicente e imprevisible, «era como si viviera en el aire, en la pura conexión, no en las cosas ni en el momento, sino en la pura posibilidad de que las cosas sucedieran o quisieran suceder y el puro disparadero de la combinación de las palabras» (166). A partir de un determinado momento, Miguel forma una pareja extraña con Enrique Ruiz de Pablo: «siempre a la greña y buscándose las vueltas el uno al otro», hasta el punto de que «se atraían y repelían como sólo se atrae y se repele a decir verdad lo que es demasiado semejante» (245), sin que los amigos acertaran a atribuir las causas del encono que se profesaban.

Y, finalmente, integra la tríada, que se hace depositaria de las teorías utópicas de la revolución clandestina Gregorio Martín López, muchacho bonachón, afable e ingenuo con menos posibles, abnegado y acostumbrado a las tareas de la siega y de la matanza, «un muerto de hambre hijo de dos muertos de hambre» (227), a quien los ideales lo convierten en un «guarda filosofal, en alguien que guarda o custodia algo a la vez que lo impugna y repudia con todo su cuerpo hecho palabra» (239). Aunque durante los primeros años regresa al pueblo para ayudar a la familia, tras estar tiempo sin volver, lo hace repentinamente; pero ya no era él, sino en un impenetrable, asilvestrado y enigmático Biércoles,[94] de barbas largas y descuidadas, que ha aprendido a sobrevivir en las peores circunstancias y ha infringido «el límite que ya no se puede volver a franquear hacia atrás nunca más» (52). Pronto le atribuyen en el pueblo todos los despropósitos, fechorías y desatinos (45-47) y le hacen «depositario de todo el mal que se hiciera o que fuera posible concebir» (249). A pesar de que se decía que había perdido el habla, «en realidad es como si sus palabras se hubiesen liberado a partir de un determinado momento de toda su impotencia de palabras y pasaran a expresar certeramente la palabra y la cosa, o bien la linde o la tensión exacta entre la palabra y la cosa, con la misma nítida veracidad con que estos cielos expresan los perfiles de las cosas» (240).

Los personajes pueblan un universo ficcional rico, que se rige por un modelo de mundo de tipo II, de lo ficcional verosímil (Albaladejo, 1998). En el espacio literario trágico y mítico del Valle, que se enraíza en Valdeavellano de Tera y en todo el Valle que acogió el hogar paterno y la infancia del autor, González Sainz recrea temas universales a través de la narración de unos acontecimientos, que desde el hotel o la taberna los viejos del lugar «no habían dejado nunca de vaticinar», y cuyas vidas permanecían a la espera de que alguien les anunciara el desenlace trágico que habría de suceder.[95] La conciencia colectiva que se alimenta de sabiduría popular, de relatos

[94] Antonio Candau ha puesto ya de relieve la reminiscencia de Numa, el personaje enigmático de *Volverás a Región* de Benet (2005: 145).

[95] Este aspecto también ha sido objeto de estudio por Antonio Candau (2005).

que son «mitad veredicto, mitad voz oracular»[96] como si de un coro trágico sofocleo se tratara, se entreteje con las voces polifónicas de los protagonistas de la trama y, de modo especial, con la de Miguel, «el elegido de los dioses» que regresa a El Valle para encontrar su destino, como un Edipo dionisíaco o un forastero, que llega «también con un aspecto distinto, como con una máscara»:

> Algo que pertenecía al pasado, que se hundía efectivamente en el pasado, pero que a la vez era puro presente continuo, pura persistencia, puro haberse quedado enredado en el pasado como se queda un vestido enredado en una zarza o las nubes de tormenta en la cima de una montaña, como se queda a veces el rencor o persisten la duda o los celos, y no hay nada que pueda disipar o amortiguar nada de ello a no ser que se extirpe el motivo que lo provocó o el mundo en que todo ello fue posible (16).

El coro de las voces del pueblo, que con sus rumores y sospechas arrojan hipótesis sobre lo acaecido, contribuye a la ampliación del despliegue de todos los escenarios posibles hasta alcanzar una verdad, que llega de la mano del ciego Julián, testigo *no ocular* que cuenta ante el juez no lo que ha visto sino lo que ha sucedido (619). Modifica así el estatuto que se le otorga a su testimonio que, siguiendo las categorías que formula Paul Ricoeur, se convierte en una creencia que entra en la gramática del «creo en», en lugar de en la creencia dóxica (1996: XXXV) y que no se asocia a los valores «propios del conocimiento, como los de certeza, adecuación o verdad», sino a los «valores, que incluyen un componente ético», especialmente, a la confianza que restaura el valor de la palabra dada como realidad fundante de los vínculos sociales presentes y a la promesa. Con gran acierto lo expresa Stefano Ballarin:

> ¿Existe sólo que se ve? No, existe sólo lo que se dice. Y para que el mundo no pierda el sentido o desaparezca hay que volver a decirlo, a narrarlo nuevamente, asumiendo el poder y también el límite del lenguaje. Es lo que hace esta novela: con su visión por anamorfosis —la visión no frontal que, aplicando otra perspectiva, permite acercarse a lo invisible— no nos cuenta lo que todos pueden ver porque está ahí delante,

[96] Son innumerables los ejemplos: «cada uno busca en la vida lo que busca, dirían, pero lo que no encuentra al cabo es siempre su destino» (16); «Cuando el diablo no sabe qué hacer, con el rabo caza moscas» (17); «algunas heridas cierran y otras no» y «éstas, más que las primeras, son las que de verdad se apoderan del alma y mueven el mundo» (17); «Todas las grandes ideas se conciben siempre desde la más estricta soledad» (19); «el que no lo veía era en realidad porque no lo quería ver» (20); «cada uno tiene que vérselas con su propia locura y cuidar de ella» (31); «El destino es paciente y sabe que juega con ventaja, que por muchas vueltas y revueltas que se den para despistarlo, por muchos regates que se le hagan y trampas y triquiñuelas que se utilicen y por bien que nos vengan dadas repetidamente las cartas, a la larga él siempre lleva indefectiblemente las de ganar» (34); «día que pasa no vuelve» (103); «En todo paraíso hay siempre tarde o temprano una serpiente» (274), entre otros.

> sino lo que, aunque no visto, sucede y que sólo al salir a la luz opaca de la narración cobra existencia (2005: 86).

En *Volver al mundo* la reflexión especulativa y filosófica no se desarrolla a partir de la exposición de un sistema filosófico concreto, sino que crece textualmente con el imaginario de los personajes. Abundan las reflexiones sobre cuestiones de diversa índole: la escucha como «la mejor forma de comprensión» (25); la conveniencia de no desdeñar el silencio y de no apartarlo de las palabras (123), de no «desentendernos nunca de lo callado» o «de lo desechable, no vaya a ser que luego salga a relucir en el momento menos pensado, y entonces sea solamente para vengarse» (123); el odio percibido «como una linfa vital, que da energía y sentido a una vida, sobre todo a una vida en crisis, y a la vez como una plaga de langostas, que todo lo arrasa a su paso y no hay lugar al alcance que no sea devastado por ellas» (216); el cuidado concebido como «el único diálogo digno que se pudiera mantener de tú a tú con el tiempo» (221); el tiempo visto como «el espejo en el que se miran nuestras acciones y nuestro disparate» (230); la belleza como «aquello cuya contemplación o compañía» aleja de la muerte (35); la necesidad de pensar de nuevo y de ver todo con otra luz (297); la deshumanización que provoca una inversión moral y que reduce al hombre «a animal, a cosa, a abstracción e indiferencia, a desecho y representación de nuestro odio» (313). Lo reflejan bien las palabras con que Miguel pretende refrescar la memoria del poeta hacedor de la desgracia con increpaciones y vituperios propias de la oratoria sagrada:

> Has llamado siempre política a lo que no ha sido más que tu despecho personal —le dijo—; acción a lo que no es más que crimen, y utopía o vida o deseo y yo qué sé cuántas hermosas cosas más a lo que no pasa de ser tu coartada para todo. Allí por donde has pasado no has ido sembrando más que muerte y desolación, desfachatez, puro delirio, y todo lo que tocan tus palabras se vuelve hueco y como de espaldas, como si ellas fueran tan asesinas como tú, que eres de la ralea de los farsantes y los envidiosos, de toda esa repodrida clerecía que se va pasando siempre con armas y bagajes de una escatología a otra. El gran temerario, el déspota de las palabras y el padre de la liberación del deseo y del gran desprecio es sólo un mísero presbítero del rencor y de la traición. ¿Pero por qué no te han echado nunca el guante?, contéstame, ¿por qué caen todos menos tú? El eterno objeto de fascinación, el encantador de serpientes, el hombre de las mil caras y la energía incombustible es además el gran jugador de las cartas eternamente marcadas (564).

Sirviéndose de una ficcionalidad realista que parte de la presencia de componentes pertenecientes a la realidad efectiva (Albaladejo, 1992), *Volver al mundo* abre vías de reflexión sobre la sublimación de los ideales y, en gran medida, sobre los ideales revolucionarios que con sus derivas totalitarias culminan en conductas tenebrosas:

> Todo eso es lo que yo os propuse, ser prácticamente como dioses y no como pordioseros, como demiurgos y no simplemente como ángeles rebeldes, y vosotros tuvisteis miedo, os cagasteis de miedo al ver que no se trataba de mera politiquilla de ideales, sino de la verdadera y única política que existe en el fondo: hacer que Dios ya no tenga más remedio que reconocerte como igual después de haberte abandonado, porque te has hecho a la imagen y semejanza de su potencia y a esa infinita potencia no la has llamado con su nombre. Pero vosotros retrocedisteis queriendo volver al mundo en el que colocasteis vuestros valores de buenos chicos de papá y mamá un poco respondones y calaveras, queriendo volver a las cosas en sí como si alguna vez las hubiera habido, a la naturaleza absoluta de las cosas, a la realidad de la buena (572).

A través de la experiencia traumática y de la problemática psicológica que viven los personajes, González Sainz parece enunciar sus preocupaciones y reflexionar sobre cuestiones existenciales. Mientras se aleja del psicologismo del personaje ficcional propio del realismo decimonónico, a través de las argumentaciones y los razonamientos del narrador y de los diálogos y monólogos interiores de los personajes, la novela ofrece una visión del mundo del comportamiento ético en su devenir cotidiano.

3. El hechizo de las ideologías y la destrucción del orden social

Con el convencimiento de que las crisis de una sociedad o las fracturas de una época «no son algo accidental» que sobreviene a la novela en momentos de hartazgo o de cambio paradigmático, sino que son su condición de existencia [«toda novela que se precie narra en primer lugar el desajuste e insatisfacción del hombre con los mundos representados (el potencial de sufrimiento y terror que anida en ellos), y, más al fondo, la fractura con el mundo representable» (González Sainz, 2005: 22)] y con la creencia en el «potencial analístico e iluminador de la obra literaria» (Garrido, 2008: 186), José Ángel González Sainz —según ha confesado en diversos foros—, comenzó a escribir *Volver al mundo* con cuarenta años. Tras una larga gestación y cinco años de escritura, escribe una obra madura, en la que ha dado forma a algunas de sus preocupaciones filosóficas, como la fascinación y el hechizo que ejercen las ideologías que con sus delirios de dominio se apoderan del alma de los individuos y de los pueblos hasta que, como sostiene en *Ojos que no ven*, una mirada penetrante desvela el drama que encierran, vaya acompañada o no de actos criminales.

En esta novela el lector asiste a la muerte de los grandes relatos, a la demolición de los relatos domésticos y escolares que modelan la infancia de los personajes y conforman su visión del mundo, al resquebrajamiento de cualquier vestigio del mundo antiguo —«un escombro molesto» (331)— y al reemplazamiento de éstos por la vida nueva y los relatos de las utopías revolucionarias:

> No importaban la magnitud de los esfuerzos ni la testarudez de la realidad —esa ideología—, ni la calidad ni el número de los que tuvieran que quedarse en el camino porque por cada antorcha caída había mil manos dispuestas a recoger el relevo y por cada gota de sangre vertida, mil brazos más resueltos a entregar la suya, pues la victoria era irrefutable y la verdad estaba de nuestra parte (332).

Volver al mundo traslada al lector al poder de las ideologías imperantes desde los últimos años del franquismo hasta el desplome del bloque oriental (Garrido, 2008: 174) y se centra en los años activos de la organización terrorista ETA, «una línea autónoma y libertaria en el ámbito de un nacionalismo desestabilizador del sistema como era el del norte, y en realidad no fue más que otra máquina delirante de matar, de alinear y engatusar» (301).[97] Lo hace a través del personaje Ruiz de Pablo, quien exalta ante los cuatro amigos (incluido Gregorio) la violencia del discurso que olvida el poder simbólico de la palabra en el claro del bosque soriano, desde el que se abre paradójicamente el pantano de la Cuerda con sus lindes fijas e inmutables, según describe Julio:

> Las orillas de éste, con raros entrantes y salientes, como prolongaciones y escamoteamientos de no se sabía muy bien qué, se perdían a veces en el horizonte y otras parecían estar allí mismo, más certeras y comprobables. Unas lindes parecían fijas e inmutables, y otras sólo referenciales, imaginarias, como un acuerdo realizado con la percepción para orientarse (379).

Del espacio narrativo se sirve el escritor para abrir la narración tanto a la reflexión sobre la concepción heracliteana del mundo como un proceso de nacimiento y destrucción y como un combate de contrarios —entre la certeza y la pérdida, entre la inmutabilidad de lo eterno y el movimiento perpetuo y perecedero, entre el hallazgo del sentido y su escamoteamiento, etc.—, como a la búsqueda del sentido en un mundo que ha perdido toda referencia y «que no se ciñe ya a los grandes relatos» (Garrido, 2008: 178). Ruiz de Pablo pretende contribuir a la creación de un nuevo mundo y de un nuevo orden social:

> El viejo hombre moral, el hombre que se cree que puede establecer fines morales y actuar en pos de ellos así a la buena de Dios, nunca mejor dicho, que cree que de veras puede elegir en conciencia dentro de un horizonte de sentido, ese hombre está muerto y bien muerto y hace ya tiempo que apesta, y que sólo cabe enterrarlo bien enterrado para que deje de oler, para que su olor nauseabundo y el tufo de la podredumbre de sus ideales no nos sigan contaminando ya más todo el aire a la redonda. […] Yo he venido a anular ese mundo con un hacer sin objetivo, con una acción que toma como medio e

[97] Véanse los trabajos de Onaindía (2004: 242-243) y Hernández Nieto (2013: 75).

> instrumento todo objetivo concreto y todas esas ideologías morales. Yo soy el poeta de esa destrucción, el que crea con palabras y acciones el sentido de la falta de sentido (571).

El hacedor de palabras, que absolutiza la subjetividad del yo, destruye todo atisbo de grandeza y se entrega con inquina profunda al cultivo de un nihilismo exacerbado; arenga y seduce a los amigos con los principios de la dialéctica, les enseña «en el momento justo en que todo se tambaleaba, la belleza del desprecio, la utilización de la voluntad contrariada, la canela en rama de la negación y el deseo y el desquiciamiento de todo como forma más alta de vida, como un proceso imparable a lo mejor, y era fundamentalmente revancha, inquina, afirmación personal también» (297), y los invita a hacer suyas algunas de sus máximas de ecos nietzscheanos, como la ruptura de todas las anclas y de todos los vínculos que atan a unos hombres con otros, lo que desemboca en el enfrentamiento de los padres contra los hijos y de los hijos contra los padres, de los vecinos contra los vecinos y del hermano contra el hermano; la necesidad de afrontar el peligro como síntoma de la pasión por la vida y como forma de venganza contra la divinidad; la absolutización del discurso de poder o la abolición del lenguaje, entre otros (381-383). Con estos ideales los tres amigos luchan contra las costumbres y tradiciones, que comienzan a parecerles «opresivas e intolerables» (171), mientras usurpan la creación del Bien y de lo Bello y forjan un paraíso terrenal, que adquiere con el paso del tiempo una forma diabólica: «la anarquía, el comunismo, la independencia, y también la droga, el arte, el verdadero pueblo, la hostia consagrada o la caraba, la madre del cordero, la repanocha, El Dorado o la felicidad generalizada, todas, todas las formas de nombrarlo, menos una, que es, claro, el infierno, su nombre más cabal» (173). Heredan la muerte de Dios y, en consecuencia, el desencanto nihilista y la ausencia de fundamento en que basar sus creencias:

> El hombre ha sido abandonado en una cruz —continuó como si sólo le cupiese ya hablar a él todo el rato—, y su Dios, todos los dioses, no responden ya más que con su silencio, con lo único con lo que han respondido siempre por otra parte. ¿Pero cuántas veces no os he dicho que el hombre, el viejo hombre ha muerto y que con él han muerto todas las cosas; que por lo tanto ya nada es más que su disposición y que todo es fruto de la ocasión y de la fuerza? (570)

Conducen su existencia por unos contornos fragmentarios, caóticos e inseguros, y se mueven en el plano inmanente de unos ideales utópicos que los aíslan cada vez más y les llevan a no dialogar, pues no hablan ya de lo mismo, inmerso cada uno en una permanente producción de sentido, dado que «la conversación siempre está de más cuando se trata de crear» (Deleuze y Guattari, 1993: 33); elaboran la realidad en su mente y quedan cautivos de un lenguaje que se aleja de la realidad y de la objetividad, y se instalan en un vacío moral y en la pérdida de sentido que no sólo se relaciona con «el estallido presente sino con la sombra que lo acompaña: el olvido de

la historia y la experiencia de un tiempo que ha dejado de ser tiempo histórico y, en consecuencia, no mantiene lazos con el pasado ni hace promesas de continuidad futura», como sostiene Beatriz Sarlo (2004: 192). Tras liquidar la realidad, aniquilan su existencia; los sentidos quedan estragados e irremediablemente el mundo entero se derrumba:

> El mundo hasta entonces habitado había dejado de tener sentido y se fue desmoronando estrepitosamente, y al que le iba a reemplazar le faltaban todavía las palabras que lo nombraran. Recuerdo mi inquietud de aquella época, el desasosiego y la confusión que me impulsaban a buscar a toda costa a despreciar cuanto había sido habitual hasta entonces, a hacerme eco de todo y curiosear en direcciones encontradas hasta que poco a poco, directa o indirectamente, Ruiz de Pablo fue poniendo nombre a cada cosa. En realidad sólo aquello en lo que se cree y se puede nombrar, decía Ruiz de Pablo, y nombrar es ya en parte creer. Y así fue como el nuevo mundo en el que empecé poco a poco a creer fue emergiendo de las palabras del poeta, del gran poeta de renombre que era ya por entonces Ruiz de Pablo en todo el país. Él nombraba el mundo para nosotros, lo construía para nosotros al nombrarlo, al ponerle las palabras como si pusiera el sonido a una película muda o más aún, como si contara lo que pasaba en la calle a quien sólo percibe sombras y ecos de ellas. Él y otros como él crearon nuestro mundo y las palabras que determinan su verdad, y nosotros y otros muchos como nosotros —no tendríamos entonces más de dieciséis o diecisiete años— pusimos la ilusión y el entusiasmo, la fe —aunque nosotros la llamásemos confianza— y la inocencia. Otros pusieron el resentimiento, el odio, la soberbia y la grosería, y entre unos y otros dimos cuerda a un imponente mecanismo (335).

El hedonismo y la disolución de la moral, las conductas instintivas, el desasosiego y la frustración o la animalización son los hilos del vacío absoluto, en suma, del nihilismo y del pesimismo antropológico en el que se instalan, como rememora Bertha:

> Hay siempre un momento en la vida, decía, en que las cosas, si han ido bien, se empiezan de repente a torcer. Puede tardar mucho o poco ese momento, pero siempre llega. Entonces todo empieza de pronto a desmoronarse, te quedas sola o enfermas o te arruinas —a lo mejor sólo envejeces— y empiezas a saber entonces cuál era el verdadero sentido de algunas cosas y el significado de lo irreversible. Todavía no tienes palabras para expresarlo, o tal vez no tienes quien te escuche, pero tú sabes que en todo caso ya no podrás ser nunca feliz a partir de entonces más que a pequeñas dosis, en pequeños ratos pasajeros que no son sino momentáneas cesaciones del dolor o la soledad o la amargura y la melancolía de seguir viviendo. Pero siempre hay un momento en el que te das cuenta de que, si no lo has sido ya, ya no podrás ser nunca feliz en la vida. Ése es el momento en que ves la cabeza de la serpiente asomar en forma de accidente o de hospital o marido o a lo mejor sólo de habitación vacía, recuerdo que me decía. Y a mí, junto a Miguel, me daba por pensar, al recordar esas palabras de mi madre, en que, quizás, si en todo paraíso es verdad que acaba por haber siempre tarde o temprano una

> serpiente, quién sabe si en toda serpiente no puede haber asimismo siempre, por más raro, oculto o enrevesado que parezca; también un paraíso (275).

A partir de un determinado momento la vida de cada uno se convierte en un *devenir–otro*. En deuda con la historia y con la tradición de la que se desvincularon en su juventud (Heidegger, 2004: 37),[98] tras vivir un presente que deja de ser (Deleuze y Guattari, 1993: 114), se enfrentan a su destino y retornan al pasado no sólo para iniciar un proceso de desvelamiento de lo acaecido y de las mistificaciones ideológicas, sino también para buscar el sentido.

Volver al mundo reconstruye el marco de referencia de funcionamiento de las ideologías que tras la Revolución Francesa proliferaron con la pretensión de conducir a la humanidad hacia las utopías (Ricoeur, 1994: 36) y que, para proponer la edificación de un mundo nuevo, rechazan el pasado, quiebran los canales a través de los cuales se configuran los sistemas de creencias y las diversas formas de percibir e interpretar la realidad (las raíces, la familia..), e imponen la confrontación, cualquiera que sea la forma que revista. Nos adentra en el proceso de gestación de una tragedia, que es perpetrada con la complicidad de unos seres de ínfima moralidad que, como Ruiz de Pablo, desencadenan el cumplimiento de órdenes siniestras por parte de unos individuos, que encuentran su identidad en la pertenencia grupal a un comando terrorista, asumen la violencia como instrumento para alcanzar sus objetivos, ceden su autonomía con subordinación lacaya y acatan los mandatos recibidos hasta traspasar todas las fronteras legales y éticas posibles y violentar su propia humanidad (El Biércoles).

En *Volver al mundo* González Sainz describe la dinámica en la que se gestan las utopías; reconstruye la usurpación de los grandes ideales humanos (Dios, la patria, la libertad, la familia…) por parte de las sublimaciones ideológicas que, mediante la simplificación y el engaño, modifican la percepción de la realidad y aniquilan la estructura del mundo para consolidar su legitimación; a través la ordenación de las proposiciones en torno a una idea, no sólo cambia la mentalidad y el modo en que se percibe lo real sino que transforma el imaginario social y configura su actuación; la eliminación de la dimensión dialógica de la palabra y su transformación en un instrumento que retroalimenta el discurso con la pretensión de manipular al sujeto (Faye, 1974); la sustitución de la realidad por la representación tergiversada de la misma y la integración de ésta en la memoria individual y social a partir de acontecimientos fundacionales (Ricoeur, 2001: 354); el papel del liderazgo en la constitución de una nueva realidad; la disolución del individuo mediante su cohesión en una identidad social grupal nueva; la consecución de la fuerza persuasiva y de la adhesión gracias al empleo de «figuras y tropos con las metáforas, la ironía, la

[98] Afirma el filósofo: «al perseverar en la pregunta, nos hallamos en camino de una ruta claramente orientada» (Heidegger, 2004: 37).

ambigüedad, la paradoja, la hipérbole» (Ricoeur, 2001: 353); la irrefutabilidad del mensaje a través del control que se ejerce sobre los individuos hasta convertir a cada componente del grupo en un autómata homicida, entre otros.

Volver al mundo es una ambiciosa novela que confirma a su autor como uno de los novelistas más sobresalientes del panorama literario español contemporáneo. González Sainz ensambla el quehacer literario con el profundo conocimiento filosófico y ético de quien asume el carácter enigmático y la insuficiencia de la vida y de quien comprende que el nihilismo de un mundo sin valores requiere la tarea de narrar.

BIBLIOGRAFÍA

Albaladejo Mayordomo, Tomás (1992). *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus.

Albaladejo Mayordomo, Tomás (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.

Ballarin, Stefano (2005). «José Ángel González Sainz. *Volver al mundo*». *Rassegna iberistica*, 81, pp. 83-86.

Candau, Antonio (2005). «Los finos trazos del mundo. Una lectura de J. A. González Sainz». *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 3, pp. 145-164.

Deleuze y Guattari (1993). *Qué es la filosofía*. Barcelona: Anagrama.

Faye, Jean-Pierre (1974). *Los lenguajes totalitarios*. Madrid: Taurus.

Garrido Miñambres, Germán (2008). «Órbitas concéntricas. Trayectoria de la experiencia política en Hölderlin y *Volver al mundo* de J. A. González Sainz». *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 6, pp. 173-87.

González Sainz, José Ángel (1989). *Los encuentros*. Barcelona: Anagrama.

González Sainz, José Ángel (1995). *Un mundo exasperado*. Barcelona: Anagrama.

González Sainz, José Ángel (2003). *Volver al mundo*. Barcelona: Anagrama. Nueva edición revisada. Barcelona: Anagrama (Col. Compactos, 825), 2023.

González Sainz, José Ángel (2005). «Moco de pavo: desistimiento y novela». *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 3, pp. 21-34.

González Sainz, José Ángel (2010). *Ojos que no ven*. Barcelona: Anagrama.

González Sainz, José Ángel (2021). *La vida pequeña. El arte de la fuga*. Barcelona: Anagrama.

Heidegger, Martin (2004). *Qué es la filosofía*. Barcelona: Herder.

Hernández Nieto, Macario (2013). «Ideología y estrategia de ETA: la acción violenta en los inicios de la organización». *Aportes. Revista de historia contemporánea*, 82, pp. 65-80.

Hölderlin, Friedrich (1990). *Correspondencia completa*. Madrid: Hiperión.

Hölderlin, Friedrich (1991). *Los himnos de Tubinga*. Carlos Durán y Daniel Innerarity (trads.). Madrid: Hiperión.

Onaindía, Mario (2004). *El Aventurero Cuerdo. Memorias (1977-1981)*. Madrid: Espasa Calpe.

Ricoeur, Paul (1994). *Ideología y utopía*. Alberto L. Bixio (trad.). Barcelona: Gedisa Editorial.

Ricoeur, Paul (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Ricoeur, Paul (2001). *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*. Pablo Corona (trad.). Buenos Aires / México: Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez, Claudio (1984). *Desde mis poemas*. Madrid: Cátedra.

Sarlo, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.

SOPLEN QUEDOS LOS AIRES

Antonio Carvajal
Universidad de Granada
acarvajalmilena@gmail.com

Qué me pides, Zagal, que te cuente
del verde consorcio que ayer tarde vi,
si no han vuelto hasta ahora los ojos
que todos llevaron los novios tras sí.
Una tarde, que el bien viene tarde,
de un mes que se llama el mes del Abril,
cata aquí que se rompen los cielos
y mandan al Sol por la tarde salir,
dividido en dos resplandores
a quien Amor jura que presto ha de unir
por formar de los dos una estrella
de rayos tan bellos que valga por mil.
La Hermosura y la Gala, que vanas
entraron, salieron corridas de allí
de mirar que las ganan por mano
bellezas y aseos, que caen por ahí.
Cuenta el Aire que cuando florido
se quiso a sus pies airoso esparcir
mejor aire, y más flores le esparcen
su paso gallardo, su planta gentil.
La rivera de Alcántara, hermosa

vestida cambray en vez de tabí,
para fuentes, le ofrece sus fuentes:
le presta sus aguas para aguamanil.
Han me dicho que el Cura discreto
tomando a los novios sus manos de lis
cuando el pueblo pensó los ataba
hizo un ramillete de Rosa y Jazmín.
Los cordones tejió de las telas
que dentro del alma se suelen urdir,
que son telas que el tiempo no gasta
y, cuanto más duran, más suelen servir.
Los padrinos dijeron entonces
-pues dentro de un año habeis de pedir
que al bateo volvamos galanes,
par Dios, pues lo estamos, quedemos aquí.
Ya con risa pregunta a lo zaino
el cura a los novios si dicen que sí!
y responden haciéndose rojos
que, en lengua de novios, sí quiere decir.

Con estos versos, ligeramente traducidos a las grafías de hoy, titulados *Epitalamio lírico en las bodas del Aposentador Mayor Lorenço de Sosa de Meneses,* Don Francisco Manuel de Melo, su autor, nos ofrece un ROMANCE, así, tan mayúsculamente escrito, el más antiguo que conozco en versos alternos de 10 y 12 sílabas métricas. ¿O son versos de 22 sílabas, y por eso el poeta sangra los pares bajo sus correspondientes primeras ramas? Digo bien el más antiguo, porque en mi memoria sólo cantaba en esos metros un estribillo anterior,

porque soplan quedito los aires
y mueven las hojas de los arrayanes

en un romance atribuido a Góngora que leí en el siglo XX y en la edición Millé, mucho antes de que pudiera disfrutar sus variantes en este siglo XXI (gracias a mi admirado Agustín de la Granja) en la comedia *El clavo de Jael*, de Mira de Amescua. De este romance de Manuel de Melo (Manuel es apellido aunque el catálogo de nuestra Biblioteca Nacional no lo tenga en cuenta e indujera en error al pardillo confiado que yo era cuando buscaba a don Francisco Manuel) ya me ocupé en una charla que di en Priego de Cuenca uno de aquellos días en que la amistad de Diego

Jesús Jiménez me llevaba a participar en los cursos nombrados como «Leer y entender la poesía» y, entonces, señalé que Príncipe lo tildaba de antimusical porque lo oyó con los ojos de la carne volcados en el papel y no lo vio con los oídos del entendimiento puestos en la boca y, también entonces, advertí que Jaimes Freyre consideró como versos de 22 sílabas con cesura tras la 10ª los que se agrupan a la vista en el papel como cuartetos asonantes en los pares y constituyen la conocida como Rima I de Bécquer, la del himno gigante y extraño.

No señalé, porque no venía al caso, que quizá Bécquer sí tomó por versos autónomos de 10 y 12 los de este romance de don Francisco Manuel, publicado por Quintana en su *Tesoro del Parnaso Español,* ni que en otra rima suya hay versos de 10 con acentos en 3ª, 6ª y 9ª, agrupados en cuartetos, con asonancia continua en los pares, de tres decasílabos rematados con un hexasílabo acompasado, salvo el cuarteto final isométrico; ahora sí viene al caso porque don Miguel de Unamuno, a quien con tanta devoción leí cuando cursaba el bachillerato superior y que tanto amor polémico me contagió por la poesía, ahondó en las rimas de Béquer y revistió de sus formas los poemas de *Teresa* (1924), libro que prologó tan sabiamente con un artículo de Rubén Darío y donde se demuestra que ambos se leyeron y se respetaron y que los feroces enfrentamientos de ambos ni fueron como los «tontos de corazón» repiten desde sus cátedras y manuales ni muestran a las claras la supuesta vaciedad del uno ni la dureza de voz y densidad del otro. En sus palabras liminares, tras las de Rubén Darío, es donde el maestro Unamuno arremete contra el academicismo preceptista y nos incita a escribir poesía desde nuestra libertad. Y viene al caso porque en aquel tiempo, con la música de Bécquer dentro, Unamuno tiene la visión rítmica de un atardecer estival en Salamanca, que canta en variadas estrofas con versos acompasados al modo de Bécquer, construidos con cláusulas ternarias de acentos en 3ª y punteados por quebrados tetrasílabos. En *Andanzas y visiones españolas* (1922), a cuyo cuerpo pertenece este texto que me ocupa, no teoriza el autor sobre la prosificación de los poemas en verso, sobre todo endecasílabos y heptasílabos, que en su caso suelen mantener la asonancia en los pares, pero sí nos permite deducir algo casi mágico: la supresión de la pausa versal afecta a la sustancia musical del texto, pues se sacrifican silencios artísticos del verso y en la prosa sólo se manifiestan como silencios los que provocan los íntimos movimientos de la sintaxis, es decir, la articulación de las palabras embridadas por el pensamiento.

Vayamos al poema:

ATARDECER DE ESTÍO EN SALAMANCA
Del color de la espiga triguera
ya madura
son las piedras que tu alma revisten,
Salamanca,
y en las tardes doradas de junio

semejan tus torres
del sol a la puesta
gigantescas columnas de mieses
orgullo del campo
que ciñe tu solio.
Desde lo alto derrama su sangre,
lluvia de oro,
sobre ti el regio sol de Castilla,
y en tus piedras anidan palomas
que arrullan en ellas
que lanzan al aire
seculares quejas.
Los vencejos tu cielo repasan
poblando su calma
con hosanas de vida lijera,
jubilosa,
las tardes de estío,
y este cielo, tu prez y tu dicha,
Salamanca,
es el cielo que esmalta tus piedras
con oro de siglos.
Como poso del cielo en la tierra
resplende tu pompa,
Salamanca,
del cielo platónico
que en la tarde del Renacimiento
cabe el Tormes Fray Luis meditando
sonara.
Sobre ti se detienen las horas,
de reveza,
soltando su jugo,
su savia de eterno,
y en tus aguas se miran los siglos
dejando a la historia
colmar tu regazo
con frutos de otoño.
Cuando puesto ya el Sol, de tu seno

rebotan tus piedras
el toque de queda
me parecen los siglos mejerse,
que el tiempo se anega,
y vivir una vida celeste
—quietud y visiones!—
Salamanca!

Si tomamos como pauta los posibles versos largos de Bécquer, como

Yo sé un himno gigante y extraño que anuncia en la noche del alma una aurora
y estas páginas son de ese himno cadencias que el aire dilata en las sombras

podemos obtener líneas melódicas similares en este «visión», como

y en las tardes doradas de junio semejan tus torres del sol a la puesta
gigantescas columnas de mieses orgullo del campo que ciñe tu solio.

No muchas más, porque don Miguel no mantiene constantes las siete cláusulas ternarias regulares (dos sílabas átonas seguidas de una tónica) que requiere el modelo de Bécquer y, según su necesidad expresiva, usa en muchas ocasiones la cuaternaria de tónica en tercera, lo que deshace la uniformidad del paso, rotura evidente en los tetrasílabos con que puntea su texto:

Como poso del cielo en la tierra resplende tu pompa,
Salamanca, del cielo platónico

Sin embargo, el trisílabo no altera la andadura, como se comprueba en

cabe el Tormes Fray Luis meditando sonara.

Dije antes que Príncipe había mirado a Manuel de Melo y no lo había oído. ¿Afirmación temeraria? No, si la fuente de Príncipe fue la citada antología de Quintana, donde todas las líneas del poema van justificadas a la izquierda. Marcamos sobre las líneas las sílabas tónicas y nos resulta esto:

3 6 9
Ya con risa pregunta a lo zaino

2 5 8 11
el cura a los novios si dicen que sí!

un desajuste numérico que acusa contrapié rítmico a la vista, pues el decasílabo va por cláusulas anapésticas y el dodecasílabo por cláusulas anfíbracas. Y así en Bécquer y en Unamuno, en cuyos versos el incremento de una sílaba en el periodo de enlace (sonidos y el silencio que median entre la última tónica de un verso y la primera tónica del siguiente) hace que por ser doble el pie resultante se rompa el compás uniforme y se pase a una línea melódica distinta. La igualdad de compás se mantiene si el verso más largo precede al corto, como practica Unamuno en el poema 38 de *Teresa*:

Cada vez que tu nombre pronuncio, Teresa,
viviendo deshecho,
me parece que el cielo la boca me besa;
renace mi pecho.

Estrofa en que se comprueba que el orden de los tramos condiciona la melodía pues, aunque sea el compás acentual uniforme, la duración del segmento breve impone la síncopa y, con ella, una pausa más tajante que si se dispusieran las medidas al revés.

Parece descuidar don Miguel estos primores en el poema 35 del mismo libro, como podemos apreciar en los siguientes versos:

Avanzaba una nube de luto
que en un breve instante nos tapó los cielos.
Y del trueno estalló una centella,
sangre en llama viva, en que ardió la nube.

Lo esperable, según el modelo, es que los versos pares tuvieran los acentos en 2ª, 5ª, 8ª y 11ª: según el modelo y la inercia. Aquí en el segundo no acentúa la 8ª sino la 9ª, y en el cuarto sólo mantiene en posiciones canónicas los acentos de 5ª y 11ª, mientras que sobresalta al lector con el acento de 1ª y lo sacude con los de 3ª y 9ª. Mal versificador, se dice; no, sino sabio artífice coherente consigo mismo, porque en estos versos se demuestra la cohesión de pensamiento y obra del poeta que, en *Andanzas y visiones españolas,* en la primera página de la introducción de las «visiones rítmicas», nos sugiere que «lo moderno es acaso la musicalidad del paisaje, del campo, el sentimiento musical de la naturaleza». Y una tormenta no parece que pueda ser sugerida adecuada y artísticamente con la monotonía del compás uniforme.

Manuel de Melo sí se atiene al compás uniforme porque los metros ternarios de acentuación progresiva son muy apropiados para lo festivo, y más si se acompañan de la rima aguda y danzarina sostenida cada veintiuna sílabas por la vocal í. Las leves cesuras y la aparición de ocasionales pies con acentos en 1ª-3ª ayudan a evitar la monotonía y le dan leves toques de realce a determinados momentos del poema, como ocurre con la interrogación del comienzo; alguna vez, también, la supresión de un acento interior presta un poco de sosiego a la alegre andadura de los versos. ¡Y siempre el tres y sus múltiplos moldeando, conduciendo, retozando la palabra!:

1 3 6 9 12 15 18 (19) 21
Qué me pides, Zagal, que te cuente ^ del verde consorcio que ayer tarde vi ^ si no han
24 27 30 33 36 39 42
vuelto hasta ahora los ojos ^ que todos llevaron los novios tras sí.

Exactamente el mismo esquema al que responde esta bonita copla:

3 (6) 9 (12) 15 (18) 21 24
En los campos de mi Andalucía ^ los campanilleros por la madrugá ^me despìertan con
(27) 30 (33) 36 39 42
sus campanillas ^ y con sus guitarras me hacen llorar.

Los paréntesis indican que esas sílabas no son plenamente tónicas y se atenúan o se realzan según la necesidad del compás, del canto.

No me interesa tanto la erudición cuanto me apasiona ver cómo los poetas asignan a sus versos la materia y la disponen según les pide el cuerpo, o sea, el ánima. El cuerpo que es ánima del poema que, si bien parido, vive como la cruda nieta que da vida al padre y mata al abuelo, la fama, moza promiscua que tantos celos desata. Fama tuvieron y muy merecida Francisco Manuel de Melo y Manuel José Quintana; apenas se les recuerda. No puedo ni quiero imaginar cuánto durarán la de Bécquer y la de Unamuno, dada la frivolidad con que las academias destruyen el canon. De fama, aunque su decantada calidad reclama la mucha que se le debe, no está sobrado Francisco Silvera, prosista de mis amores, poeta de mis fervores. Prosista: no lo tengo en menos que a Gabriel Miró, Vicente Aleixandre, José Antonio Muñoz Rojas, almos maestros, padres nodrizos de mi decir. Poeta: me admira cómo le arde la idea en apretadas formas. Que no me dejo llevar por la pasión ni por la gratitud que le debo (que tampoco está mal apasionarse por los buenos y agradecer la generosidad) lo prueba su *Libro del ensoñamiento*, obra cuya estructura rigurosa la asemeja a una majestuosa cantata con su preludio, sus sinfonías, corales, recitativos, arias y epílogo, más un envío, signando cada idea con su forma: citas de filósofos antiguos (cuyos

nombres coinciden en posiciones acentuales, integrándose en el conjunto también por armonía) para prólogo y epílogo, verso para las arias, andariego paso para la prosa de los recitativos, prosa de variados párrafos para las sinfonías, métrico paso para las corales. Como el recitador va por los campos, a lo unamunesco se insume en los acordes plenos del ámbito, «paisaje sonoro, melodía de luz que crepita próxima al crepúsculo» (sinfonía 2) y en algunas ocasiones le oímos fraseos que se ajustan a nuestros moldes interiores de versos: regalados octosílabos («de los pinares navega / un hálito de verdor» // «se disuelve como armónicos / por los aires de la tarde»), endecasílabos para el lector habituado («crisol del clareado firmamento»), enfáticos adonios para mostrar la intensidad de una emoción («¿dónde la cara?»). El aria primera es un brevísimo madrigal cuyos versos segundo y sexto (el final) coinciden en la cadencia plana impuesta con tres pies bisílabos que, sobre la isometría, refuerzan su ligamen en el acorde de la asonancia («profunda tarde blanca» // «y siendo vida clara»); más extensa, la segunda mezcla la serie eurítmica 5-9-11, también adaptable a madrigal, este con el punteo de un pentasílabo reiterado; finalmente, la tercera, una tercerilla de heptasílabos blancos («Nada de lo que ansiamos / necesita el esfuerzo / de odiar a lo demás»), ajusta una sentencia repartiendo los elementos gramaticales para que la aparente esticomitia (verso 1, sujeto; verso 2, verbo y nombre (complemento directo) encabalgado sobre su exigible complemento nominal) nos obligue a detenernos para considerar cada elemento con su relieve propio; nótese que cabe otro reparto, colocar en un verso primero el sujeto y el verbo y en uno segundo todo el complemento directo: «Nada de lo que ansiamos necesita / el esfuerzo de odiar a lo demás.» Plegado en las jorobas del endecasílabo, sin el relieve del tono sostenido que exige el encabalgamiento, la idea de esfuerzo se apaga bajo un precepto dicho con máscara de verso, en verdad seca prosa que priva de vigor al pensamiento; en cambio, aún en la línea prosaria, el martilleo de la asonancia aguda conserva toda su fuerza: no se forja un idioma durante siglos y ofrece recursos óptimos para desatenderlos o menospreciarlos si queremos producir obras de arte.

Aunque poeta hubo que escribió «si pierdo la memoria, qué pureza», miedo me da perderla, porque la memoria me suministra datos al entendimiento para dirigir mi voluntad. Temo perder el hilo del discurso sin cumplir mi propósito, que no es otro sino mostrar cómo, conscientemente o no, un germen poético similar a otros conduce a similares expresiones. Bécquer sabía un himno indecible, Unamuno percibió la musicalidad del paisaje, Silvera construye su «acción paisajística» desde la música. Los tres, apoyados en el mismo pie de compás, el trisílabo de acento en tercera, el que por analogía llamamos anapesto. Oigamos el comienzo del primer coral:

> … Y qué musa podría impedir que cantara la vida en su plena belleza, la vida repleta de luz, del dolor que magnífico cala hasta el ser escondido en las turbias negruras humanas, medrosas de ver la verdad sin remedio que todo gobierna hasta el fin.

Sobre el acento de la interrogación se alza el del nombre, musa, con tantas adherencias clásicas desde Homero hasta nuestros días, si bien el tono épico no se solicita para una exultante narración de hazañas externas sino para trazar las andanzas íntimas que llevan a los umbrales de la verdad. Recibe musa el acento de tercera, marca del paso presente y de los sucesivos, el tres, número de la primera superficie, de las gracias, de la absoluta superlación, del núcleo elemental que multiplicado por sí mismo cifra el coro de las musas, de las potencias del alma:

> 3 6 9 12 15 18 21 24 27 30
> y qué musa podría impedir que cantara la vida en su plena belleza, la vida repleta de luz,
> 33 36 39 42 45 48 51 54
> del dolor que magnífico cala hasta el ser escondido en las turbias negruras humanas,
> 57 60 63 66 69 72 75
> medrosas de ver la verdad sin remedio que todo gobierna hasta el fin.

Si presentamos el texto en verso, los nuevos números resultantes nos ponen de manifiesto cómo las convenciones artísticas enmascaran la realidad del habla, las aguas en posición final reclaman para su cómputo una sílaba más, los silencios impiden las sinalefas, lo que tenemos por un bloque de roca se deja modelar para figurar escultura:

10 Y qué musa podría impedir
12 que cantara la vida en su plena belleza,
9 la vida repleta de luz,
10 del dolor que magnífico cala
10 hasta el ser escondido en las turbias
6 negruras humanas,
12 medrosas de ver la verdad sin remedio
9 que todo gobierna hasta el fin.

A lo métrico los coros le marchan a Silvera pautando las sílabas, así en la coral 2ª:

> Mi lamento recorre los cielos y puja por ser la tranquila, la cándida nube que pasa repleta de sol. Sin embargo, la tierra lo atrae, lo arrastra y sepulta dejándolo inerte, mostrándole firme la angustia que amarra su vuelo.

Así en la 3ª:

> No es posible cambiar la torcida vereda del mundo. No existe la edad, acontece la vida por siempre distinta, certeza iterada con cada clamor de la sangre: feliz, atrevida, sumisa, en la sangre caminan los tiempos.

He mostrado sólo los párrafos iniciales donde la regla del tres progresivo salta al oído con exaudiencia (valga el neologismo; las evidencias las muestra a los ojos lo escrito). Es interesantísimo comprobar cómo el intervalo de 3 átonas e, incluso, una oportuna pausa, evitan la monotonía del compás uniforme anapéstico para mudar al anfíbraco, que se inicia con una sola sílaba átona ante tónica y, con total ausencia del dactílico en estas corales, no en balde el autor se aplica en sus ocios a la guitarra eléctrica y en su conjunto no entran gaitas gallegas. Obsérvese el aparente cambio de compás en el ya mostrado inicio de la 3ª coral, ahora pautado valorando como larga la marca sintáctica:

No es posible cambiar la torcida vereda del mundo.	Acentos en 3-6-9-12-15
No existe la edad,	Acentos en 2-5
acontece la vida por siempre distinta,	Acentos en 3-6-9-12
certeza iterada con cada clamor de la sangre:	Acentos en 2-5-8-11-14
feliz, atrevida, sumisa,	Acentos en 2-5-8
en la sangre caminan los tiempos.	Acentos en 3-6-9

No me cabe en los límites de estas páginas detenerme en tantos primores como el libro ofrece; citaré sólo uno, la frecuente acentuación en 2ª y 5ª de muchos inicios de párrafo en los recitativos. Tampoco me puedo extender en considerar a qué género pertenece este libro; para mí, al narrativo, con dos personajes, el mundo y quien lo camina, bien que su forma de cantata realce los elementos líricos y en las corales se dé la paradoja del uno de muchos, el coro es un yo múltiple; el *Libro del ensoñamiento* es tan novela como dicen que lo es el *Teresa* de Unamuno. Sí quiero añadir que el envío me revive la huella de un esplendor de Góngora, la maravillosa hipálage con quiasmo «pavón de Venus es, cisne de Juno». Pensador del sentimiento, sentidor del pensamiento, Francisco Silvera cierra su libro con henchido fervor, mucho sentido, cinco palabras: «A Pilar Blasco y Javier Celma». Para sus cercanos tiempos de jubileo, ¿qué les puedo desear a Pilar Celma y Javier Blasco más que

que les soplen queditos los aires
y vivan felices con cuantos los amen?

«DONDE HABITE EL OLVIDO»: LA ESCRITORA Y MAESTRA MARINA MURILLO PUERTA (DÚRCAL, GRANADA, 1880-BAILÉN, JAÉN, 1918)

Amelina Correa Ramón
Universidad de Granada
amelina@ugr.es

Decía Gloria Fuertes que «Lo mejor del olvido es el recuerdo». 'Olvido' y 'recuerdo' son palabras que encajarían en el caso de tantas y tantas escritoras que han ido quedando como pequeñas líneas marginales en las historias no escritas de la literatura, tan borrados sus nombres como sus obras.

Y para las letras de Granada quedan todavía por rescatar muchas de ellas, como es el caso de Marina Murillo Puerta, escritora y maestra, de quien hace algo más de un par de décadas, cuando preparaba un diccionario de la literatura granadina con voz de mujer, apenas pude escribir unos pocos datos medio hilvanados (Correa Ramón, 2002: 347-348); pero hoy, gracias al destino que cruzó mis pasos con F. Julio Domingo de la Blanca, bisnieto de la autora (a quien desde aquí manifiesto mi agradecimiento), tengo la posibilidad de ofrecer una más amplia semblanza a modo de justo homenaje, que se ha ido completando posteriormente con información procedente de distintos archivos.

De este modo se puede determinar que los padres de Marina fueron Miguel Félix Murillo Puerta y María Rosa Inés Fructuosa Puerta Melguizo, que contrajeron matrimonio el 15 de abril de 1875.[99] El padre, según los testimonios familiares, era oriundo de la localidad granadina de Gualchos, hijo de José Murillo y Antonia Puerta,

[99] «España, matrimonios, 1565-1950», database, FamilySearch (https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:CS9X-RST2 : 17 February 2020), Miguel Felix Murillo Puerta, 1875 [Consultado el 11/10/2023].

y maestro de profesión. Estaba destinado hacia esas fechas en el también granadino pueblo de Dúrcal, en la feraz comarca del Valle de Lecrín, de donde era natural la madre de la escritora, hija de Alfonso Puerta Pérez y Manuela Melguizo. Curiosamente, ambos miembros de la pareja eran descendientes de Pedro Hernández Rascón y Juana de la Puerta, repobladores de Dúrcal en época de Felipe II, tras la nefasta expulsión de los moriscos que asoló estas tierras.

Hacia mediados del siglo XIX, cuando el erudito Pascual Madoz viajó por todo el país para publicar su vasta obra *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Dúrcal destaca por hallarse situado «en una llanura bastante deliciosa […]; goza de buenas vistas y horizonte despejado», y con un clima «sano» (Madoz, 1987: 79). Hacia esas fechas contaba con una escuela de instrucción primaria de niños, «concurrida por 76 niños y dotada con 1100 rs. [reales], sin contar la retribución mensual de los niños» (Madoz, 1987: 79), y otra de niñas, retribuida con tan sólo una cuarta parte de la cantidad antes citada, y con asistencia de treinta y ocho alumnas. Es de suponer que en esa escuela masculina es donde estaría destinado Miguel Félix Murillo Puerta cuando conoció a la que había de ser su esposa, y donde seguiría en el curso de los años siguientes, conforme fueron naciendo los hijos del matrimonio, que tuvo familia numerosa, como era tan habitual en la época. De este modo, se conocen, al menos con certeza documental, los nombres de sus hijos: María del Carmen (nacida antes de 1878, sin poderse precisar la fecha); Juliana, el 17 de febrero de 1878; nuestra protagonista, Marina, el 25 de febrero de 1880; José María, el 16 de agosto de 1882; [ilegible] Salustiana, el 8 de junio de 1885; y Raquel, el 25 de septiembre de 1893.

La familia se caracterizó por una vocación docente que heredarían tanto Marina como alguno de sus descendientes. Así, ella, siguiendo los pasos de su padre en el desempeño de una de las pocas profesiones que la sociedad consideraba *aceptable* para las mujeres, ejercería como maestra, pudiéndose rastrear desde 1907 las huellas de su trayectoria, inicialmente como aspirante, y luego como docente, en la oficial *Gaceta de Madrid*, pero también en publicaciones especializadas, como *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, *El Magisterio Español: Revista general de la enseñanza,* o *Suplemento a la Escuela Moderna*, e incluso algunas noticias relacionadas con ella aparecerán en prensa generalista De este modo, se tiene conocimiento de que en noviembre de 1910 se le adjudicó la escuela de Diezma (Granada), puesto que el 18 de ese mes aparece publicado en el periódico *La Independencia. Diario de noticias*, p. 3 («De Instrucción Pública», 1910: 3). Allí permanecerá hasta finales del año 1916, puesto que el *Suplemento a la Escuela Moderna* informa del Concurso General de Traslados en el que Marina Murillo obtiene como destino el que será el final: la localidad jienense de Bailén («Propuestas y sus incidencias…», 1916: 2050). Pero año y medio antes de este último traslado Marina Murillo se presentó a las oposiciones para «plazas de Profesoras de Corte y Confección de prendas de las Escuelas de adultas de Valencia, Granada, Murcia, Oviedo, Santiago, Sevilla y Zaragoza» («Ministerio», 1915: 287), puesto que la

Gaceta de Madrid del 30 de julio de 1915 la incluye en la lista de aspirantes con toda su documentación en regla. Se desconoce, no obstante, el resultado de estas pruebas, e incluso si estas se prolongaron en el tiempo, pues que en el *Suplemento a la Escuela Moderna* del 12 de junio de 1918 se da cuenta de la anterior publicación en la *Gaceta de Madrid* de una «Orden admitiendo a las oposiciones restringidas a las maestras», donde se especifica que «En atención a lo prevenido en el capítulo 4 del Estatuto general del Magisterio, esta Dirección general ha acordado: Declarar admitidas a la práctica de las oposiciones al sueldo de 3.000 pesetas a las maestras siguientes» («4 de junio de 1918», 1918: 963), tras lo cual se reproduce un listado, en cuyo número 3482 aparece Marina Murillo Puerta, por la provincia de Jaén.

Con anterioridad al destino de Diezma, y por datos conservados por sus familiares, se tiene conocimiento de que Marina Puerta ejerció el magisterio en el pueblo alpujarreño de Murtas, donde están datadas varias de sus composiciones poéticas. Lo cierto es que su afición por la literatura parece haber sido temprana, cultivando no sólo la poesía, sino también el género dramático, con obras como *La mujer española*, o las comedias *Ángeles y aldeanos saludan a la Madre del Amor Hermoso* y *El que se humilla será ensalzado y el que se ensalza será humillado* (Murillo Puerta, 2010: 180-218, 152-158 y 159-177), de las que llevaba a cabo montajes escolares con sus alumnas. Aunque algunos de sus textos vieron la luz en la prensa periódica, otros muchos han permanecido inéditos, e incluso parte de ellos parece haberse perdido. Sus nietas llevaron a cabo en 2010 una edición privada del material conservado como legado familiar, con un breve prólogo de la que lleva el mismo nombre de pila de su abuela escritora, Marina de la Blanca Sánchez, quien afirma que «La producción literaria de nuestra abuela es más amplia que la recogida en este libro. Es la que ha llegado a nosotros. La que falta, es posible que esté ubicada en el Parnaso deleitando a los poetas» (Blanca, 2010: 9). En dicho volumen se incluye la única fotografía de la autora que se ha conservado, aunque sin datación alguna (figura 1).

Antes de su carrera docente Marina Murillo había cursado estudios como interna en el Colegio Calderón, donde estuvieron figuras significativas de la Granada de entresiglos como la madre de Federico García Lorca, Vicenta Lorca, quien también ejercería como maestra antes del nacimiento del poeta y que ingresó en dicho Colegio en 1883; o, ya en los primeros años del siglo XX, el futuro escritor Francisco Ayala. Este conocido establecimiento educativo se debía a una donación privada de la familia Calderón y Vasco establecida para fundar un centro de enseñanza en un edificio que había en el entonces número 28 de la calle Recogidas, esquina con la de Solarillo de Gracia (figura 2), y que, al parecer, había servido previamente como almacén de lonas. Aunque conocido popularmente por el apellido de los fundadores, realmente se denominaba Colegio de la Purísima Concepción (como puede verse en la reproducción de la ilustración adjunta) y estaba regentado por las Hijas de la Caridad, una Orden fundada durante el siglo XVII en Francia por san Vicente de Paúl en colaboración con Luisa de Marillac. Desde sus orígenes tuvieron como principales

objetivos el cuidado de los enfermos y desvalidos, por un lado, y la instrucción de niños, por otro.



Figura 1: Fotografía de la escritora Marina Murillo Puerta (Archivo familiar)

Según data con exactitud Isabel Florido, autora del libro *Acción educativa de las Hijas de la Caridad en España (1783-1893),* este colegio fue «fundado a iniciativas de don Carlos Calderón y señora, e inaugurado por las hermanas el 4 de junio de 1858» (Florido, 1988: 50).

Carlos Manuel Calderón había nacido en Granada en 1817, recibiendo la esmerada educación que se suponía propia de las familias ilustres. Emprendedor y culto, viajero por diversos países de Europa de donde volvió poseedor de interesantes conocimientos aplicables sobre todo a los sectores productivos, se trataba de una persona concienciada acerca del valor de la instrucción, así como caracterizada por unas sólidas creencias religiosas. Todo ello contribuyó a que, en unión de su esposa, Josefa Vasco, fundara la mencionada institución educativa, destinada en un principio a las familias sin recursos.

Y ciertamente, el nivel socioeconómico de los alumnos del centro parece corresponderse con esta intención inicial. De hecho, se conservan los datos estadísticos presentados el 30 de octubre de 1883 por el Colegio Calderón en

respuesta a lo exigido por el Real Decreto de 23 de febrero de ese año, que detalla, entre otros aspectos, la ocupación profesional de los padres de sus estudiantes. Así se constata que, en efecto, en la mayoría de los casos se trataba de oficios humildes: el más abundante resulta el de labrador (en número de cuarenta y dos), pero hay también bastantes albañiles, carpinteros, zapateros, etc. (Florido, 1998: 75-76). En el cuadro estadístico que se ofrece figuran tan sólo dos profesores.[100]

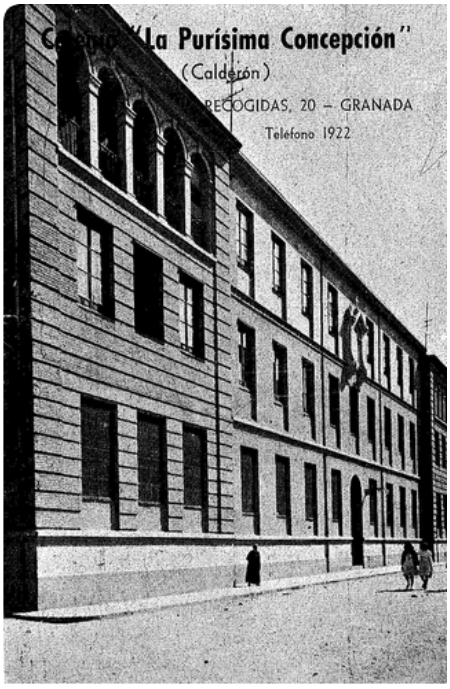


Figura 2: Tarjeta del Colegio Calderón, donde estudió Marina Murillo [sin datar].

En este Colegio permanecerá Marina hasta el año 1900, apareciendo ya en esos momentos su firma en periódicos como el conservador *El Triunfo*, donde el 5 de abril de ese año ve la luz su poema «Lo más hermoso», una composición fechada en Granada, de tintes religiosos muy cercanos a los que se pueden encontrar en otras muchas autoras de esta época, y donde proclama su entusiasmo y agradecimiento a Dios ante la belleza de todo lo creado:

[100] Isabel Florido Florido declara como procedencia de los datos estadísticos que ofrece en su estudio: «Archivo Municipal de Granada. Legajo de Instrucción Pública».

¡Cuánto más os debo, Creador Omnipotente!
¡Cuánto mi pobre ser ha merecido!
A toda la creación me has distinguido
Dotándome de un alma inteligente;
El sol que eleva su radiosa frente,
Los astros del espacio indefinido,
Y hasta el pequeño pájaro en su nido
Proclaman a su Dios constantemente (Murillo, 1900: 1).

La firma de la autora no volverá a aparecer en *El Triunfo* hasta diciembre de 1901, y entonces se presenta ya como domiciliada en su Dúrcal natal. En esta fecha, y ante una polémica anticlerical originada en las páginas del periódico republicano granadino *Avante*, Marina Murillo escribe una carta al director de *El Triunfo*, defendiendo encendidamente a las religiosas de San Vicente de Paúl, que, al parecer, habían sido aludidas de manera directa por el diario progresista. De este modo, la durcaleña declara que la etapa que pasó «bajo su custodia y dirección» había dejado en su alma «huellas de inolvidable gratitud, que formarán, no lo dudo, la página más dulce y consoladora de mi vida» (Murillo Puerta, 1901: 1).

Para corroborar sus palabras, la autora envía también al periódico un extenso poema, que testimonia haber escrito mientras aún residía con estas religiosas. Titulado «Felicitación a Ntra. Rvda. Madre en las Pascuas de Navidad de 1900», será publicado en el mismo número de *El Triunfo* donde se reproduce su «Carta protesta», el 30 de diciembre de 1901.

Precisamente el dato de estas colaboraciones tempranas con *El Triunfo* aparece al menos consignado en el libro de Carmen Ramírez Gómez, *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)* (Ramírez Gómez, 2000: 245), único estudio de corte académico, junto con el de Correa Ramón (2002) ya citado, donde aparece siquiera mencionada esta olvidada escritora, a los que hay que unir el reciente artículo breve «La escritora y maestra Marina Murillo Puerta (Dúrcal, Granada, 1880-Bailén, Jaén, 1918). Breve semblanza biográfica» (Correa Ramón, 2023: 1-3).

Tan sólo dos años después de estas últimas contribuciones Marina Murillo se casaría con el también maestro Francisco Sánchez Aponte, de quien se tiene conocimiento de que hasta comienzos de 1901 era maestro en Don Benito (Badajoz), apareciendo en la *Gaceta de Madrid* del 19 de febrero de 1901 su traslado a la localidad gaditana de El Gastor. Aunque por lo que se puede deducir de la lectura de versos de la escritora, como los que incluye en sus composiciones «La autora en su soledad», «Amor, abandono y amargura», «Efectos del desengaño», etc. (Murillo, 2010: 120-124, 20-26, 27-34), no fue el suyo un matrimonio feliz, desconociéndose las circunstancias exactas. Quizás pueda arrojar algo de luz al respecto el número de la *Gaceta de Madrid* correspondiente al 14 de enero de 1900, donde en las «Listas

por orden de mérito que, con arreglo a lo dispuesto en el art. 40 del reglamento para la provisión de Escuelas públicas de primera enseñanza de 7 de Septiembre último, formula este Rectorado de los aspirantes a las Escuelas y Auxiliarías anunciadas a concurso de traslado y de ascenso en la "Gaceta de Madrid" el 2 de Diciembre próximo pasado», Francisco Sánchez Aponte, que consta como Auxiliar de las Escuelas de Don Benito (Badajoz), aparece como excluido «por hallarse sometido a expediente gubernativo» [*sic*] («Administración provincial», 1900: 159).

La vida de Marina fue corta, puesto que murió víctima de la tristemente famosa epidemia de gripe de 1918, mientras ejercía en Bailén. Fallece con tan sólo treinta y ocho años, dejando tres hijos de corta edad, y un legado literario que sería recuperado casi un siglo después por sus nietas.

Marina Murillo Puerta llevaba tan en la sangre la importancia de la educación que la plasmó en composiciones poéticas como «La labor del maestro». Y al parecer, según los testimonios familiares transmitidos de generación en generación, murió delirando mientras recitaba las tablas de multiplicar que repitiera durante años en su escuela.

El importante diario *La Correspondencia de España*, en su edición del 10 de noviembre de 1918, se hace eco en una breve noticia del deceso de la escritora, bajo el significativo título de «En Bailén. Muerte sentida»:

> Víctima de la epidemia reinante ha fallecido la ilustrada profesora de instrucción pública doña Marina Murillo, persona de altas prendas intelectuales, premiada en varios certámenes literarios («En Bailén…», 1918: 2).

BIBLIOGRAFÍA

«Administración Provincial. Universidad Literaria de Sevilla». *Gaceta de Madrid*, 14, 14 de enero de 1900, p. 159.

Blanca Sánchez, Marina de la (2010). «Prólogo». En Marina Murillo Puerta, *Escritos. Poesía-Comedia-Teatro*. Granada: ed. privada, p. 9.

Correa Ramón, Amelina (2002). *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX). Diccionario-antología*. Granada: Universidad de Granada/Diputación de Granada, 2002, pp. 347-348.

Correa Ramón, Amelina (2023). «La escritora y maestra Marina Murillo Puerta (Dúrcal, Granada, 1880-Bailén, Jaén, 1918). Breve semblanza biográfica». *Trama. Los trabajos de las mujeres en la Andalucía Moderna*. Disponible en https://proyectotrama.es/biblioteca/amelinacorrearamonarticulo/ [24/10/2023].

«De Instrucción pública», *La Independencia. Diario de noticias*, 18 de noviembre de 1910, p. 3.

«En Bailén. Muerte sentida». *La Correspondencia de España*, 10 de noviembre de 1918, p. 2.

Florido, Isabel (1988). *Acción educativa de las Hijas de la Caridad en España (1783-1893)*. Madrid: S. M.

Madoz, Pascual (1987). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. *Granada*. Valladolid/Granada: Ámbito/Editoriales Andaluzas Unidas, ed. facsímil.

«Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Dirección General de Primera Enseñanza», *Gaceta de Madrid*, 211, 30 de julio de 1915, pp. 287-288.

Murillo Puerta, Marina (1900). «Lo más hermoso», *El Triunfo*, 148, 5 de abril, p. 1.

Murillo Puerta, Marina (1901). «Carta-protesta», *El Triunfo*, 683, 30 de diciembre, p. 1.

Murillo Puerta, Marina (1901). «Felicitación a Ntra. Rvda. Madre en las Pascuas de Navidad de 1900». *El Triunfo*, 683, 30 de diciembre, p. 1.

Murillo Puerta, Marina (2010). *Escritos. Poesía-Comedia-Teatro*. Granada: ed. privada.

«Propuestas y sus incidencias. Concurso General de Traslados», *Suplemento a la Escuela Moderna,* 2093, 23 de diciembre de 1916, pp. 2049-2053:

Ramírez Gómez, Carmen (2000). *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950).* Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 245.

«4 de junio de 1918. (*Gaceta* del 9) — Orden admitiendo a las oposiciones restringidas», *Suplemento a la Escuela Moderna*, 2246, 12 de junio de 1918, pp. 961-965.

NUEVAS FORMAS DE NARRAR LA HISTORIA EN LA NOVELA ESPAÑOLA DEL CAMBIO DE SIGLO

Luis Pascual Cordero Sánchez
Universidad de Valladolid
lcordero@uva.es

1. INTRODUCCIÓN

El éxito de la novela histórica en España es un hecho desde su introducción por los escritores románticos en el siglo XIX. Desde ese primer momento en que se implanta, la moda literaria de la novela histórica contó con un componente comercial que movió a los escritores de renombre (Mariano José de Larra o José de Espronceda, como ejemplos entre los más canónicos) a cultivar este subgénero narrativo. Esta dinámica ha pervivido hasta el presente, enmarcada desde finales del siglo XX en las coordenadas posmodernistas, en concreto, en las fronteras cada vez menos tangibles entre la literatura comercial del *best seller* y la antes denominada Alta Literatura (Jameson, 1991), que tiene en las letras occidentales como punto de inflexión *El nombre de la rosa* (1980) y sus *Apostillas* (1987) del italiano Umberto Eco.

Los nuevos bríos tomados por la novela histórica después del *opus magnum* de Eco tuvieron su impacto, se acaba de insinuar, en todo Occidente, y las letras hispánicas no escaparon al fenómeno. Menton realizó su propuesta de un canon latinoamericano bajo el marbete «nueva novela histórica» (1997); pero qué ocurría en la novela histórica española de finales del siglo XX y principios del XXI. Se tratará de probar que en la última y primera década de sendos siglos se vivió un *boom* de novela histórica de un modelo trasversal en la canonicidad de los autores (escritores comerciales como Matilde Asensi, María Dueñas o Julia Navarro se mezclan con otros como Javier Cercas, Almudena Grandes o Arturo Pérez-Reverte) y en lo generacional. Como ejemplo de la última cuestión, se aprecia con claridad en los

escritores vallisoletanos Miguel Delibes, nacido en 1920 y consagrado de pleno en el cambio de siglo, y Vicente Álvarez, que nació en 1963. Un veterano Delibes, en cuya obra «historia, mensaje, técnica y estilo se funden de manera tan natural y armónica como él propone que debía vivir el hombre en la naturaleza» (Celma, 2003: 28) publicó en 1998 su obra testamentaria *El hereje*, no en vano una excepción respecto al resto de su literatura ambientada en la contemporaneidad. Pocos años después, en 2003, veía la luz *El mercenario del Dux* del por entonces un joven Álvarez.

Partiendo de estas ideas, se quiere dar cuenta de las formas de narrar la historia que surgieron en España entre finales de los 90 y los primeros años del 2000, en los que la novelística evolucionó hacia nuevas formas de abordar la historia, cohabitando con aquellas precedentes e incluso con las más tradicionales. Se persigue establecer algunas pautas de comportamiento recurrentes y comunes en la novela histórica del cambio de siglo, con el fin de comprobar hasta qué punto en esas décadas se renovó la novela histórica en España, como sugiere Felten (2004).

Para aportar contexto previo, tiende a creerse que después de *La verdad sobre el caso Savolta* (1978) de Eduardo Mendoza la novela histórica en España cambia definitivamente. La generación del desencanto creó todo un corpus de novelas históricas sobre la Guerra Civil (incluyendo sus precedentes y consecuencias) y el franquismo, que en los escritores del siglo XXI desembocó en la Guerra Civil como moda literaria, usando las palabras de Becerra Mayor (2015). Un buen ejemplo de esta novela histórica renovada en los años de la Transición y la Postransición es *Urraca* (1982), de Lourdes Ortiz, en la que Menton (1997) aprecia características de la nueva novela histórica latinoamericana que apuntarían hacia una renovación que ya está en marcha en los 80. Queda pendiente así analizar qué hay en la novela histórica posterior al desencanto, es decir, la nueva novela histórica española en la era finisecular y en los albores del siglo XXI.

En el caso de que sí existiera esta nueva novela histórica, las características son diferentes a aquellas establecidas por Menton para América Latina, aunque algunas sí coincidan. En el plano de lo formal, es recurrente el empleo de una estética postmodernista, muy en especial la fragmentación, la pluralidad genérica, la reflexión sobre el proceso de escritura, muchas veces relacionado con un contenido centrado en la búsqueda de la identidad, en general o de la identidad como escritor, y, por último, la intertextualidad, esta última no siempre y no necesariamente con la carga irónica típica del postmodernismo, sino como referencias y relecturas de autores y textos anteriores, muchas veces como invitación a la relectura histórica, siendo con gran posibilidad Antonio Machado el autor más revisitado en las novelas centradas en la Guerra Civil.

Quizá una de las mayores innovaciones a destacar, a caballo entre lo formal y el contenido, es la presencia explícita dividida del pasado y el presente, de manera que se asumen los postulados postmodernos sobre la influencia del presente por el pasado, el cual hace avanzar la trama del periodo contemporáneo a la narración. No solo es el motor de la trama, sino que ejemplifica una concepción histórica en la que

esta no puede dividirse en compartimentos estancos, pues en su lugar se postula la historia como continuidad. A diferencia de las lecturas postmodernas, que se decantan hacia una revisión irónica de la historia, el estadio postmoderno de la novelística estudiada parece tener también una mirada escéptica ante la historia oficial (Lyotard, 2006), pero prefiere acercarse más a una concepción revisionista cuyo eje se aleja de lo irónico y anhela liberar y sacar a la luz la cara más oculta de dicha historia oficial (Himmelfarb, 1987).

En respuesta a ese anhelo, se huye de la historia con letras mayúsculas, en la terminología de Jenkins (1997), para mostrar al lector un aspecto eminentemente intrahistórico. Por ello no es de extrañar que se abandone la novela histórica centrada en grandes personajes de la historia y se prefiera a personajes populares, comunes y, muy en especial, anónimos dentro de la historia, muchas veces por ser aquellos que estaban fuera de la oficialidad.

Llegados a este punto, merece la pena aclarar en un recuento breve las cinco características que se están proponiendo como definitorias de esta renovación de la novela histórica española que se propone: estética postmodernista; presencia de un presente y un pasado, donde el pasado hace mover o influye sobre la trama del presente; revisión no irónica del pasado, marcada por la voluntad de destapar lo ocultado por la historia oficial; predominancia de lo intrahistórico y huida de los grandes nombres de la historia; y, al hilo de la anterior, preferencia por personajes no históricos.

El corpus con el que se ejemplifica este canon se ciñe a cinco novelas, elegidas por aparecer en ellas en mayor o menor grado estos cinco aspectos descritos; limitación de cantidad que requiere de futuros estudios. No obstante, se aludirá a otras novelas que participan de algunos de los rasgos dichos, prueba fehaciente de la existencia de una tendencia mayoritaria, casi una pulsión, dentro de la narración histórica del cambio de siglo. El texto más antiguo que se maneja es *Los ojos del tiempo* (2006) de Fernando Quiñones (Chiclana de la Frontera, Cádiz, 1930 – Cádiz, 1998), iniciado a comienzos de los 90 y con redacción casi definitiva en 1997 o 1998. Aunque es difícil hacer coincidir todas las características en el texto del gaditano, es una buena antesala del periodo finisecular. Ya del siglo XXI es la aclamada *Soldados de Salamina* (2001) de Cercas (Ibahernando, Cáceres, 1962), así como su novela sobre la guerra de Vietnam *La velocidad de la luz* (2005). Asimismo, pasan a formar parte del análisis *Muertes paralelas* (2006) de Fernando Sánchez Dragó (Madrid, 1936 – Castilfrío de la Sierra, Soria, 2023) y *El corazón helado* (2007) de Grandes (Madrid, 1960 – Madrid, 2021). Diferentes apreciaciones y comentarios sobre el argumento de cada una de ellas se irán haciendo a lo largo del artículo, pero sirva de adelanto que tres de ellas se centran en la Guerra Civil, la época de mayor énfasis en las letras españolas contemporáneas, otra en la guerra de Vietnam y *Los ojos del tiempo* recorre diferentes periodos históricos desde los fenicios hasta el pasado más próximo. Como puede observarse, la nómina de escritores es variada y no está atada a ningún concepto generacional, pues, debe incidirse, la nueva novela histórica

parece el fruto de su tiempo y afecta tanto a los narradores más consagrados y experimentados como a los más jóvenes e incipientes.

2. RASGOS FORMALES

Como se adelantó, estas obras tienden a una estética postmodernista, donde destacan los artificios formales, mezclados con juegos de género, reflexiones sobre el proceso de escritura y la intertextualidad. Además, varias de las obras emparejan la reflexión metaficcional con una búsqueda de la identidad más general o de la identidad como escritor, siendo el caso más claro *Soldados de Salamina*.

En *Los ojos del tiempo*, Quiñones retoma un elemento habitual en su obra, el juego tipográfico. Las reflexiones del narrador *alter ego* de Quiñones tienen un tipo de letra diferente a las de las narraciones grabadas del Nono. En las primeras abundan esas reflexiones metaficcionales sobre cómo narrar los testimonios de Nono y las alusiones a otras obras literarias, como las de Rudyard Kipling, Paul Valéry o Jorge Luis Borges. Las segundas son los comentarios del Nono y sus vueltas atrás en el pasado:

> Hacer una novela, pero sin un principio ni un fin muy visibles, porque la sustancia del asunto rechaza esos topes (*mamma mia*, qué diría mi querido señor Borges de esta cavilación o conclusión, algo suya). Pero la dificultad más gorda, la que cada día, a la hora de trabajar, me pondrá a dar ante el teclado del ordenata más vueltas que un perro antes de echarse, va a ser la redacción, a ver cómo puñetas me lidio por escrito los ambiguos o inciertos tiempos de verbos, las inflexiones andaluzas, que por escrito tienden a pasar del encanto a la abyección literaria, la puntuación virtual, de tipo auditivo y no gramático: o sea, el habla misma del Nono, que es cosa de oír y no de leer. Si, por lo menos, pudiera ir encarrilando todo esto en apuntes... (2006: 89)

Más complejo es el caso de *Soldados de Salamina*, en concreto a nivel genérico, pues es bien conocida la gran polémica suscitada por el concepto de «relato real» al que la crítica ha dedicado no pocas reflexiones (Felten, 2004; Ródenas de Moya, 2020). Pero además, el juego de géneros se lleva al extremo con la mezcla de periodismo, canción, etc. amén del pseudoensayo intercalado sobre la figura de Rafael Sánchez Mazas, de nombre homónimo a la novela. Otro aspecto al que la crítica ha prestado especial atención, por lo que no se reentrará aquí en profundidad en ello, es al carácter metaficcional de la novela, e incluso el propio autor ha explicado en diversas entrevistas y conferencias que el objetivo de esta obra es plasmar la aventura de novelar. Es además una obra que debe mucho a otros escritores, que Cercas ficcionaliza y pasan bien a la trama o bien a formar parte del contexto literario de Sánchez Mazas (recuérdese que se pone en paralelo a este con

Machado, la importancia del hijo, Rafael Sánchez Ferlosio, como iniciador de la acción o las presencias del chileno Roberto Bolaño y Andrés Trapiello).

La velocidad de la luz presenta un esquema genérico más convencional, donde lo que da comienzo como si de una novela de subgénero académico o de campus se tratara, desemboca en una reflexión sobre la vacuidad de las guerras y el éxito. Reaparece cierta reflexión metaliteraria, así como intertextualidad consigo mismo (las alusiones y conversaciones sobre *El inquilino*), así como con otros autores, destacando las menciones a obras cinematográficas, que en *Soldados* aparecen casi reducidas a las menciones hacia el final de *Fat City*.

Complejo es también el caso de *Muertes paralelas*, que parece una réplica o, por mejor decir, una contrapartida a *Soldados*. Construida como una metaficción historiográfica, empleando el término de Hutcheon (1988), vuelve a la Guerra Civil e igualmente arranca con la noción de paralelismo, reaparece el pasodoble *Suspiros de España*, casi un lugar común en la literatura sobre el conflicto intestino, alude a la obra de Cercas e incluye una parte de corte ensayístico centrada en José Antonio Primo de Rivera. Desde el punto de vista genérico también hay una referencia solapada a Cercas: lo que en el extremeño se designa con el nombre de relato real, en Sánchez Dragó se etiqueta como novela de no ficción, puesto que como afirma el autor «su novela es «de no ficción», ya que sólo la última escena es inventada» (Anónimo, 2006). Sin entrar en discusiones más propias de la Teoría Literaria sobre el carácter ficcional o real de la narración, debe llamarse la atención sobre el juego de géneros. Novela sí, sea de ficción o no, donde se intercala ensayo, transcripciones, autobiografía, etc. y con una estructura teatral, de tragedia, incluso valiéndose del empleo de didascalias y de coro, que consta de introito, tres actos y epílogo, que permite al autor de *Gárgoris y Habidis* jugar con la referencia al Sófocles de *Edipo rey* y las relaciones paterno filiales que explora la novela. Reaparecen algunas reflexiones sobre el proceso de escritura y muy en especial sobre el proceso de investigación. Los juegos de referentes son variados, y no todos literarios, si bien estos tienen una presencia de peso, tanto de escritores contemporáneos a Sánchez Dragó, Jorge Semprún o Alejandro Jodorowsky; como anteriores, desde la Antigüedad hasta la Generación del 98 (Ramiro de Maeztu) o la del 27 (Federico García Lorca).

Una estética más sencilla y más propia de la Generación X es la que Grandes despliega en *El corazón helado*, donde el recurso más llamativo es la repetición amplificada, pero que vuelve a poner sobre la mesa los problemas de realidad y ficción:

> *El corazón helado* es una novela en el sentido más clásico del término. Es, de principio a fin, una obra de ficción, y sin embargo no quiero ni puedo advertir a sus lectores que cualquier semejanza de su argumento o sus personajes con la realidad sea una mera coincidencia. Lo que ocurre es más bien lo contrario. Los episodios más

> novelescos, más dramáticos e inverosímiles de cuantos he narrado aquí, están inspirados en hechos reales (2007: 924).

Esta cita pertenece a «Al otro lado del hielo. Nota de la autora», que es la única disquisición sobre el proceso de escritura, que no llega a ser metaficcional en sí por su carácter paratextual, pero que evidencia un interés en la reflexión sobre la escritura muy común en esas décadas y que en parte pervive hasta el presente.

No se detiene aquí en el estudio desde el prisma posmodernista de estas obras, pues este laboratorio estético de la posmodernidad tiene un trasfondo ideológico que va más allá de la mera escritura y tiene mucho que ver con las nuevas formas de concebir y plantearse la historia en la era postmoderna, como se verá a continuación.

3. CONCEPCIÓN HISTÓRICA

Más allá de lo hasta aquí analizado, con el debate sobre el límite entre realidad y ficción como asunto clave, la mayor novedad de estas obras es el papel fundamental dado al presente. La novela histórica tradicional, para ser novela histórica, necesitaba un distanciamiento temporal entre el presente de la escritura y el pasado narrado (Lukács, 1962). Según las varias escuelas teóricas, se dan diferentes criterios temporales para poder hablar de novela histórica, desde el momento anterior al nacimiento del autor hasta una o dos generaciones previas. Sin embargo, la renovada novela histórica española del cambio de siglo rompe con esa tradición y permite que en sus obras se mezcle pasado y presente, de modo que el pasado tenga algún efecto en el presente. Este presente suele ser equivalente en el tiempo real a los años próximos a la publicación, pero en ocasiones pueden darse casos en los que afecta al presente diegético de la novela, como se aprecia en *Por el cielo y más allá* (2001) de Carme Riera, donde el pasado narrado en su novela previa *En el último azul* (1996), reaparece y condiciona el presente de los personajes en el siglo XIX. Este gesto evidencia una concepción histórica entendida no como bloques independientes, fragmentarios y estancos, sino como un devenir, como un *continuum*:

> Al referirse a la influencia del pasado en el presente, algunas novelas históricas de la posmodernidad, a la vez que remiten a sucesos ocurridos o inventados, subrayan el proceso de creación de la historia y de esta forma la narrativa se convierte en una plataforma que ofrece nuevas lecturas y nuevas formulaciones para la misma. Mientras que otras insisten en la importancia de la historia como responsable de mantener una estabilidad social (Juliá, 2006: 59).

No es un recurso único de la renovada novelística histórica española del cambio de siglo, pues reaparece en otros subgéneros. Muy prolífico ha sido su uso en novelas

esotéricas y sus parodias, donde un acontecimiento más o menos esotérico o fantástico acaecido en el pasado hace mover la trama en el presente, como en *Mercado de espejismos* (2007) de Felipe Benítez Reyes. Otro ejemplo similar se encuentra en ciertas novelas de aventuras como las de Pérez-Reverte, *La tabla de Flandes* (1990) o *La carta esférica* (2000).

Sin embargo, un análisis pormenorizado del corpus permitirá ver cómo el recurso se ha sofisticado, permitiendo la existencia simultánea de ambos planos temporales, a veces incluso de varios momentos pasados y de pasados en progreso, dentro la misma novela.

No es de extrañar que las novelas que versan sobre la Guerra Civil recurran a este procedimiento. Estas son abundantes; según Moreno-Nuño (2006) más de ciento cincuenta desde 1996, entre las que destacan, por citar las más conocidas, *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas, que emplea el recurso de mezclar pasado y presente; *Inquietud en el Paraíso* (2005) de Óscar Esquivias; *La gloria de los niños* (2007) de Luis Mateo Díez; o, en narrativa breve, *Capital de la gloria* (2003) de Juan Eduardo Zúñiga. Se ha dicho que no es de extrañar porque este evento pretérito está generando en el presente todo un fenómeno de replanteamiento y redefinición de la memoria histórica, o, como explica Moreno-Nuño:

> Muchos productos culturales recientes responden a la finalidad de construir una memoria colectiva que reemplace a la cultura silenciada, y en muchos casos irremisiblemente perdida, por el Pacto de Silencio: la cultura, y con ella la literatura, ha recuperado una dimensión pedagógica que parecía extinguida (2006: 79).

Dentro del corpus manejado, Quiñones se vale de este recurso con habilidad en *Los ojos del tiempo*. La narración se sitúa en el presente, donde el narrador recoge mediante una grabadora, técnica común en este escritor, las vivencias de un pescador, el Nono, entre las que destaca su posibilidad de visionar sus vidas pasadas, de modo que:

> Fernando Quiñones emprende a través de la palabra y de las vidas de Nono un ejercicio de arqueología literaria, de reconstrucción histórica, que abarca desde los míticos tiempos fundacionales de la ciudad de Cádiz hasta el presente. Es la del autor una actitud órfica que mira hacia atrás obstinadamente y busca en el pasado más lejano la esencia del presente, porque en realidad «todo acaba, pero todo, también dura» y «aquellos antigüísimos [sic] aquí están y aquí siguen». Y a pesar de la importancia que tuvo Cádiz en los tiempos modernos, Quiñones encuentra esa esencia en su más antiguo esplendor (Vázquez Recio, 2006: 39).

Como se desprende, de este recurso se extrapola la concepción histórica de continuidad que reaparece en todas las obras estudiadas, como *Soldados de Salamina*

o *La velocidad de la luz*, donde el plano es doble o triple. Por un lado, el presente de Cercas-narrador se ve influenciado por los acontecimientos del Collell, que son narrados dentro de la misma novela. Por otro, el narrador de *La velocidad* que está en el presente habla sobre su estancia pasada en Illinois, pero también sobre el pasado de Rodney en la guerra de Vietnam.

Muy complejos son los planos temporales en *Muertes paralelas*. Por un lado, se plasma el momento de la narración donde se ubica el narrador, contemporáneo —parece— al proceso de escritura. Por otro, está el pasado cercano, que incluye la búsqueda del narrador, su enfermedad y sus sesiones de psicomagia. Hay dos planos más en pasados más lejanos, uno el de la juventud del narrador, cuando descubre que su padre fue asesinado por fuerzas de la derecha, otro la reconstrucción de los movimientos de su padre, Fernando Sánchez Monreal, en los primeros días de la Guerra Civil y los posteriores problemas de su madre y la búsqueda del marido asesinado después de su nacimiento en plena contienda.

Del mismo modo, presenta cierta complejidad la plasmación del tiempo y los dos planos temporales en *El corazón helado*. En el presente se desarrollan las pesquisas de Álvaro sobre su padre fallecido, Julio Carrión, así como la relación amorosa con Raquel Sánchez Perea. En el pasado se instala la biografía de Julio Carrión y de la familia Sánchez Perea. El desarrollo de la trama del pasado da al lector las claves para entender lo que ocurre en la trama del presente. Todo ello forma un mecanismo basado en la dosificación de información y que retoma la concepción continua de la historia:

> [...] el impulso del relato tiene que ver con nuestro presente social y cultural de una manera tan directa que incluso cuando se abre al pasado y se inmiscuye en las biografías dañadas por la Guerra Civil, el exilio o la División Azul, late la voluntad de recordar que eso sucede en el presente y que todo aquello que sucedió, fuese lo que fuese, no sucedió, sucede, aunque lo callen los que lo saben, aunque lo ignoren quienes lo heredan (Gracia, 2007).

4. LO INTRAHISTÓRICO Y LOS PERSONAJES COMUNES

Las cinco novelas permiten ver que la concepción de la historia no parte de esta como compartimentos estancos e inamovibles, sino como un *continuum*. Junto a esto, la definición de historia que trasparentan estas novelas está centrada eminentemente en lo intrahistórico, huyendo con deliberación de la historia oficial para traer de la mano de la literatura, un terreno más propicio en apariencia que la historiografía, la cara oculta de la historia más allá de los grandes eventos, sino de cómo estos se vivieron por las personas de a pie:

> Si anteriormente la historia se había ocupado casi exclusivamente de aquellos que estaban en el poder, ahora la primacía la tienen los que se mantuvieron en silencio; aquellos que no tuvieron voz en la historia oficial (Wilkinson, 82). En otras palabras, se cuestiona el concepto de verdad absoluta y se propone como solución un mundo abierto a una red compleja de distintas interpretaciones (Juliá, 2006: 55).

Esta voluntad de enfocar la narración hacia lo extraoficial se hace más patente en las obras sobre la Guerra Civil española. Si se incluyen estas como parte del proceso de recuperación de la memoria histórica y se atiende a la opinión de Moreno-Nuño según la cual «el movimiento para la recuperación de la memoria histórica busca sacar a la luz pública aquellos aspectos de la Guerra que a través de los años han sido en especial rechazados o menospreciados como objeto de conocimiento y estudio» (2006: 70) queda clara una de las razones de este cambio de enfoque de la renovada novela histórica española en el cambio de siglo.

En paralelo, una historia que huye de la oficialidad necesita huir de igual modo de los grandes personajes históricos, una vuelta al canon más tradicional de Lukács (1962), en paralelo con lo propuesto por Felten (2004). No interesan personajes como grandes emperadores, políticos, fundadores de la patria, etc., algo que por otro lado sí diferencia a los patrones seguidos en las letras latinoamericanas con protagonistas como Cristóbal Colón, Simón Bolívar o el emperador Maximiliano I. La nueva novela histórica española no está interesada en el rey fenicio Adibaal, sino en un humilde pescador, el Nono; huye de Francisco Franco y se posa en Antoni Miralles; reniega del presidente Richard Nixon y trae al lector al soldado Rodney Falk. Incluso en las obras donde se atisban personajes de mayor calado histórico, estos quedan o en segundo plano o eclipsados por personajes anónimos, como el caso de Sánchez Mazas, cuyo protagonismo, como ha señalado la crítica, no es tal, sino que recae sobre el narrador Cercas, los amigos del bosque y, muy en concreto, sobre Miralles.

Los ojos del tiempo se centra en un pescador de clase baja, el Nono, que es capaz de visualizar sus vidas pasadas. En la playa gaditana de La Caleta, este pescador habla con un escritor sobre su vida y su asombrosa capacidad. Los lectores van de la mano con él y se adentran en rituales fenicios, un circo romano, el Cádiz árabe, las guerras normandas, el carnaval dieciochesco o, incluso, la infancia del pescador bajo el franquismo.

Las miserias de la guerra, que tan obvias hace Miralles, son el eje de *Soldados*. Como ya se ha dicho, su protagonista no es Sánchez Mazas. Tampoco es una novela sobre la fundación de la Falange. Es la denuncia de la guerra, de su falta de sentido, de su maldad. La vida oculta de los amigos del bosque, los problemas de la represión, el exilio son los elementos que destacan en *Soldados*. El fusilamiento de los republicanos que huían hacia Francia al acabar la Guerra Civil, del que escapa Sánchez Mazas, da pie a la narración sobre la indulgencia de un soldado que no lo delata, su vida escondido acompañado de otros fugitivos. Pero lo relevante es cómo eso luego da lugar a la búsqueda de Cercas-narrador de ese soldado indulgente, en el

que quiere ver a Miralles, que también ha sido combatiente de la II Guerra Mundial, dándose el choque ideológico entre «un novelista empeñado en ver épicas grandezas, gestos caballerescos —pura literatura— donde el viejo guerrero sólo recuerda rutina, hambre, inseguridad, y la imbécil vecindad de la muerte» (Vargas Llosa, 2001).

De igual manera, *La velocidad* brinda el retrato de las penurias de los combatientes de Vietnam gracias a Rodney, y todas las secuelas psicofísicas que permanecen con los soldados, el muy conocido estrés postraumático. Todo surge cuando un joven escritor pasa de España a los Estados Unidos para trabajar en la Universidad de Illinois, donde comparte despacho con Rodney. Esta experiencia se trasforma en una lectura similar a la de la anterior novela de Cercas, donde la guerra es injustificada, dañina y estúpida, corruptora de la vida y de las personas como Rodney que sufren el daño auténtico de la guerra real, alejada del Despacho Oval de la Presidencia.

La búsqueda de la noticia del estallido de la guerra por el joven periodista Fernando Sánchez Monreal es el centro de una de las narraciones de *Muertes paralelas*. Tras la sublevación, el periodista parte dejando sola a su esposa embarazada. Será fusilado por los nacionales. Su esposa, que desconoce este hecho, sale en su búsqueda infructuosa. Más adelante, en los 50 el bebé nacido de aquella relación tiene casi veinte años y es detenido, momento en el que descubre que fue la derecha y no los republicanos quienes habían matado a su padre, comenzando una tercera búsqueda sobre los acontecimientos acaecidos.

De la misma forma, la visión de la guerra y posterior exilio dentro de una familia es la clave de *El corazón helado*. En el hambre (recuérdense las perdices evacuadas), las sirenas o los advenedizos reside el alma de la narración de Grandes que arranca con la muerte de Julio Carrión, empresario que había hecho fortuna durante el franquismo. Durante el entierro, su hijo Álvaro conoce a la supuesta amante de su padre, Raquel, nieta de exiliados republicanos, con la que comienza una aventura amorosa. A lo largo de la trama se descubre cómo el difunto hizo fortuna robando a la familia de Raquel, de manera que los fantasmas de aquella época impregnan el presente de los amantes para subrayar cómo la guerra pasada sigue influyendo en el presente de la diégesis.

Como puede verse, no son grandes nombres históricos los que desfilan por las páginas de las novelas analizadas. Tampoco aparecen grandes batallas, eventos significativos, firmas de convenios. En su lugar se muestran la pobreza del exilio, fusilamientos y fosas comunes, las humedades del Vietnam, los ajustes de cuentas, en suma, la cara trasera, el lado oculto y deliberadamente escondido de la historia oficial.

5. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas se ha intentado rastrear los elementos comunes y recurrentes en el panorama de la novela histórica española del cambio de siglo, que supusieron una evolución respecto al concepto tradicional y cuya influencia pervive hasta el presente. La limitación del corpus merece una futura ampliación que trate de confirmar o desmentir si en las pasadas décadas se ha constituido un nuevo canon en la novela histórica o, al menos, ha supuesto un punto de inflexión y un cambio de rumbo.

Estas novelas se atienen a una estética posmoderna, como gran parte de las novelas contemporáneas. Los diferentes autores, según su promoción, generación o grupo de edad plasman ese posmodernismo en diferentes grados.

Su trasfondo filosófico no es menos posmoderno. Conciben la historia como un *continuum*, en el que el pasado influye en el presente, de ahí que la narrativa mezcle ambos planos dentro de la novela, sin por ello perder su cualidad de novela histórica, sino convirtiéndose en nueva novela histórica. Los problemas a la hora de encasillar novelas como las estudiadas, que parecían novelas históricas, pero que no se califican como tal por su conexión con dicho presente, necesitaban para solucionarse la irrupción de una nueva categoría, la nueva novela histórica española, que amplía el término tradicional de novela histórica, permitiendo la inclusión de estas obras dentro del subgénero.

La mirada hacia el pasado no se hace en un gesto irónico, tan propio de la posmodernidad, sino como una reivindicación de la historia extraoficial que había quedado oculta, prefiriendo por ende lo intrahistórico, enfocándose en los eventos que quisieron ser borrados, en la versión de los perdedores y de quienes no escribieron la historia, pero también dando luz a las pequeñas historias cotidianas y sus personajes, cuyas vidas modificó o vapuleó la historia, pero cuyo testimonio se había perdido. Así, a una historia con letra minúscula, le corresponde plasmar a los personajes de dicha intrahistoria, dejando de lado los personajes de la Historia oficial, con mayúsculas, primando las figuras de otros (anti)héroes, los del día a día, bien sean soldados como Antoni Miralles o Rodney Falk, empresarios como Julio Carrión, periodistas como Fernando Sánchez Monreal o pescadores caleteros como el Nono.

Ni todas las características reaparecen en todas las novelas históricas, ni todas las novelas históricas contemporáneas son nuevas novelas históricas. La producción de novela histórica nacional, así como la avalancha de traducciones, es ingente y difícil de abarcar. Esta producción oscila entre obras de literatura *light* de mayor o menor calidad literaria, dependiendo del caso y de la crítica, y obras de mayor andamiaje literario. El corpus analizado permite ver cómo la nueva novela histórica española se nutre de ambas. Solo los años y las futuras investigaciones que traigan podrán confirmar que estos textos del cambio de siglo son el germen y origen de una renovación de novela histórica española.

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo (2006, 6 mayo). «Sánchez Dragó gana el Premio Fernando Lara de novela con 'Muertes paralelas'». *El Mundo*. Disponible en http://www.elmundo.es/elmundo/2006/05/05/cultura/1146865681.html

Becerra Mayor, David (2015). *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual.

Celma, María Pilar (2003). «Introducción». En *Nuestros premios Cervantes. Miguel Delibes*. María Pilar Celma (ed.). Valladolid: Junta de Castilla y León y Universidad de Valladolid, pp. 17-28.

Cercas, Javier (2005). *La velocidad de la luz*. Barcelona: Tusquets.

Cercas, Javier (2002). *Soldados de Salamina*. 18ª ed. Barcelona: Tusquests.

Felten, Hans (2004). «Historia, Ficción, Metaficción». En *Síntomas en la prosa contemporánea 1990-2001*. Claudio Cifuentes Aldunate (ed.). Odense: University Press of Southern Denmark, pp. 99-109.

Gracia, Jordi (2007, 17 febrero). «Novela de la restitución». *El País*. Disponible en http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Novela/restitucion/elpepuculbab/20070217elpbabnar_2/Tes

Grandes, Almudena (2007). *El corazón helado*. 4ª ed. Barcelona: Tusquests.

Himmelfarb, Gertrude (1987). *New History and the Old*. Cambridge: Harvard University Press.

Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge.

Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Jenkins, Keith (1997). «Introduction». En *The Postmodern History Reader*. Keith Jenkins (ed.). London: Routledge, pp. 1-30.

Juliá, Mercedes (2006). *Las ruinas del pasado: aproximaciones a la novela histórica posmoderna*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Lukács, Georg (1962). *The Historical Novel*. Londres: Merlin Press.

Lyotard, Jean-François (2006). *La condición postmoderna*. 9ª ed. Mariano Antolín Rato (trad.). Madrid: Cátedra.

Menton, Seymour (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Moreno-Nuño, Carmen (2006). *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias.

Quiñones, Fernando (2006). *Los ojos del tiempo. Culpable o El ala de la sombra*. Nieves Vázquez Recio (ed. e intr.). Madrid: Alianza.

Ródenas de Moya, Domingo (2020). «Introducción». En Javier Cercas. *Soldados de Salamina*. 5ª ed. Madrid: Cátedra, pp. 9-188.

Sánchez Dragó, Fernando (2006). *Muertes paralelas*. Barcelona: Planeta.

Vargas Llosa, Mario (2001, 3 septiembre). «El sueño de los héroes». *El País*. Disponible en http://www.elpais.com/articulo/opinion/sueno/heroes/elpepiopi/20010903elpepiopi_46/Tes/

Vázquez Recio, Nieves (2006). «Para leer *Los ojos del tiempo* y *Culpable*, dos novelas póstumas de Fernando Quiñones». *España contemporánea*, 19/1, pp. 33-54.

LAS GOTAS DEL AGUA

Pedro Luis Díaz Pedrero

El andar a caballo a unos hace caballeros, a otros caballerizos.
Miguel de Cervantes

Una gota de agua, tomada en su soledad, puede parecer poca cosa y tal vez lo sea. Ahora bien, si esa gota se ampara en otra y estas a su vez en otras muchas nos podemos hallar ante un charco o un arroyo y hasta con una catarata o un océano.

Así pasa con los caminos de los seres humanos, en el devenir del tiempo, que vamos entrecruzando nuestra derrota personal con las trayectorias de otros muchos. Igual que las gotas de agua que unidas llegan a colmar el cauce de la vida. Como los ríos a los que se unen afluentes o en los que, a veces, desaparecen sus caudales, sumidos por la tierra o estancados en lagunas negras y sin fondo que todo lo atrapan porque nada contienen.

La mayor fortuna de cumplir años es que en nuestra memoria, no es sólo el olvido quien habita, también guardamos los recuerdos que nos dan la vida, los que nos han hecho como somos y nos han permitido llegar hasta el punto presente, esos que nos permitirán dar los siguientes pasos; aunque no sea más que para ir pisando las inciertas luces de los días venideros, envueltas en las sombras del destino hayamos, o no, prolongado el eco de sangre al que todos respondemos.

Una de las mayores gracias que la vida puede darnos, es haber encontrado, en nuestro camino, buena gente, esa buena gente que nos ha enseñado algo, de lo mucho que ellos saben. De todo ello, cuanto nuestra torpeza nos ha permitido aprovechar, es lo que nos ha hecho ser mejores.

Quienes han tenido la generosidad de compartir con nosotros sus ideas, su talento y su ingenio son personas que nos han dejado una buena huella como los galeotes de buena boya de las galeras del Mediterráneo por tantos siglos. Nos han

permitido amarrados al duro banco de la galera turquesa divisar la costa, ya es cosa nuestra y del destino que con ese saber seamos capaces de arribar a buen puerto. Ellos han puesto de su parte cuanto en su mano estaba.

A esas personas nunca seremos capaces de agradecer, cumplidamente, su esfuerzo. Salvo que hagamos una excepción como la presente que venga a confirmar la regla. Es hora de fijarse en lo concreto y poner el nombre en el diploma de homenaje, para que no quepa duda de a quien se honra y quién, modestamente, lo hace.

Este escrito es de reconocimiento personal y académico a don Javier Blasco Pascual y me atrevo a dedicárselo, en mi condición de alumno suyo, que lo he sido en el año 2019, y ni nombre, que importa poco, va al pie.

Las gotas de agua hacen florecer la tierra que con su generosidad riegan, aunque no sea la suya de origen. Así podemos ver el presente caso, de cómo una gota de agua del Ebro, ha venido a ayudar a florecer a las resecas tierras de la meseta del Duero con el Pisuerga y el Esgueva.

Si bien en las procedencias y a la hora de determinar lo propio y lo extranjero entre Aragón y Castilla sea difícil deslindar ambas tierras, por las comunes historias vividas y padecidas, también sería tan impropio atreverse a considerar en Castilla lo aragonés y a los aragoneses como ajenos, como a la inversa.

No creo que un aragonés y menos un aragonés tan enraizado en Castilla, como es el profesor Blasco, se pueda considerar ajeno a esta tierra castellana, como en esta tierra también le consideramos nuestro, y no por ello menos aragonés, y aragonés que en su propio decir y sentir ejerce como tal de modo pleno.

Ni yo mismo me he sentido ajeno a las riberas del Ebro cuando he tenido la suerte de gozar de la generosa hospitalidad de las tierras aragonesas, muy especialmente en Zaragoza, ni aún bajo el fuego de su artillería, la única ciudad, que, al decir de alguno de sus habitantes, tiene la peculiaridad gramatical de ser una palabra que para su correcta pronunciación debe acentuarse, fonéticamente, en todas y cada una de sus vocales.

Zaragoza tiene una historia tan densa y tan intensa como los vinos de su tierra, no en balde el vino es para la tierra como la sangre en las venas de los hombres y los vinos de Aragón conforman a los aragoneses en todos sus territorios; desde el zaragozano Cariñena presente siempre en todas las ferias de España, al oscense vino de altura del Somontano con su acidez afrutada, o el vino de Calatayud en las riberas del Ebro y del Jalón hasta el vino del Campo de Borja donde reina su majestad la garnacha a la sombra del Moncayo.

Zaragoza es una ciudad inmortal, labrada en el fuego de sus dos Sitios, de los que guarda testimonios y recuerdos de los hombres y mujeres que los encarnaron como Palafox o la condesa de Bureta, hasta los escenarios y hechos donde sucedieron; el Portillo del Carmen, la defensa del púlpito de la iglesia de san Agustín o el combate en defensa del cristo de La Cama. Las sombras de esta guerra reposan

en las fosas de Macanaz, a la ribera del río Ebro, el gran padre de Aragón que siempre ha velado sus sueños y a veces hasta los ha desvelado.

Valladolid y su universidad, la UVA, en terminología actual, con el empleo de los acrónimos, y esta Facultad de Filosofía y Letras está próxima a otro de los escenarios en los que tuvo lugar uno de los hechos históricos que vinculan, como pocos, a Aragón con Castilla, que no es otro que el enlace matrimonial de Fernando de Aragón con Isabel de Castilla del que pronto se cumplirán los quinientos cincuenta y cinco años y que tuvo lugar en el palacio de los Vivero.

La historia, como las mismas gotas de agua que vuelven a llover sobre la misma tierra, repite sus círculos y nos lleva como las nubes de tormenta de un escenario a otro.

La entonces villa de Valladolid no llega a ser la capital del reino de Castilla ni con los Reyes Católicos ni con quien pasa por ser el más ilustre de sus hijos, el bisnieto de estos, Felipe II y sólo llegará a serlo, como fruto de lo que hoy llamamos un pelotazo urbanístico, con Felipe III y a los dictados de su valido, muñidor y beneficiario de la operación don Francisco de Sandoval y Rojas duque de Lerma y marqués de Denia. De quien tras su caída en desgracia se cantaron unas coplas que rezaban: *Para no morir ahorcado, /el mayor ladrón de España /se vistió de colorado.*

Es en los primeros años del siglo XVII cuando la corte tiene su sede en la ciudad del Pisuerga y es aquí donde a su sombra, como muchos otros, viene Miguel de Cervantes, soldado que fue del rey en la que el mismo llamó: *La más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos ni esperan ver los venideros.* La batalla de Lepanto, que tuvo lugar el día 7 de octubre de 1571 en aguas griegas frente a la armada otomana de Alí Bajá.

Reside, en estos tiempos de los primeros años del siglo XVII, Cervantes en Valladolid, en la casa que hoy es museo dedicado a su memoria. De su presencia, en esta casa, tenemos constancia documental gracias al proceso instruido tras la muerte del caballero navarro don Gaspar de Ezpeleta, otro de los personajes de relumbrón atraído por la presencia de la corte a quien también dedicó sus chanzas Don Luis de Góngora. Aquí vivió Cervantes junto a sus hermanas e hija que recibieron el nombre de *Las Cervantas* por parte del vecindario.

Será desde esta casa, de la calle del Rastro, desde la que Cervantes verá nacer a la imprenta al hijo de su pluma que le hará merecedor de la mayor gloria literaria conocida, que no es otro que *El Quijote* y para ser más precisos su primera parte *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* que le hará inmortal. Esto acontece entre los últimos días del año 1604 y los primeros del siguiente año, 1605. Los primeros lectores de *El Quijote* serán pues vallisoletanos.

Se va armando el retablo de los títeres de Maese Pedro y las piezas de la historia y de sus protagonistas lejanos se traza como un carboncillo sobre el blanco papel y la de los cercanos cobra más luz en sus antecedentes de cara al momento presente.

Poco se ha hablado del narrador porque su historia cuenta en este caso menos que las otras, sí dejar un apunte que arranca en cualquier mañana, mejor de invierno y con algo de niebla, en el Madrid de los años sesenta frisando los primeros setenta del pasado siglo XX.

El lugar es el, dicho en castizo, Portillo de Embajadores y el espacio es en la esquina en la que desemboca la parte antigua de la calle del mismo nombre al citado Portillo, que fue uno de los accesos de la cerca de la ciudad de Madrid hacia el interior de su casco urbano.

El edificio fue palacio, Casino de la Reina, obsequiado por el pueblo de Madrid a la reina doña Bárbara de Braganza en el siglo XIX, antes había sido la huerta del Convento de san Cayetano, y tras la Guerra Civil fue Facultad de Veterinaria y desde los años 60 del siglo XX es la sede del Instituto de Bachillerato Cervantes. Frente por frente estaba, y aún, a día de hoy, se conserva el edificio, la antigua Real Fábrica de Tabacos, de modo que la niebla reinante bien pudiera ser con aromas de Cuba o Filipinas.

Instituto del que fui alumno en aquellos años, lo cual me vincula como a otros muchos a la figura de Cervantes, si bien que en una muy modesta posición contando que de este Instituto fue catedrático de Francés don Antonio Machado y que también contó entre su profesorado a doña María Zambrano o a don Daniel Vázquez Díaz. Aparte de todos los que, en mi tiempo, fueron mis profesores de los que sólo citaré, sin olvidar al resto, a don Ramón Ezquerra que me hizo conocer y amar la ciudad de Madrid, ciudad en la que vino a morir Cervantes en el año 1616 tras su paso por Valladolid.

Así se cierra un círculo más de la historia. Ya han confluido los tiempos y los vientos de nuestra narración y de las gotas de agua que se han ido sumando para aportar el caudal necesario para mover la aceña del relato.

Y ahora el tiempo nos lleva al presente desde Aragón hasta *El Quijote* y para entenderlo tenemos al profesor don Javier Blasco explicando, tal vez con una sutil dosis de *somarda*, en una mañana de la primavera, a sus alumnos, la cuidada simetría retórica que Cervantes diseña para contarnos la historia. Llena de relatos esta maravillosa novela marcará una nueva manera de narrar, en todo el mundo, desde que viera la luz.

También vamos aprendiendo a comprobar cómo don Quijote se hace Sancho al tiempo que Sancho se vuelve don Quijote. Pero sobre todo comprobamos cómo el profesor alcanza el grado de caballero, más que por ir a caballo, por enseñarnos a saber distinguir entre caballeros y caballerizos. Cosa que nunca ha sido fácil y menos en estos tiempos en los que las redes de los magos encantadores pueden hacernos pasar por molinos pudiendo y debiendo ser Pentapolín del arremangado brazo.

Derecho al que no debemos renunciar nunca ya que sin la fantasía los hombres nunca seremos libres y la libertad según Cervantes pone en boca de don Quijote: *La libertad Sancho, es uno de los más preciados dones que a los hombres dieron los*

cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres.

Gracias al profesor Blasco, que siga siendo así por muchos y venturosos años, que esa gota de Aragón en tierra tan árida como la castellana siga dando frutos, que nos siga enseñando a ser más libres y a conocer mejor los secretos de la gran novela madre de todas las novelas y a seguir amando y luchando por la libertad de la que tan necesitados estamos siempre que la libertad se vea menoscabada.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD.
LA NOCHE NO TIENE PAREDES

Francisco Díaz de Castro
Universidad de las Islas Baleares
fjdcastro@gmail.com

Toda la poesía de José Manuel Caballero Bonald se nos muestra profundamente unitaria. Desde *Las adivinaciones* (1952) hasta *Desaprendizajes* (2015) el extremo rigor de la indagación en y desde el lenguaje es uno de los ejes clave en torno al que gira una experiencia ambiciosa de introspección y de disidencia que se prolonga diversamente a lo largo de toda su obra. La extrema exigencia formal es la primera condición de la ética poética de nuestro autor en pos de sentidos de la totalidad de la experiencia vivida. Desde el recorrido por los laberintos de la memoria, desde el desenmascaramiento de las falacias de las verdades comunes, desde una especial epistemología de la duda y también desde un vitalismo y una sensualidad nunca claudicantes, esa intrincada busca fue avanzando por los engaños de la memoria, por las edades de su protagonista poético, reescribiéndose, redescubriendo lo que hubo y lo que hay en una experiencia de límites que implica necesariamente las transgresiones de la lógica, la apertura a las dádivas del azar, las relecturas de la tradición y los mitos, la asunción de la pérdida pura en que consiste el vivir y la salida hacia esa «doble vida» que supone la escritura incesante y cada vez más urgente de todo el repertorio de inquietudes esenciales que espolean la conciencia sucesiva del poeta.

Tras un largo período de silencio poético –*Laberinto de Fortuna* se publicó en 1984–, *Diario de Argónida* (1997) plantea a la vez un glorioso remate de toda su poesía y la apertura a otro territorio de búsquedas interiores que recupera la aventura biográfica desde la altura de los setenta años. Como el propio poeta declaraba en el colofón del libro:

> Uso el término «diario» con una deliberada ambigüedad. Supongo que si me he decidido a emplearlo es por una previa malicia teórica, en el sentido de no considerar al diario muy ajeno a la ficción. Ningún escritor es capaz de evocar lo que ha vivido sin incurrir en alguna desviación engañosa o consecuentemente equívoca. Incluso se tiende a otorgarle al estilo mayor poder real que al testimonio. Y como estoy de acuerdo en que la poesía no tiene por qué coincidir con la verdad autobiográfica sino con esa otra verdad generada en el texto, lo de diario también puede contar aquí con su propia polisemia (2007: 520-530).

En *Diario de Argónida,* inseparable de la conciencia del paso del tiempo, es la indagación en la memoria la que va salvando, entre los recuerdos devastados y la reafirmación de la disidencia, el tiempo de la infancia, los espacios luminosos de tantas singladuras y, con especial insistencia, los escenarios míticos de esa Argónida que es el nombre poético del Coto de Doñana y que atrae a los poemas un intenso despliegue de sensorialidad. Homenajes, autoanálisis en claroscuro y toma de postura ante la evolución política de España, cierran una etapa que con este libro alcanzaba en el momento de su publicación, de acuerdo con Julio Neira y con la gran mayoría de la crítica, «la cima de su obra, culminación excelente de la búsqueda de un lenguaje depurado al servicio de una exigente actitud moral, donde recuerdo, ficción, mito, cultura y alegoría visionaria se funden en un universo muy personal» (Neira, 2015: 55-56). La tensión verbal, la recuperación urgente y nada complaciente de los recuerdos y sus fulguraciones, la reflexión y la diatriba política subrayaban en el libro una energía moral y una voluntad reafirmativa de lo vivido que se abre a la complicidad histórica en «Memorial», tributo a su generación:

> Restauraron en su común historia
> los desperdicios de la vida.
> Un sabio y arrogante
> culto a la transgresión, no ajeno
> a la delicadeza de los gestos, los hizo
> más insolentes y nocturnos, más ufanos también
> de sus estratagemas colectivas.
>
> La clandestinidad, los quehaceres burgueses
> enemistados con la militancia,
> los dispendios etílicos, la dejación
> de los legados familiares, perpetraron
> el código sutil de una conducta sagazmente instalada
> entre la petulancia y la soberbia […] (2007: 496).

1. *DE SENECTUTE*

A esa tensión, a esa urgencia, también a la depuración verbal que se advierte en este libro y a la misma altura poética, responde la etapa *de senectute* del poeta que se desarrolla a partir de *Diario de Argónida* en los últimos cuatro libros de Caballero Bonald: *Manual de infractores* (2005), *La noche no tiene paredes* (2009), *Entreguerras* (2012) y *Desaprendizajes*, sin duda los más coherentes en su gran diversidad compositiva y los más continuados de una trayectoria que iniciaba la culminación de una obra en la que se extrema a la vez la aventura de descubrimiento «en los fascinantes puertos de la imaginación» (Neira, 2015: 37 y ss.) y la depuración de una escritura como heterogénea y siempre compleja forma de resistencia o de desacuerdo porque, como dice Antonio Jiménez Millán –y esto es una exigencia constante en todos estos libros–, «a partir de *Manual de infractores* no sólo es importante la denuncia, sino también el recelo ante las grandes palabras y las verdades absolutas» (Jiménez Millán, 2022: 81).

Ciertamente, en la secuencia posterior de los libros sorprende que un mismo balance vital adquiera tal diversidad de técnicas y formas. Mientras *Manual de infractores* expresa sobre todo la indignación y la disidencia ante los episodios más recientes de la realidad política contemporánea –sin que por ello falten poemas de nuevas e intensas indagaciones en torno a la experiencia autobiográfica–, *La noche no tiene paredes* supone una variada meditación en claroscuro en torno al ámbito nocturno y simbólico de la noche como espacio imaginativo en el que desarrollar lo que el poeta describe como «la búsqueda del límite de las palabras como método para encontrar la propia identidad, alguna respuesta definitiva a quien yo soy, algo así de grandilocuente» (Caballero, 2009, citado por Neira, 2015: 57).

Manual de infractores, como indica el título, subraya una muy particular disidencia, no sólo contra los círculos del poder en la España del presente, sino, sobre todo, una disidencia moral de ámbito más abarcador. El poeta replantea y cuestiona con violentos contraluces el significado de un presente personal, empezando por la escritura misma, siguiendo por los nuevos descubrimientos y abismos de la memoria y, en fin, situándose frente a la realidad –naturaleza e historia– desde una densa meditación sobre la temporalidad y sus estragos –esas «exequias innobles de la edad» que se adueñan en parte del conjunto– pero también desde una celebración elegíaca del erotismo y la belleza:

> De repente la música.
> Fulgor
> inmemorial, emerge de lo absorto
> y se estaciona
> en estas anhelantes adyacencias

del silencio.
En derredor la luz
ocupa los audibles tonos fértiles
de un inmanente gozo sin segundo
y el veredicto de la plenitud
se filtra entre la furia voluptuosa
del saxo.
El mundo cabe en esa súbita
constancia musical de haber vivido (2007: 552).

Como muy bien ha escrito José Andújar Almansa, «más allá del asombro literario y cívico que despiertan en el lector las páginas de tan perturbador manual […] es la propia palabra poética la que se nos muestra como la primera y las más peligrosa de las transgresiones» (Andújar, 2011: 54). En este sentido, como resultado superior de la compleja retórica sobre la que ha venido sustentándose la obra de Caballero Bonald, la poética *de senectute* que materializa sus confrontaciones, distanciadas e intensísimas a un tiempo, afila su crítica y contrasta al límite los claroscuros reflexivos, los espacios visionarios, las iluminaciones repentinas de la memoria y el sentimiento del tiempo sobre la propia corporeidad, esos núcleos de los que brota la energía interior de los poemas. Con la densidad conceptual y sensorial de sus versos, el poeta nos invita a un lujo de palabras que ya es de por sí una irónica infracción desde las graves reflexiones e indagaciones sobre la realidad colectiva, la desmemoria, el desengaño, la identidad y el acabamiento (Díaz de Castro, 2006: 188 y ss.):

En el pasado busco
lo que desconozco,
lo que acaso fue mío y no lo supe,
lo que apenas termino de encontrar.

Busco
al que pude haber sido,
al que no fui, a aquel
a quien yo más quería,
al que nunca he llamado por su nombre.

Trayecto imaginario.
Pugna y decoro de la vanidad
que vuelve siempre al punto de partida («Punto de partida», 2007: 589).

Se inicia así una búsqueda hacia atrás en el tiempo que se extiende a lo largo de los tres últimos libros y, de manera muy intensa, en el insólito *Entreguerras*, compleja reelaboración poética de la trayectoria biográfica narrada en sus memorias *Tiempo de guerras perdidas* (1995) y *La costumbre de vivir* (2001).

Entreguerras es un extenso y muy denso soliloquio de 2.500 versículos sin puntuación y dividido en quince capítulos, que, subtitulado con Lucrecio como *De la naturaleza de las cosas*, constituye, en opinión de Ángel Luis Luján, «un proceso de revelación o autoconocimiento más que el testimonio de una realidad vivida» (Luján, 2022: 19). La diversidad de perspectivas que se suceden al hilo de las alternativas variables de la memoria y del flujo de la conciencia significa, sin duda, una renovada experimentación que ha sido objeto de distintos estudios (Abril, 2018; Flores Requejo, 2018; Neira, 2021; Jiménez Millán, 2022; Luján, 2022, etc.). Precisamente, acerca del carácter experimental de *Entreguerras* el propio Caballero Bonald declaraba en una entrevista con Jordi Doce que «empezó a producirse el deseo de hacer un libro largo autobiográfico y vi que debía recurrir al versículo, un versículo libre con música interior, sin puntos ni comas, en el que se combinaran heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos […]. Esto nunca lo había hecho, me parecía incluso que era una cosa de alarde vanguardista, que no tenía sentido hoy en día, pero es que me ha salido así» (en Neira, 2021). Y en la «Nota» introductoria indica:

> No es la primera vez que me valgo de versículos sin rima ni metro prefijados para encauzar formalmente mi poesía, aunque nunca hasta ahora había prescindido de los signos gramaticales, si bien conservo los interrogativos y exclamativos. Aparte de las normales inducciones del gusto, pienso que esa circunstancia tiene mucho que ver con la peculiaridad discursiva del texto, mayormente supeditado al flujo y reflujo de la memoria. El hecho de que se trate de un solo y extenso poema de perseverante carácter autobiográfico, con sus predecibles injertos de ficción, concede alguna disculpa a esa obstinación retórica (2012: 7).

A lo largo del poema se suceden numerosos homenajes a amigos y espacios vividos, a los autores y las obras continuadamente presentes de una forma u otra en su escritura, reincidencias obstinadas en la denuncia o el desprecio del poder y del conformismo colectivo –«ese litigio irrevocable que he mantenido siempre contra tantos gregarios» (2012: 21)–, un registro testamentario que se expresa diversamente a lo largo de cada capítulo:

> Cierro las negras puertas de la historia los cartapacios del pasado
> de todo lo demás no queda nada
> apenas el guarismo desigual irrestricto de unas privadas entreguerras
> el monocorde olvido el tiempo el tiempo el tiempo
> mientras musito escribo una vez más la gran pregunta incontestable

¿eso que se adivina más allá del último confín es aún la vida? (2012: 214).

Evocaciones, en fin, de sucesos concretos se desenvuelven en el texto en extensas imágenes que abren una desbordante imaginería, descripciones naturales de intensa sensorialidad de aquello que el poeta sitúa más allá de lo pensable:

en la codicia de la luz subyace lo invisible
lo que jamás se manifiesta sino a través de añicos briznas poquedades
esa efusión de algo que en absoluto acaba siendo inteligible
que vacila tantea en el radiante muro que separa lo incipiente de lo postrimero
que revierte en la sombra cuando ya sólo quedan sombras introvertidas
y el hermetismo no es más que el resultado de la demasiada lucidez (2012: 23-24).

Desaprendizajes vuelve a la técnica del poema en prosa empleada en *Laberinto de Fortuna* y toma su título y su sentido del poema «Desaprendizaje», homenaje a Ángel González, de *La noche no tiene paredes*:

¿Qué zona
es la más vana, más baldía
de todas las que ocupan los espacios
nocturnos de no tiempo?
Entrechoca la vida
como el hielo en el vaso y allí mismo
perdura entre los interludios
de la claudicación, ni siquiera muy bronco,
el eco funeral de la memoria.

¡Cuánto he desaprendido desde entonces! (2015: 19).

Recuerdan estas palabras las de Antonio Machado por boca de su Juan de Mairena: «repensar lo pensado, desaprender lo sabido y dudar de la propia duda, que es la única manera de empezar a creer en algo». Y cito esta afirmación del poeta sevillano a propósito de lo que en *Entreguerras* Caballero Bonald formulaba como «soy el que decidió de grado desaprender lo consabido» y lo que en 2015 repite de otra forma en el poema «Desaprendizajes»:

> Tu tarea consiste justamente en desocupar de falacias las volubles informaciones que se fueron juntando en tu experiencia, desplazar esos conocimientos a los trasuntos perdidizos del olvido, corregir desde el fondo lo infundado. Todavía estás a tiempo de comenzar a reconstruir tu casa, reescribir tu historia, desaprendiendo al fin lo consabido (2015: 79).

Desaprendizajes plantea –de otra forma que en *Entreguerras* y con un tono testamentario que asoma claramente en varios poemas– el movimiento imaginativo entre lo alucinatorio y lo testimonial, lo metapoético y lo moral, la reflexión sobre la muerte que desliza la observación de una calavera en la tierra —«Negro espejo de la muerte» (2015: 93) —, el desprestigio de la razón y el homenaje intertextual múltiple. Tal como ha detallado Jiménez Millán, el repertorio de homenajes y préstamos literarios es amplísimo: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Rimbaud, Mallarmé, Quevedo y Góngora, los poetas de su generación (Costafreda, Valente, Ángel González), Valle Inclán, Neruda, Ory…: «todos estos homenajes confirman la profunda unidad entre vida y literatura característica de la obra de José Manuel Caballero Bonald que salió ganando con el paso del tiempo: como escribió Luis García Montero sobre *Diario de Argónida*, es la enseñanza de la lucidez» (Jiménez Millán, 2022: 96).

Destaca, entre todos estos homenajes, la insistencia en el elogio de Góngora –«Mis últimos regresos al gran poema gongorino, sobre todo a la «Soledad primera» me afianzan en la idea de que ahí se consolida la fundación de nuestra moderna lengua poética» (Nota a «*Soledades*», 2015:117)–. Un elogio que en «El retrato» da lugar a un magnífico poema ecfrástico a partir del retrato de Góngora pintado por Velázquez:

> […] Enigmático y desdeñoso, parapetado en una especie de fatigada dignidad, Góngora mira sin pestañear a Velázquez al tiempo que Velázquez observa absorto a Góngora. El pintor ya es el poeta y, al revés, el poeta ya es el pintor. Un trasvase de codiciosa verosimilitud cuyo máximo arraigo consiste en que todos los retratos posibles del cordobés remiten al del sevillano, a partir justamente de esa paráfrasis simbólica vinculada a la creación de signos (2015: 99).

Junto a las evocaciones de tantos lugares, encuentros y nocturnidades, se reafirma una y otra vez la postura de Caballero Bonald ante la realidad colectiva y ante el propio oficio en dos formas diferentes de conciencia ética respecto a sus convicciones como ciudadano y, sobre todo, como poeta:

> Nada más redundante que cotejar la indigencia de los diccionarios cuando afectan al dispositivo poético que reordena la realidad. Porque ¿cómo usar palabras ya reconocibles para nombrar lo que sólo concuerda con lo ya conocido? ¿En qué ignotos

> apartaderos del lenguaje se agazapa la calificación reveladora, esa súbita insaciedad de suministros oriundos de la imaginación? […] Oh lucidez de la innombrada predicción, deslumbramiento oscuro que traspasa la realidad y la convierte en una nueva forma de asomarse al maternal abismo» (2015: 67).

2. *LA NOCHE NO TIENE PAREDES*

Como he escrito a propósito de *Manual de infractores*, también aquí, como en numerosos momentos de *Entreguerras*, el cometido de estos poemas no es el de «perfilar soluciones, sino el de plantear la disidencia desde el desconcierto lúcido y desde las continuas preguntas sin respuesta que esa misma lucidez enuncia (…). En un sentido introspectivo que no abandona su papel didáctico, este *Manual* lo es también para que quien lo escribe se mire en su oscuro espejo de palabras» (Díaz de Castro, 2006: 190). *La noche no tiene paredes*, «suma de últimas voluntades», como con algo de ironía se define, manteniendo la indignación, la sátira, la consideración de la pérdida, la constancia de la incertidumbre, anuncia desde su título una significativa variación de perspectiva con su sugerencia de apertura a la inmensidad del ámbito simbólico de lo nocturno —un ámbito que es privilegiado en toda la obra poética de Caballero Bonald— con el doble sentido temporal pero, sobre todo, de espacio preferente de indagación en la oscuridad del conocimiento. La noche es también, como se señala en la contracubierta del libro, «una alegoría de la libertad», aunque no sólo, porque, como ha subrayado Aurora Luque,

> Caballero habla de la noche y de su terrorífica capacidad para desdibujarnos, para deshacernos, para arrebatarnos los nombres –los propios y los ajenos–. *La noche no tiene paredes*: ¿es una alegoría de la libertad este título? La libertad terrible que nos da la noche linda con el vacío, le da la vuelta a la vida como una prenda que nos enmascara. La noche bonaldiana abarca todos los atuendos, todas las estratagemas, todas las máscaras. El poeta es un enormísimo autor de nocturnos. Como si desde José Asunción Silva hubiéramos estado esperando que alguien vivificara el género y lo trajera, joven y útil de nuevo, a nuestro presente. Yo tengo a Caballero Bonald por reinventor del nocturno de la poesía contemporánea en español (2010: 21-22).

Por lo demás, también en el libro la abundante referencia a los místicos —los sufíes, Miguel de Molinos, san Juan de la Cruz, etc.— abre importantes sentidos simbólicos de carácter trascendente, no ajenos a otros rincones de la poesía de Caballero Bonald, particularmente en todos estos libros *de senectute*. Dice, por ejemplo, en «Mística poética»:

> Vi entonces cómo se iban erosionando los aparejos de la belleza y las últimas pavorosas asignaturas de lo cotidiano,

mientras una especie de quietud ensimismada ponía en el paisaje un beatífico sentimiento de placidez,
pero tú no te aflijas (me dijo), quédate junto a nadie, abandónate en nadie,
no desees nada (me dijo), sólo la dejación, el despojamiento,
y así alcanzarás finalmente (me dijo) el perfecto estado de la aniquilación.
(*Miguel de Molinos*) (2009: 55-56)

Tras la dedicatoria «A Pepa Ramis», su esposa, las dos citas que sirven de epígrafes marcan las dominantes argumentales. Con Rimbaud la revuelta libertaria: «*…soif de la nuit forte où le coeur qui saigne écoule sans témoin sa revolte sans cris*». Con Claudio Rodríguez la leyenda nocturna y la aventura: «Bienvenida la noche con su peligro hermoso». Con todos sus claroscuros y contrastes o, mejor, gracias a ellos, se va afirmando en las partes sucesivas una suma de intensidades y de celebraciones de lo vivido y lo inventado por la memoria que se organiza con un exigente designio estructural. En efecto, un aspecto muy destacable de *La noche no tiene paredes* es la cuidadosa composición de su estructura en una distribución simétrica de los textos y de los motivos temáticos que integran sus cinco partes numeradas.

La parte primera despliega en sus veintitrés poemas todos los temas, tonos y modos expresivos del conjunto en lo que podría considerarse un denso autorretrato moral que va matizándose en las siguientes tres partes y que da lugar al movimiento claramente reafirmativo de la quinta. «Tiempo de los antídotos» establece, en su algo irónico *ubi sunt*, el territorio de la senectud desde el que con sencilla queja se constatan los despojos del tiempo y los reductos últimos de la resistencia:

[…] Llega el tiempo ruin de los antídotos.
Materia devaluada, la aventura
disiente de ella misma y se aminora.

Ya sólo quedan rastros de peligros,
una zona prohibida apenas frecuentada,
la pauta exigua de lo inconfesable,
cierto amago fugaz de furia y desacato [...] (2009: 53).

La noche, con sus figuraciones, con sus insomnios, instala desde el comienzo momentos alucinatorios y simbólicos, como en las contrastadas «De las figuraciones nocturnas de la mar» o como en los versículos de «Falso destino», imaginado en la soledad de un pasillo de un tren nocturno: «Es como si esa común imagen ferroviaria remitiera sin más a una sañuda alegoría mortuoria, / esa especie de acomodo

imaginativo que no todos los viajeros son capaces de aceptar / sin haber sido antes adiestrados en las abigarradas artes de la alucinación» (2009: 38).

Entramos una vez más en el ámbito complejo de engaño/desengaño, de evocaciones y fantasmagorías sobre el que tantas veces ha insistido Caballero Bonald, de emoción y conciencia, tanto sobre la constatación de la edad —así en «Cuerpo desnudo, ya no te conozco» («Cuerpo desnudo, pedestal de niebla / donde se juntan finalmente / las fases del temor y sus contrarios, / dulce efigie carnal a quien ya no conozco» (2009: 26)— como también en la consideración de una resistencia instintiva que tira de las emociones contra las evidencias: «la vida se opone incautamente / a seguir esperando que llegue el porvenir», dice en «Los relojes cotejan con el tiempo» (2009: 34).

Desde dicha resistencia se plantea una vez más el ajuste de cuentas con la historia, como en «El corazón de las tinieblas» —«[…] la estancia / donde están hacinándose las terribles historias / que has vivido, los negros intersticios de esos días / cuyo nutriente fue la iniquidad, / y espera allí el momento en que se manifieste / esa atroz dependencia del pasado / donde se perpetúa el corazón de las tinieblas» (2009: 17)—. Vuelven de tanto en tanto, una y otra vez, los registros satíricos en poemas como «Ultraquerencias»:

> Temor de estar perdido y de tener
> que convivir con esos mentecatos
> que beben a buchitos
> su triste taza de preservación, detestan
> las amenas erratas de la vida,
> practican tenebrosas
> religiones, deportes deplorables […] (2009: 37).

Frente a todo ello, sin embargo, con tanto o mayor peso que en *Manual de infractores*, se renuevan aquí los argumentos de una plausible ansia vitalista —«Como un vaho gravita el anhelante / oficio de estar vivo»— en la que el testimonio amatorio se afirma desde los albores del libro en el emocionante poema «Vivir mirándote»:

> […] ¿Qué habría sido de mí sin esas donaciones
> consoladoras de tus ojos? ¿Cómo
> habría yo podido sustraerme
> a la evidencia de saber que he vivido
> porque estaba mirándote? (2009:16).

Intensidad de la celebración amorosa a la que se suman los homenajes a la madre, a Ángel González –en («Entrechoca la vida / como el hielo en el vaso y allí mismo / perdura entre los interludios / de la claudicación, ni siquiera muy bronco, / el eco funeral de la memoria» («Desaprendizaje». 2009: 19)–, y también otros homenajes a distintos espacios vividos —«Casa del Navazo», «Playa de la Caleta»— y a ese ámbito simbólico protagonista de toda la obra de Caballero Bonald: la mar, la mar nocturna en que los tiempos se revuelven y confunden para que todavía emerja la vida, «como un náufrago».

Los motivos de la palabra y el conocimiento completan el repertorio. Por un lado, en torno a la insuficiencia del lenguaje, en el memorable «Vengo de una palabra», que remite también al sentido expresado en «Mística poética»:

> Vengo de una palabra y voy a otra
> errática palabra y soy esas palabras
> que mutuamente se desunen y soy
> el tramo en que se juntan
> como los bordes negros del relámpago
> y soy también esas beligerancias de la vida
> que proponen a veces una simulación de la verdad.
>
> Semejante a la noche, vengo
> del negro y voy al blanco, y busco
> dispensarme de mí con ese blanco y nunca
> llego a ser lo que yo más deseo:
> esa palabra suficiente que precede a la última (2009: 29).

Por otro lado, la perseverancia en la duda como método, en «Árbol genealógico» –«Oh hermética armonía de ese árbol / en cuya ilusa alcoba aprendí a no olvidar / y donde acudo de continuo / para seguir dudando / un poco más aún después de nunca» (2009: 20)–. También la apertura a una forma de indagación abierta y más libre, más alucinada, sobre todo en los novedosos textos en versículos, diseminados a lo largo del libro, que abren el espacio de la escritura a las «abigarradas artes de la alucinación», en «Incontestación» y «Falso destino» o, de otra forma, en «Vía de sufí», para «gozar finalmente de ese mirífico entendimiento que va más allá de toda realidad» (2009: 33), que muestra de nuevo el acercamiento a la tradición espiritualista y que, como dice Jiménez Millán, «con su apariencia narrativa sirven para trasmitir el discurso de un personaje al estilo de un monólogo dramático» (2022: 81).

Con la intensa sensorialidad irracionalista de «Mala hora» se cierra la primera parte desde una cierta melancolía, esa tristeza por el olvido que se va entreverando

en la memoria y que como en collage arbitrario de recuerdos va sumando imágenes —caja de latón vacía, puerta condenada, maniquíes— para ilustrar el instante de «Tristeza / de estar aquí acordándome de algo / que queda ya más lejos que el recuerdo» (2009: 44).

En la segunda parte retornan los insomnios, las evocaciones de sórdidas experiencias sexuales, como la de «Anticristo en Bogotá» —«el antro nauseabundo y los camastros / en nichos solapados con costales, / la vieja puta torva y el ínfimo estipendio / para poder mirar / aquel remedo atroz de lo diabólico» (2009: 57)—, que tienen mucho de «*nostalgie de la boue*», como en tantos otros momentos de estos libros últimos. Menudean también las referencias a las noches de alcohol que, en mi opinión, subrayan lo que hay de voluntad de desnudamiento íntimo vertido en esta escritura de postrimerías en que lo íntimo y lo colectivo se amalgaman. Es el caso del poema precisamente titulado «Línea de conducta»:

> Cuando el vino comienza
> a saber propiamente
> a jugos hipodérmicos, a hostiles
> reincidencias de cobre
> y regaliz y entre tus sienes se desata
> una sed insidiosa,
> sal
> de esa casa, sal rápidamente
> de la casa donde estás bebiendo,
> vete lejos de allí, maldita sea,
> te están envenenando con soflamas
> y admoniciones de perseguidores.
> Nadie merece ser tratado así
> y menos tú, que mansamente bebes
> en los destiempos de la noche
> y nunca hablas de nada que no sea de dudas (2009: 51).

Entre todas esas evocaciones, a modo de contrapunto, se disponen otras remembranzas luminosas de la primera juventud en «Antiguo verano»: «Cruzan el aire / las leves fumarolas del crepúsculo / y persevera en la memoria / la vida aquella que tú más querías, / el alambique de fulgor doméstico / donde ardió la niñez, la diurna luna, / el despiadado estigma del calor, / el aire tan vibrante como piel de timbal. / […] Junto a la cal, la tórrida frontera / donde empezaba a darse a conocer la vida» (2009: 48).

Aporta densidad a esta sección de carácter más intimista la renovada reflexión moral de varios textos, una reflexión a la que acuden intertextualidades y citas clásicas y barrocas, como la figura de «El justo», aquel que, con fray Luis de León, lejos del «peligroso mando»

> obedeció los estatutos
> de la naturaleza y así pudo
> igualar con la vida el pensamiento,
> aquel que compartió los venerables
> ordenamientos de la soledad
> ése no podrá nunca ser vencido
> porque nunca tampoco
> usará contra nadie su poder (2009: 47).

«Igualar con la vida el pensamiento» no es sólo una cita, sino también, precisamente, la cifra de la actitud moral que Caballero Bonald ha reafirmado en cada libro suyo y que llega a su máximo exponente en *Manual de infractores*. Fernández de Andrada, Quevedo, Miguel de Molinos, Horacio y otros subyacen en las sugerencias de estos poemas en los que el privilegio de la infracción reafirma un irónico *beatus ille* —«Dichoso aquel que un día desanduvo la vida / hasta alcanzar la paz de lo no aconsejable» («La intranquilidad del deber cumplido» (2009: 53)— que se conjuga con la llamada a Miguel de Molinos en el citado «Mística poética» y con la pregunta conclusiva de «Bordes del silencio» acerca de la limitación última de las palabras: «¿Podrás valerte de ellas / cuando ya los antídotos / contra tu propia decepción / se hayan ido agotando?» (2009: 67).

En la tercera parte, centro del libro, como protagonistas de una contrastada reafirmación, se suceden poemas más luminosos sobre el territorio mítico de Argónida, la afirmación vital, el deseo y los variados perfiles del erotismo, todo ello en el contraluz de algún retorno de la crítica social —en «Quién» o en el alucinatorio «Campo del sur»— y, sobre todo, de la angustiosa temporalidad que asoma entre las sombras del espejo pero que la autoironía distancia: «sécate con los lienzos de la noche / y vuelve al bar del que nunca has salido. / En esa barra irrumpe libérrima la vida» («Vano consejo». 2009: 72).

La realidad puede ser leyenda que nos inventa al recuperar el espacio luminoso de Sanlúcar, como en la magnífica descripción de «Leyenda de la realidad»:

> […] Más allá del fecundo
> rango de la marea, oigo las naves trasegando
> en las fosas del cieno, oigo los gritos

de la marinería, los toros mitológicos, la hazaña
más gozosa, más libre
que sobrevino nunca entre mis sueños.

Esa misma porción de realidad
vuelve a ser nuevamente una leyenda (2009: 73).

«Boticcelliana», tal vez homenaje a Baudelaire que implica volver desde la mirada erótica al mito de la *passante* —«¿No es el recuerdo entonces más magnánimo / que la experiencia de donde procede?» (2009: 75) —, es otro ejemplo más, con poemas como «Argumento de la mirada», de esa otra nota, melancólica en el fondo, que añade la perduración de lo vital cotidiano entre las abundantes elucubraciones de índole más gravemente moral, aunque no falta el humor en otras, como en la enésima reflexión sobre la temporalidad del poema «Pérdida de tiempo»:

En la palabra tiempo anida
una gran ave blanca, una consecutiva
privación de pretéritos
y ciertos excedentes de la fugacidad.

En la palabra tiempo se intercalan
otras palabras de su misma estirpe,
el lento mar perpetuo y su inconmensurable
usura, el azar siempre errático
y el sideral boquete de la luz.

La única estrategia que puede más que el tiempo
es conseguir perderlo impunemente (2009: 76).

En equilibrio simétrico con el protagonismo de los poemas de corte duramente moral y los tonos aforísticos de la segunda parte, se alternan en la sección cuarta la condición inestable del recuerdo de lo vivido, en «Imperfección del pasado»; los graves poemas propiamente *de senectute*, como «Cuando llegue el invierno» —«Cuando llegue el invierno / apenas veré ya lo que no tuve nunca» (2009: 95)—; la renovada sátira en «El virtuoso» o «Hablar de nosotros» y también sendos homenajes a Quevedo —«Falta la vida, asiste lo vivido» (2009: 108)— y a César Vallejo, en «Piedra»: «Vigencia ingrave del poder del tiempo: / la noble piedra blanca de la vida / la piedra negra impura de la muerte» (2009: 96), etc.

Vale la pena destacar el papel de los versos finales de poema que en numerosas ocasiones rubrican los textos como una forma aforística de reflexión moral sobre la temporalidad: «Vivir es ir dejando atrás la vida» (2009: 97); «Quien mira al firmamento elige la locura» (2009: 101); «Tu tiempo empieza cuando ya te has ido» (2009: 104); «Ni el recuerdo se cura ni es nunca todavía» (2009: 115); «La trama de la vida consiste en deshacerla» (2009: 116); etc.

«Solución preferente», en fin, cerrando la sección, recupera tema y tonos de «Versículo del Génesis», de *Las adivinaciones*, para consagrar en un nivel simbólico la noche como el tiempo y el espacio de la disidencia íntima:

> […] Los ojos de la noche
> entran de pronto hasta los hospitales,
> los burdeles, los ríos, los domingos,
> mientras van los recuerdos malnutriéndose
> de esa preponderancia de indolencias
> que aminora el rigor de la melancolía.
> […] La noche es un remedo veraz de insumisión (2009: 119).

Pese a todo, como expresión en medio de la duda —o quizá gracias a ella— de una resistente fortaleza moral, varios poemas como «Naturaleza dominada», «Punto de vista» o «Mar mediadora» equilibran nuevamente los tonos: en el primero de estos «la arriesgada vida / prosigue siendo así una aventura jubilosa» (2009: 98). En el último, en esa especie de oración pagana al mar, esa mar mítica y espacio simbólico preferente en la obra de Caballero Bonald que es «Mar mediadora»:

> […] tuyo es el reino donde nada
> es de nadie, tuya la hermética
> complicidad de los terrores, el secreto
> abisal del fundamento, tuya la vengadora
> postergación de temerarios
> y arrogantes, tuya la procelosa
> suma de libertad de la gran guarida.
>
> Mar de maderas muertas y de desmemorias,
> magisterio magnánimo de náufragos,
> mar mediadora y madre nuestra (2009: 102).

Los veinticuatro poemas de la quinta y última sección confluyen en una especie de suma del libro en la que dominan, sin embargo, los homenajes íntimos a lugares, presencias, recuerdos y también bienvenidos olvidos: todo lo que conforma la celebración de la vida en las postrimerías. Es cierto, sin duda, que varios de los poemas recuperan las cláusulas de la insumisión, una insumisión que remite más a la conciencia íntima que a la histórica: frente a las malversaciones de lo vivido que trae el recordar, en «Todos los recuerdos»; frente al escenario amenazante del cinematográfico «Secuencia de asesino» o frente a la cierta convicción de cuánto de ilusorio y vano hay en las pretensiones humanas, en «Mal de ausencia», en defensa, también, de la insumisión misma:

> Pero el tenso balance de la vida,
> los horrores que irrumpen a diario
> en las marañas de la sinrazón, acaban siendo
> como trabas renuentes que agudizan
> los medrosos preceptos de la noche.
>
> ¡No vayas tú a callarte aunque nadie te oiga!
>
> Ya estás al fin en la frontera de la temeridad (2009: 146-147).

Sin embargo, lo que suma es la afirmación, la resistencia vitalista que triunfa en este balance final del libro, escrito con la conciencia de frontera vital. Como ha dicho Prieto de Paula, «derrotado pero no rendido, el autor rechaza la claudicación a la que se le invita» (2009: 11). Ya en el primer poema de esta sección, el que da título al conjunto, «La noche no tiene paredes», el poeta vuelve a enunciar «esa insistencia / soberana / en la celebración de estar viviendo» (2009: 123). Por su parte, «Quién sino tú» recupera el sentido amoroso de la dedicatoria del libro y eleva la temperatura sentimental de este final abierto a lo que venga:

> […] Quién sino tú estará buscándome
> en lo oscuro, conducida
> por los destellos de sus propios ojos,
> asida al barandal bellísimo del sueño,
> tan dulce, tan veraz, tan sin historia.
>
> Quién que no tú vendrá a advertirme
> que el pasado
> no ha terminado todavía de pasar (2009: 124-125).

Desde estos comienzos, entre poemas que insertan meditaciones varias sobre la memoria y el olvido, el tiempo, el lenguaje o los límites de la identidad, destacan sobre todo los nuevos homenajes a los espacios vividos, privilegiados en las memorias del poeta —Alepo, Bogotá, la Argónida de «Jardín de las Hespérides», etc.—, así como las renovadas afirmaciones de un dinamismo moral que en ocasiones da la vuelta a las conclusiones más oscuras de otros poemas: «El fulgor del pasado enciende el porvenir» dice en «Propiedad del prisma» (2009: 130), o, en «Presagio de la fábula», donde destaca una interesante y paradójica afirmación de la mano del sentimiento del paisaje:

> Nada es ya tan real como una fábula.
>
> Los vigilantes astros determinan
> el fulgor de las cúpulas
> y un somero, indeleble
> remanente de estaño se funde con la luz.
>
> Potencia del paisaje, allí me emplaza
> su libertad deslumbradora y la leyenda
> conculca lo azaroso de la vida.
>
> La realidad no es la que viene del pasado
> sino aquella que aún tiene que llegar (2009: 138).

Cierra el libro, contradiciendo augurios y evidencias, como un mensaje de resistencia que da a este *de senectute* su mejor sentido moral, el poema «Sombras le avisaron», una interesante inversión del ominoso aviso que coloca Lope de Vega en *El Caballero de Olmedo*:

> La sombra que se hacina en el tugurio
> y embadurna los ojos de turbulencia tanta,
> es muy distinta a la que se desploma
> como un caballo extenuado
> en mitad de la calle. Tampoco se parece
> a la que repta por la habitación
> mientras la voluntad se va apagando
> como un rescoldo que la lluvia lame
> o como el detrimento de la luz

entre las angosturas de un granero.
Sombras dispares
que el tiempo reconcilia a duras penas,
pero que juntas van contribuyendo
a ejercer de benévolos augurios
de esas noches gozosas que te quedan de vida (2009: 151).

A la avanzada edad del José Manuel Caballero Bonald que ha escrito su última poesía, entre los 79 y los 89 años, resulta verdaderamente excepcional su extraordinaria capacidad creativa, el vigor y la precisión de su elaboración verbal y la lucidez y plenitud en su celebración de la libertad de espíritu y de la valía del existir. Los cuatro libros que integran esta poesía *de senectute* son el ejemplo único de una trayectoria que ha llegado a la mayor altura del autor y de la poesía de su generación.

BIBLIOGRAFÍA

Abril, Juan Carlos (2018). *El habitante de su palabra. La poesía de José Manuel Caballero Bonald*. Madrid: Visor.

Andújar Almansa, Manuel (2011). «Tema del infractor y el héroe». En *Los paisajes magnéticos*. Granada: Diputación (Colección El Maillot Amarillo), pp. 39-58.

Caballero Bonald, José Manuel (2001). *La costumbre de vivir*. Madrid: Alfaguara.

Caballero Bonald, José Manuel (2007). *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa 1952-2005*. Barcelona: Seix Barral.

Caballero Bonald (2009). [Entrevista]. *El País*, 14 de abril.

Caballero Bonald, José Manuel (2012). *Entreguerras o De la naturaleza de las cosas*. Barcelona: Seix Barral.

Caballero Bonald, José Manuel (2015). *Desaprendizajes*. Barcelona: Seix Barral.

Cruz, Juan (2000). «La memoria me produce vértigo». [Entrevista]. *Babelia, El País*, 21 de julio, p. 6.

Díaz de Castro, Francisco (2006). «El *Manual de infractores* de José Manuel Caballero Bonald». *José Manuel Caballero Bonald. Navegante solitario*. *Litoral*, 242, pp. 188-193.

Flores Requejo, María José (2018). *Poética y memoria.* Entreguerras o De la Naturaleza de las cosas*, de José Manuel Caballero Bonald*. Sevilla: Alfar Ediciones.

García Montero, Luis / Caballero Bonald, José Manuel (2006). «Preguntas / respuestas». *José Manuel Caballero Bonald. Navegante solitario*. *Litoral*, 242, pp. 24-30.

Jiménez Millán, Antonio (2022). «Caballero Bonald: compromiso y rebeldía en los últimos libros de poemas». *Prosemas. Revista de estudios poéticos*, 7, pp. 71-98.

Luján, Ángel Luis (2022). «*Entreguerras* y la tradición del poema largo autobiográfico». *Prosemas*. *Revista de estudios poéticos*, 7, pp. 19-44.

Luque, Aurora (selección y prólogo) (2010). «Una noche en Argónida». En José Manuel Caballero Bonald. *Ruido de muchas aguas*. Madrid: Visor, pp. 15-22.

Neira, Julio (2015). «José Manuel Caballero Bonald, una poética de la transgresión». En José Manuel Caballero Bonald. *Descrédito del héroe. Manual de infractores*. Julio Neira (ed.). Madrid: Cátedra.

Neira, Julio (2021). *Gestión de simulacros. La poesía de José Manuel Caballero Bonald*. Barcelona: Calambur.

Prado, Benjamín (2008). «La poesía nos enseña a esquivar las trampas de la realidad». [Entrevista]. *Babelia*, *El País*, 22 de noviembre, pp. 6-7.

Prieto de Paula, Ángel Luis (2009). «Suma de perplejidades». *Babelia, El País*, 9 de mayo, p. 11.

EL PRIMER *QUIJOTE*

Paloma Díaz-Mas
Escritora

Para Pilar Celma y Javier Blasco,
colegas y amigos, por tantos ratos compartidos.

Tengo aquí el pequeño librito, de poco más de trescientas páginas. Está desencuadernado, pero por lo demás se conserva bastante bien. La portada reza «Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso hidalgo don Quijode la la Mancha* por Edelvives. Edición escolar. Editorial Luis Vives» y en la contraportada, bajo el *nihil obstat* de un censor eclesiástico franquista que al parecer no tuvo nada que objetar a la obra cervantina, figura como lugar de impresión «Caesaraugustae, 20 martii 1958». Con una letra trabajosa y rebelde, que se dispara ora a derecha, ora a izquierda, he escrito a lápiz «Martes y viernes».

Así que fue en las tardes colegiales de los martes y viernes de uno o dos cursos académicos cuando leí por primera vez el *Quijote*, en una lectura que hubiese encantado a Cervantes: como los lectores de *El curioso impertinente*, que se agrupaban en la venta en torno a uno de los viajeros para escucharle leer la novela, nosotras, niñas de colegio, nos agrupábamos en la clase para escuchar el Quijote: una leía en voz alta mientras las demás oían, aunque en nuestro caso ese papel de oyentes de literatura estaba un poco contaminado también por la escritura, porque mientras una leía, las demás seguíamos el texto con los ojos, en nuestros propios ejemplares de la obra.

Es una edición escolar, pero no es una edición para imbéciles ni una versión infantilizada del clásico; el texto está drásticamente abreviado, pero no profanado.

Allí don Quijote, Sancho, los demás personajes e incluso el narrador hablan con su propia voz, sin excusarnos ni un arcaísmo, ni un hipérbaton:

> *Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo don Quijote en armarse caballero*
>
> Y así, fatigado deste pensamiento, abrevió su venteril y limitada cena; la cual acabada, llamó al ventero, y, encerrándose con él en la caballeriza, se hincó de rodillas ante él diciéndole:
>
> -No me levantaré jamás de donde estoy, valeroso caballero, fasta que la vuestra cortesía me otorgue un don que pedirle quiero, el cual redundará en alabanza vuestra y en pro del género humano.
>
> El ventero, que vio a su huésped a sus pies y oyó semejantes razones, estaba confuso mirándo, sin saber qué hacerse ni decirle...

Esto lo leíamos con ocho o nueve años; desde luego, yo no tenía aún los diez, porque con diez años recién cumplidos empecé el bachillerato en un Instituto de Enseñanza Media, lo cual quiere decir que abandoné aquel colegio. Y recuerdo que entendíamos perfectamente el texto, pese a sus expresiones antiguas y a su tono literario, solo algunas veces solemne, pero la mayor parte irónico o humorístico y en muchas ocasiones melancólico: matices que seguramente nosotras no captábamos cabalmente, pero que iban calando poco a poco en nuestra conciencia lectora.

A la buena comprensión del texto contribuían sin duda unos recuadros que, colocados al principio y al final del capítulo, ofrecen un resumen de su contenido, junto con observaciones sobre el tono o dicción con que han de leerse, y proponen prácticas sobre el texto, que van desde observaciones sobre la prosodia o ejercicios gramaticales, hasta preguntas de ortografía, temas de redacción u observaciones sobre el léxico. No recuerdo, sin embargo, que la profesora nos obligase a hacer esos ejercicios; más bien creo que nos limitábamos a leer y a escuchar, y así el texto se iba abriendo poco a poco ante nuestros ojos (ante nuestros oídos) como una fruta madura.

A la comprensión debían de contribuir sin duda las bien escogidas ilustraciones. Nada de comics ni de dibujitos infantiloides: en cada capítulo, la reproducción de uno o dos de los magníficos y ya clásicos grabados de Gustavo Doré (que recuerdo que a mí me parecían un poco inquietantes, un poco agobiantes en su exuberante detallismo) e, intercalados con el texto, algunos dibujos muy ilustrativos (pienso que varios de ellos provienen de los magníficos dibujos medievalistas de Violet le Duc): una litera llevada por caballos, una mujer vestida con *lutos largos* (para que entendiéramos el capítulo de «la aventura que le sucedió con un cuerpo muerto»), un coleto y un espolón de buque, las agallas de un pez y de un alcornoque, un huso, una pretina, una tolva, un silbato de cañas o una visera, quitasoles y anteojos, un unicornio, el ave fénix y un grifo, un yelmo, un morrión y una celada de encaje (me resulta increíble pensar que a los nueve años, gracias a este dibujo, yo ya había visto la diferencia entre un yelmo y un morrión, objetos totalmente inusuales). En una

página está representado un castillo, con sus partes indicadas con rótulos (torre flanqueada, almenas, garita, puente levadiza, rastrillo, chapitel, capilla, torre del homenaje) para que pudiéramos entender qué veía o creía ver don Quijote cuando confundía con castillo la simple venta del camino. En otro lugar, una armadura nos muestra sus piezas sin ningún pudor lingüístico, sin ningún temor a aquellas palabras para nosotras nuevas, hermosas e inútiles para la vida cotidiana a mediados del siglo XX (nunca íbamos a ver a nadie con armadura por la calle, así que las piezas de la armadura se nos ofrecían para satisfacer un mero afán de saber, no para ningún fin utilitario): celada, gola, collarete, bufa, peto, guardabrazo, ristre, brazal, codal, guantelete, escarcela, quijote, rodillera, grebas, escarpe.

Y así llegábamos al capítulo «De cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo, y su muerte», y recuerdo cómo me llamó la atención aquella expresión (*cayó malo*), tan usual y cotidiana, tan presente en nuestra vida. En mitad de un festín de palabras exóticas, referidas a objetos igualmente exóticos por caídos en desuso, aquel caer malo de don Quijote —en frase igual a la que usaban nuestras madres y nuestras abuelas— me parecía tan cercano que creo que precisamente por eso me conmovió el capítulo. Hasta que no volví a leer el Quijote completo, muchos años después —y descubrí entonces los capítulos y pasajes que en la edición escolar se nos habían hurtado— no recordaba una palabra de aquel pasaje final, en el que el caballero recobra temporalmente la razón para morir con dignidad. Pero recordaba aquel *cayó malo* que me hacía más cercana su enfermedad.

***

Agradecemos a la autora el permiso para reproducir este texto, perteneciente a su libro *Como un libro cerrado* (Barcelona, Anagrama, 2005, pp. 97-100).

EL EXILIO COMO PEREGRINAJE EN ESPRONCEDA Y CERNUDA

J. Ignacio Díez
Universidad Complutense de Madrid
ijdiez@ucm.es

1. FILIAS, FOBIAS Y OTROS NEXOS POÉTICOS

¿Qué puede unir a dos poetas tan dispares como Espronceda y Cernuda? Sus biografías, separadas por un siglo, manifiestan una forma muy distinta de entender la literatura y muy distinta también de entender la vida misma. Lo más obvio son las diferencias que separan a Espronceda y a Cernuda, pues uno, durante su vida de treinta y cuatro años, además de poeta, fue aventurero y revolucionario, muy heterosexual, político y congresista, autor de una novela y de obras teatro; el otro, reservado y atildado, homosexual con aparentes pocos complejos, influyente poeta (quizá el más influyente de su generación), muere al comienzo de la sesentena. Además, a Cernuda, de rotundas opiniones sobre literatura y muy en especial sobre poesía, no le gusta la poesía romántica, ni Espronceda, ni Zorrilla, ni tampoco el duque de Rivas, aunque salva a Bécquer; Cernuda es «antiesproncedano» y antirromántico (Díez de Revenga, 355; véase también Cano). Por si fuera poco Cernuda se despacha a gusto, en «A Larra con unas violetas» (y Larra fue contemporáneo de Espronceda), sobre la gran aspiración política decimonónica: «Su venenosa opinión pública y sus revoluciones / Más crueles e injustas que las leyes» (Barnette, 87).

Espronceda deja una obra poética desigual que los editores deben discutir y agrupar, mientras Cernuda reúne cuidadosamente su poesía completa bajo un mismo título, *La realidad y el deseo*, a lo largo de varias ediciones, hasta su último libro o parte que es *Desolación de la Quimera.* A casi todos les gusta Cernuda, pero ¿a casi

todos les gusta Espronceda? Uno es paso obligadísimo para disfrutar de la poesía española, pero el otro suele asociarse con versos sonoramente fáciles que antes se memorizaban en la escuela, altisonantes y divertidos («Con diez cañones por banda…»). Cernuda pertenece a la generación poética más valorada, la del 27, mientras el Romanticismo español, y no solo el de Espronceda, puede palidecer cuando se compara con el alemán, el inglés y el francés: el sevillano se inicia en la vanguardia mientras Espronceda responde al viejo modelo de la exaltación —más o menos esperable y reforzada— que se asocia al Romanticismo. Así pues, sus diferencias son personales, claro está, pero también obedecen a las épocas y a los movimientos literarios: ambos poetas aparecen como disímiles.

Sin embargo, si se corrige lo que podría ser una mirada miope y astigmática hay algunos puentes de interés, a pesar del desagrado (literario y seguramente vital) de Cernuda cuando mira al extremeño. Para Gil de Biedma, Espronceda es el primer poeta moderno en España, lo que lo situaría en una línea que llega hasta Cernuda y más allá (hasta el propio Gil de Biedma, que tan gustoso enlaza con Cernuda y tan inteligentemente revaloriza a Espronceda). Les une el tejido de una leyenda, negativa en ambos casos, y seguramente a su pesar (aunque quizá Espronceda no vivió lo suficiente para sentirla tanto como el sevillano), de la que muy explícitamente habla Cernuda y con la que intenta un ajuste de cuentas en el último libro ya citado, *Desolación de la Quimera* (y vuelvo sobre el asunto enseguida). Galdós considera a Espronceda «el poeta de las pasiones violentas, de los ayes desesperados, cantor de piratas, corsarios y ladrones… a quien yo metería de buena gana en una casa de orates… está enfermo de pasión insana», aunque Ferrer del Río, el prologuista que rescata las frases de Galdós, lo que subraya es que el extremeño «fue un exaltado defensor de la libertad» (Espronceda, 2011: 15-16). Con todo, no deja de ser muy relevante apreciar en la mención de los personajes supuestamente rechazados por la sociedad la raíz libresca en la que parece basarse don Benito en su juicio. Del mismo modo, aunque en otra dirección, suele recogerse toda una tópica sobre el mal carácter de Cernuda y sobre un resentimiento que se derramaría sobre varios poemas de *Desolación de la Quimera* (una reevaluación en Díez 2004 y 2005).

Quizá lo más significativo de ese enlace es el paso de ambos poetas por el exilio. Es verdad que es un exilio de duración, consecuencias y localizaciones distintas, pero también lo es que, con esa diferencia de un centenar de años, José de Espronceda es uno es de los primeros en abandonar este país («nuestra gran madrastra», como escribe Cernuda en «A Larra con unas violetas» y como recuerda Blas de Otero: «a veces madre y siempre madrastra / navaja, barrio, clavel, espada») y el otro, Luis Cernuda, forma parte del grupo más famoso de exiliados, hasta el punto de que el exilio tras la II República es el Exilio por excelencia, que ha borrado o barrido otros anteriores y algunos posteriores. La historia de España de las últimas dos centurias no puede entenderse bien sin esos exilios constantes o recurrentes de buena parte de los escritores e intelectuales.

2. CIEN AÑOS DE EXILIOS EN ESPAÑA

Las guerras civiles en España empiezan en el siglo XIX y la que gana Franco en 1939 culmina toda una tradición, lo que no siempre se recuerda. Hay, pues, cien años de guerras civiles en España, y en ese contexto es donde se inserta otro punto de unión entre los dos poetas.

Sin duda son los afrancesados los primeros exiliados de este país, como resultado no de una guerra civil sino de una confrontación intensa y con españoles en los dos bandos (aunque mayoritariamente en uno de ellos), como es la llamada Guerra de Independencia. El complejo siglo XIX español cuenta en su haber un número importante de golpes y pronunciamientos militares, con implicaciones y resultados diversos, entre los que también pueden inducir al exilio, y cuenta además con las llamadas «guerras carlistas», tres guerras carlistas, que son auténticas guerras civiles. Ese convulso siglo, en lo militar y en lo político, desata persecuciones y censuras de los que se puede escapar a través de un exilio, en condiciones distintas y no siempre con la garantía de un regreso.

El culmen de este centenario proceso es, como decía, la Guerra Civil por excelencia, que da lugar al Exilio, también por excelencia. A diferencia de las anteriores, esta guerra del siglo XX, la última guerra civil en España, continúa gravitando con fuerza incluso sobre la política actual. El Exilio también merece esa mayúscula porque es el más largo, el que obliga a muchos de los que optan por esta salida a no volver nunca a su país, a vivir (en condiciones muy difíciles en multitud de casos) fuera de su tierra y a morir también lejos de ella.

Me voy a detener en esa experiencia del exilio para ver si es tan disímil en Espronceda y en Cernuda como lo son los dos hombres y sus correspondientes obras. Por eso me ocupo de los dos exilios, de lo que se conoce de ellos, de lo que aportan en cada uno de los casos y, por supuesto y es lo que más me interesa, de la relación del exilio con un tipo de peregrinaje.

3. ESPRONCEDA EN GRAN BRETAÑA Y FRANCIA

Espronceda estará varios años fuera de España, fundamentalmente en Londres y París, entre 1827 y 1833, pero lo curioso es que en su momento no dejara «testimonio alguno acerca de las circunstancias y causas de su exilio», aunque más tarde sí publicó «un relato en prosa en el que narra, en un estilo no exento de humor ni de color, la travesía que le llevó de Gibraltar a Lisboa en una balandra sarda sobrecargada» (Marrast, 123). Con solo diecinueve años el jovencísimo poeta abandona su país por Gibraltar camino de Lisboa, antes de llegar a Londres. No es extraño que Espronceda esté aureolado por una leyenda, por todo un «mito».

Vigilado por la policía tras una condena, «ansioso de sacudir tal desasosiego, *no menos que de correr mundo*, determinó salir de España», según Antonio Ferrer del Río en «La biografía de José de Espronceda», fechada en 1846 (Espronceda, 2011: 27-28, mi cursiva). En esa huida sin dinero que le lleva primero a Lisboa parece que vive algunos de los amores que adornan su exilio. Presionados los emigrados cercanos a España, Espronceda es expulsado de Portugal y alcanza Londres el 15 de septiembre de 1827 (Maestre Álvarez, 48), donde se sentirá influido por Byron y donde escribirá sobre España, «deplorando el abatimiento de la nación que había dictado leyes al mundo», según Ferrer del Río (Espronceda, 2011: 30). El contraste para el biógrafo es un elemento importante, pues «tal vez en Londres gozaba Espronceda del período más feliz de su vida aun cuando no abundaba en recursos» (30). Durante la revolución de 1830, Espronceda está en París, en las barricadas, y quiso participar en la liberación de Polonia. Tras más de cinco años fuera de España, «a la mágica voz de amnistía regresaba Espronceda al suelo patrio» y «entraba en el cuerpo de guardias de la real persona» (31). Recuerda el mismo Ferrer del Río que el poeta fue desterrado a Cuéllar por unos versos y que, elegido diputado por Almería, tras un viaje a La Haya con una delegación española, enfermó por el frío invierno. Amplía algunos datos Gil Novales y precisa las fechas de la salida y el regreso: «En 1827 empieza su primera emigración: Portugal, y en seguida Londres y Bruselas y París […] Gracias a la amnistía de 1832, Espronceda pudo regresar a España en marzo de 1833» (28 y 30).

Los oscuros motivos de la huida de España se pueden aclarar un tanto si se tiene en cuenta que

> en los años 1825 y 1826, Espronceda fue objeto de vigilancia policial, debido al régimen de absolutismo imperante en España. Teniendo en cuenta su edad, muy joven, así como que no quería preocupaciones en los padres, es por lo que toma la decisión de abandonar España.
>
> Mi impresión es que la anteriormente reflejada es la causa y no como algunos biógrafos han apuntado que el afán del poeta era conocer mundo (Maestre Álvarez, 47).

De su paso por Londres suele prestarse especial atención al encuentro con Teresa Mancha, a la que conoce allí. Para no asistir al matrimonio de Teresa con un hombre rico, «Espronceda abandona Londres, con dirección a Bruselas, en compañía de un amigo» y se traslada a París (48). Pero no solo escapaba así de una ceremonia que no quiere presenciar, sino que el poeta acude a París por «ciertos contactos con el grupo de Torrijos» (49; hay que recordar el poema que Espronceda escribió «A la muerte de Torrijos y sus compañeros»). La actividad revolucionaria del que después será diputado en Cortes también se concreta en la entrada en Vera de Bidasoa con Chapalangarra, donde muere el dirigente (y Espronceda escribirá «A la muerte de D. Joaquín de Pablo»). Pero más que la actividad política la leyenda prefiere, para construir el mito de un Espronceda tarambana, insistir con fuerza en los amores con Teresa Mancha en París. Ella ha dejado a sus dos hijos en Londres y allí regresa en

1832, aunque el «poeta la sigue, está cinco meses en Londres y la convence de que vuelva a París» (51).

Mucho más interesante que las anécdotas o que los siempre subrayados complejos amores con Teresa Mancha (y el célebre canto II de *El Diablo Mundo*) son, en mi opinión, otros hechos:

> es a partir de su estancia en Londres cuando comienza su actividad revolucionaria […] Además estos años de alejamiento de su patria, primero en Londres y después en París, *fueron decisivos para completar su formación* pues permitieron a Espronceda, a diferencia de la mayor parte de sus contemporáneos, conocer y tal vez traducir autores ingleses y franceses, asistiendo a veladas literarias y representaciones teatrales muy diferentes a las que se celebraban en su tierra (Fernández Nieto,163, mi cursiva).

En el exilio de Espronceda, largo y variado, es donde hay que constatar un cambio, si bien dentro de una «muestra más de su voluntad de transgresión y rebeldía»: el hecho de que «escribiese poemas de contenido erótico» (172-173) podría apuntar en la dirección de esas ampliaciones en los intereses literarios.

Otros estudiosos insisten también en la idea de que el exilio es un componente esencial en la «formación» de Espronceda, y de manera mucho más determinante debido a que coincide con los años de la juventud del poeta. Junto a las influencias de Ossian y Byron, más la traducción del poema «Despedida del patriota griego de la hija del apóstata»,

> no podemos prescindir de la significación que *el juvenil exilio* de nuestro escritor tuvo en su formación […] no podían ignorar los estímulos que les ofrecían una potente industria editorial y las formas de comportamiento de la sociedad británica con prácticas muy distintas de las que habían conocido en su silencioso país de origen (Romero Tobar, 189, mi cursiva).

El contraste con la vida política y literaria en España actúa como revulsivo en la sensibilidad de Espronceda. Las influencias librescas pasan también por el uso del «soneto shakesperiano», aunque «la manifestación más rotunda de la práctica poética byroniana la encuentro en los varios juegos de complicidad textual que leemos en pasajes de *El Diablo Mundo*» (190).

Hasta más de la mitad de su cincuentena de poesías «se escriben en la emigración, aunque fueran retocadas después», indica Martínez Torrón siguiendo a Llorens (Espronceda, 2006: 24), lo que da una idea muy precisa de la enorme influencia que supone la «emigración» o exilio en la poesía de Espronceda. Pero junto a la cantidad, la influencia deja su huella en la forma de escribir, en el camino de un lenguaje que gana modernidad al liberarse de viejas ataduras, como explica Carnero, en un desarrollo que irá mucho más allá cuando los modernistas acaben con «la

sujeción a los esquemas estróficos» (1974: 94). De modo mucho más preciso, en Espronceda la «evolución en lo que al tratamiento del lenguaje se refiere es una progresiva superación de retóricas. La neoclásica primero, de la que lo libera su *permanente curiosidad durante el exilio*» (94, mi cursiva). Se matizan así, y mucho, las consideraciones de Marrast sobre la aportación de los años de exilio a la producción del poeta, pues aunque «las obras que Espronceda escribió durante los años de su emigración demuestran que, en esta época, el poeta fue sensible a determinadas influencias nuevas, y en la mayoría de los casos nuevas para él, si bien no fueron lo bastante hondas para que abandonara el neoclasicismo de su primera juventud […]», y aunque en esta cierta rigidez habrían pesado factores como la influencia de Lista, el irregular dominio de otras lenguas, «el desarraigo que suponía el estar en países donde todo era tan distinto de lo que había dejado —clima, medio social, situación política e intelectual—; en suma, lo que implica la condición de emigrado» (218), sin embargo queda claro que Espronceda vive un exilio complejo, peregrino como se ha visto en el sentido de mayor movimiento geográfico, que tiene una influencia muy importante en su producción. En esos cinco años el jovencísimo Espronceda ve otros ambientes (como las tertulias), conoce y traduce o imita la obra de escritores extranjeros, posiblemente abre su no tan conocida producción erótica (que se conecta con la idea de libertad) y se forja su leyenda, con esos «amores», en especial con Teresa Mancha. Además, hay otra veta legendaria, junto a la de los amores y la escritura, la tercera: la dedicación a la política revolucionaria. Es muy significativa de la actitud de Espronceda y de sus ideas políticas el discurso en el que defendió al periódico *El Huracán*; el discurso, que ha sido rescatado por Bermejo Cabrero, más que conceptos jurídicos muestra un «enfoque político» de manera «predominante» para defender «un periódico republicano» y Espronceda se «declara por dos veces republicano» (184-185):

> Yo amo esa república que está en el porvenir; esa república que han de formular algún día las revoluciones de los pueblos, que no ha de parecerse a ningún gobierno conocido hasta ahora, que ha de hermanar a los hombres y que ha de hacer una sola familia de todas las naciones de la tierra (190).

Tanto los biógrafos como el mismo Espronceda poco indican de las indudables penurias económicas del poeta, de las posibles inadaptaciones, hasta que la amnistía le permite al extremeño volver a España, pero pueden ser significativos algunos versos de «La entrada del invierno en Londres» (Carnero, 1974: 110-115). El editor fecha la composición a finales de 1827, aunque el poeta explica

> Cuatro veces te vi aquí el tesoro
> a los campos robar, tender tu espanto
> y derramar terror, silencio y calma,

lo que llevaría a pensar en 1831 quizá, si es que está entonces en Londres. El sentimiento de tristeza del exiliado es constante en el poema («Dichoso aquel que del hogar paterno / nunca el umbral dejó […]») hasta el final:

Bajel dichoso, que a la playa cara
que me miró nacer tornas tu prora,
raudo dejando el Támesis undoso […]
dirás con alegría:
«Un desterrado la salud te envía»,
¿qué le puede valer débil contento
que no enjuga jamás de un triste el lloro?
¿Qué le sirve el placer que le mitiga
pasajeros dolores,
sin el suelo gozar donde vio el día?
¿Qué valen los honores?
¿Qué le valen riquezas a porfía
si no ve conmovido
su blanda cuna ni su hogar querido?

Un año antes de su muerte, cuando ya está bien asentado en España, Espronceda trata en un artículo de las miserias del exiliado con un carácter general que no oculta la base biográfica, lo que, entre otras cosas, indica que las vivencias y las carencias del que vive lejos de su país permanecen muy vivas en su memoria:

> Menester es haber vivido lejos de los suyos, con el estigma del proscrito en la frente, y el corazón llagado de recuerdos, solo entre la multitud que desconfía del extraño, pobre y sin valimiento propio, y en medio de los que nacieron juntos y juntos viven, menester es haber despreciado la riqueza del extranjero, comparándola con la pobreza del suelo patrio, haber visto mujeres pasar desdeñosas, y trayendo a nuestra memoria las que con sus miradas halagaban nuestro deseo y derramar lágrimas de envidia y de amargura, solo infeliz, en medio de tantos felices, para comprender, para sentir la *Patria,* para no poder pronunciar jamás tan dulce palabra sin conmoverse (en Marrast, 124-125).

4. Cernuda en Gran Bretaña, Estados Unidos y México

También Cernuda tiene su propia leyenda, de la que él es muy consciente, un mito tan negativo como el de Espronceda y también, como aquel, un tanto falso o al menos interesado. Cernuda se marcha de España cuando tiene treinta y seis años, en 1938, algo más de lo que ha durado la vida entera de Espronceda, y no va a volver a

España: estará en el Reino Unido hasta 1947, cuando emigra a los Estados Unidos. Casi la mitad de su vida, veintisiete años, estará Luis Cernuda de peregrinaje en el exilio. Es una diferencia muy importante sobre el exilio de Espronceda, pero viene en gran parte determinada por las condiciones políticas: Franco —más allá de lo evidente— no es María Cristina y no habrá amnistía alguna tras la Guerra Civil, sino, al contrario, un ensañamiento en la persecución de los «enemigos del régimen». Franco, infinitamente más cruel o menos dotado o más poderoso que los políticos del XIX, tendrá que morir antes de que llegue el intento de reconciliación y Cernuda no vivirá hasta entonces.

«En febrero de 1938 Cernuda viaja a Inglaterra para dar conferencias. Malvive en Londres hasta junio, se traslada a París, con la idea de regresar a España, desiste de su intento, vuelve a Inglaterra en septiembre y comienza a trabajar» en Surrey y «luego como lector de español en la universidad de Glasgow», indica Carreira (Cernuda, 2003b: 19). La experiencia no fue buena:

> Cernuda en Inglaterra lo pasa mal: la situación del país, en vísperas de la segunda guerra mundial, es precaria, el idioma se le resiste, el trabajo le desagrada, el dinero escasea, el clima y las grandes ciudades lo horrorizan (21).

Valender (Cernuda, 2003a: xxxiii) desarrolla con más detalle cuál fue recorrido al recordar que «Cernuda trabaja como lector o profesor de español: primero, en la Cranleigh School, un internado en el sur de Inglaterra (otoño de 1938), luego en la Universidad de Glasgow (1939-1943), en la Universidad de Cambridge (1943-1945) y, finalmente, en el Instituto Español de Londres (1945-1947)». Pero una diferencia importante con Espronceda son la edad y los contactos: Cernuda ya está formado y cuenta además con amigos en Londres. Tras la permanencia en el Reino Unido, Cernuda pasará cinco años en Estados Unidos, y desde 1952 hasta su muerte vivirá en México (con cursos en San Francisco y Los Ángeles). «La correspondencia del exilio resulta, en cambio, muy extensa y sumamente interesante, ya que refleja tanto las vicisitudes personales del poeta al pasar por Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos, Cuba y México, como la notable evolución que sufre su obra durante este mismo lapso», añade Valender (Cernuda, 2003a: xxxiii). Frente al mundo anglosajón, México aparecerá como un paraíso, por lo que en el *iter* de exiliado Cernuda acabará en una tierra no solo no hostil sino próxima. Sin embargo, su último libro, *Desolación de la Quimera* suele ser visto como un ajuste de cuentas, bañado en amargura, aunque también es considerado su testamento literario, de influencia larga y sostenida. En cuanto a la producción, subraya Carreira que el primer decenio del exilio, años «durísimos, sean también los más fecundos» (Cernuda, 2003b: 21).

Más reveladora para mis intereses resulta la explicación de Jaime Gil de Biedma, cuando Cernuda aún vivía, sobre las extrañas influencias que enturbian la recepción de su obra en España. El poeta de Barcelona, con su reconocida finura,

maneja un par de criterios posibles, la supuesta personalidad del sevillano y su largo exilio, para decantarse muy acertadamente por una valoración:

> Así, aunque la poesía de Cernuda sea, generalmente, tenida en muy alta estima, no es demasiado insólito un tipo de prejuicio que parece aplicarse por igual a la obra y al autor: el poeta Cernuda es «frío», o «raro», o «antipático». Es posible que esa peculiaridad, y no solo la circunstancia de su prolongado exilio, nos explique por qué la poesía de Cernuda no ha tenido nunca, al menos hasta ahora, la directa influencia en el tono poético de unos cuantos años, la resonancia inmediata de la de otros poetas de su promoción […] Su frialdad es la apasionada frialdad del hombre que, a cada momento, está intentando entenderse y entender. El poema, sus poemas, no se encaminan a otra cosa (125 y 126).

En *Desolación de la Quimera* el poema «Peregrino» está directísimamente relacionado con el exilio y el peregrinaje que puede ser esa obligada marcha y con él se marca un punto de contraste con Espronceda y su poesía. La figura de Ulises, el peregrino y el exiliado por excelencia, le sirve a Cernuda como un *alter ego* verdaderamente alternativo, pues la voz poética de «Peregrino» se separará del griego, de sus expectativas y de su regreso, en un poema rotundo y redondo (como diría esa vieja retórica tan aborrecible), donde la brevedad y la concentración expresiva juegan un papel determinante para subrayar una decisión, la que convierte al exiliado en un absoluto peregrino, uno que no tiene ninguna intención de regresar:

Peregrino

¿Volver? Vuelva el que tenga,
Tras largos años, tras un largo viaje,
Cansancio del camino y la codicia
De su tierra, su casa, sus amigos,
Del amor que al regreso fiel le espere.

Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,
Sino seguir libre adelante,
Disponible por siempre, mozo o viejo,
Sin hijo que te busque, como a Ulises,
Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope.

Sigue, sigue adelante y no regreses,
Fiel hasta el fin del camino y tu vida,
No eches de menos un destino más fácil,
Tus pies sobre la tierra antes no hollada,
Tus ojos frente a lo antes nunca visto.

(Cernuda, 1990: 187)

Más allá de una lectura muy atada al contexto, que interpreta el poema como una respuesta negativa «a lo que se ha llamado los cantos de sirena, que instaban a algunos exiliados a regresar a España, aprovechando ciertos aires de apertura que soplaban en la última fase del franquismo» (Carreira, en Cernuda, 2003b: 32), creo que se puede hacer una interpretación de un calado más amplio que dota al poema, y mucho más dentro de *Desolación de la Quimera*, de un sentido menos apegado a lo estrictamente circunstancial. Por otro lado, Cernuda en marzo de 1944, en una carta a Aurora de Albornoz, demuestra esa fina inteligencia para valorar lo que para otros era un deseo irrenunciable, el de volver, pues ese regreso, aunque físicamente fuera posible, se enfrenta a otras dificultades:

> Los pocos españoles que veo por aquí, naturalmente, creen que no hay más que volver a nuestra tierra cuando la ocasión se presente y continuar como si tal cosa. Yo les envidio la inconsciencia, o la sabiduría, porque aun siendo posible volver allá sin más, ¿con qué gentes iríamos a convivir, y cómo nos reconoceríamos después de la separación, y la ausencia tan larga, en un país que casi ha de ser extraño ahora para nosotros? (Cernuda, 2003a: xxxvi-xxxvii).

Hay un proceso de decantación o de evolución en un Cernuda que a mediados de los cuarenta reflexiona sobre el exilio como un «sentirse sin futuro», y lee a Juan de la Cruz y «me consuela esa lectura y no puedo sino aceptar la verdad profunda y práctica de cuanto dice. Es como llegar a la conclusión de un problema por su reducción al absurdo» (xxxviii).

El exilio es un concepto poroso y puede incluir distintos tipos de exilio, como así lo desarrolla Barnette, cuando anota que «podría decirse que mucho antes de su salida de España, de su destierro político, el poeta había experimentado un exilio más profundo, el espiritual» (9). La antología de Barnette se vuelve en cierto modo oceánica cuando acoge junto a estos dos exilios, otros más, al entender el concepto de un modo amplísimo y considerar que también hay un exilio familiar, religioso, poético, de los amigos y del amor antes de llegar al «exilio de la tierra». Carreira reitera que «Luis Cernuda desde muy joven se sintió exiliado, no de un país, sino de su familia, del ambiente sevillano, de toda la sociedad, por su condición de homosexual y de poeta, así como por su personalidad insobornable», pero en la antología que edita reconoce que sus intereses son otros, pues «en Cernuda hay poesía de exilio antes del exilio político […] y poesía escrita en el exilio que nada tiene que ver con él […] Cernuda es uno de los poetas españoles del siglo XX a quienes el exilio ayudó a madurar y el propio poeta así lo reconoce, por doloroso que fuera el proceso» (Cernuda, 2003b: 7 y 35).

Sin discutir lo que de exceso tiene la interpretación amplia, me interesa más la experiencia física del exilio entendido en su sentido más habitual, y sus consecuencias, el traslado obligado del lugar, pues ese desplazamiento geográfico (e

interior) se conecta muy bien con la peregrinación, sin vuelta en el caso de Cernuda. No puedo detenerme ahora en el conocimiento de la poesía inglesa, especialmente la meditativa, que configura «el nuevo tono que de manera característica tiñe los poemas de madurez de Cernuda —es decir, la obra de este posterior a 1937» (Valente, 310).

5. Los cambios de los peregrinos

En dos poetas que nacen en un intervalo de cien años la conexión es inicialmente difícil, como se ha visto, y sin embargo hay distintos nexos entre Espronceda y Cernuda. La poesía erótica o licenciosa de Espronceda se podría relacionar, con mucha imaginación, con la liberación erótica de Cernuda, pero me parece mucho más importante subrayar la liberación de la retórica que ensaya Espronceda en *El Diablo Mundo*, que sin duda culmina Cernuda en su último libro, tan influyente, *Desolación de la Quimera*. Seguro que al sevillano no le gustaría esta constatación, por cierta que sea, y creo que sin el exilio, sin el largo exilio de Cernuda y seguramente sin el exilio o peregrinaje de Espronceda, quizá no habría sido posible.

Nunca me ha parecido cierta aquella extendida creencia de que la historia se repite, pero sí se puede apurar el conocido topos que tan bien desarrolla Plutarco de las «vidas paralelas»: en cierto modo, y solo en cierto modo, el exilio marca un paralelismo importante en las vidas y obras de Espronceda y Cernuda. Es cierto que la producción del extremeño durante el exilio, o la «emigración», «contiene muchos versos antiguos, pero todavía pocos pensamientos nuevos», como escribe Marrast (218). Sin embargo, las influencias pueden manifestarse más tarde. En palabras de Guillermo Carnero «queda así *El Diablo Mundo* en tierra de nadie, como la quimera cernudiana, no destruida pero sí inacabada, en espera del Baudelaire, el Rimbaud, el Browning y el Tennyson que no tuvo nunca la poesía española del siglo XIX» (2009: 114). No es extraño que Cernuda, aunque no haya sabido valorar el enlace con el fragmentario poema de Espronceda que es *El Diablo Mundo*, también cultive un tipo de poesía filosófica, reflexiva, muy libre.

Bibliografía

Barnette, Douglas (ed.) (1984). *El exilio en la poesía de Luis Cernuda.* Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán.

Bermejo Cabrero, José Luis (2009). *De Virgilio a Espronceda*. Madrid: CSIC.

Cano, José Luis (1977). «Bécquer y Cernuda» [1970]. En *Luis Cernuda*. en Derek Harris (ed.). Madrid: Taurus, pp. 89-95.

Carnero, Guillermo (1974). *Espronceda*. Madrid: Júcar.

Carnero, Guillermo (2009). «Espronceda, poeta fronterizo». En *José de Espronceda en su centenario (1808-2008)*. José Luis Bernal Salgado y Miguel Ángel Lama (eds.). Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp.103-114.

Cernuda, Luis (1990). *Las Nubes. Desolación de la Quimera*. Luis Antonio de Villena (ed.) [1984]. Madrid: Cátedra.

Cernuda, Luis (2003a). *Epistolario 1924-1963.* James Valender (ed.). Madrid: Residencia de Estudiantes.

Cernuda, Luis (2003b). *Poesía del exilio*. Antonio Carreira (ed.). Madrid: FCE.

Díez, J. Ignacio (2004). «Luis Cernuda: tres poemas y un centenario». *Dicenda. Revista de Filología Hispánica,* 22, pp. 53-70.

Díez, J. Ignacio (2005). «La poesía como defensa en *Desolación de la Quimera»*. En *Perfil de Cernuda*. Javier Huerta, Emilio Miró y Emilio Peral Vega (eds.). Madrid: Verbum, pp. 27-43.

Díez de Revenga, Francisco Javier (2009). «Bécquer *versus* Espronceda. Los del 27, la poesía romántica y Espronceda». En *José de Espronceda en su centenario (1808-2008)*. José Luis Bernal Salgado y Miguel Ángel Lama (eds.). Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 343-366.

Espronceda, José de (2006). *Obras completas*. Diego Martínez Torrón (ed.). Madrid: Cátedra.

Espronceda, José de (2011). *Poesía licenciosa*. Antonio Ferrer del Río (pról.), JGS (ed.). Madrid: Visor.

Fernández Nieto, Manuel (2009). «La obra marginal de Espronceda». En *José de Espronceda en su centenario (1808-2008)*. José Luis Bernal Salgado y Miguel Ángel Lama (eds.). Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 159-178.

Gil de Biedma, Jaime (1977). «El ejemplo de Luis Cernuda» [1962]. En *Luis Cernuda*. Derek Harris (ed.). Madrid: Taurus, pp.124-128.

Gil Novales, Alberto (2009). «Espronceda ante Napoleón, 1841». En *José de Espronceda en su centenario (1808-2008)*. José Luis Bernal Salgado y Miguel Ángel Lama (eds.). Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp.15-37.

Maestre Álvarez, Luis (2009). «Análisis actual del conjunto de la vida de Espronceda. Aspectos humanos del poeta». En *José de Espronceda en su centenario (1808-2008)*. José Luis Bernal Salgado y Miguel Ángel Lama (eds.). Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 39-62.

Marrast, Robert (1989). *José de Espronceda y su tiempo. Literatura, sociedad y política en tiempos del romanticismo* [1974]. Laura Roca (trad.). Barcelona: Crítica.

Romero Tobar, Leonardo (2009). «Espronceda y sus amigos poetas: una vía hacia la modernidad lírica». En *José de Espronceda en su centenario (1808-2008)*. José

Luis Bernal Salgado y Miguel Ángel Lama (eds.). Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp.179-191.

Valente, José Ángel (1977). «Luis Cernuda y la poesía de la meditación» [1962]. En *Luis Cernuda*. Derek Harris (ed.). Madrid: Taurus, pp. 303-313.

JORGE GUILLÉN Y «SALVACIÓN DE LA PRIMAVERA»: UNA LÍRICA AMOROSA DESDE LA DISTANCIA Y LA AUSENCIA

Francisco Javier Díez de Revenga
Universidad de Murcia
revenga@um.es

Ya lo señaló Dámaso Alonso, en 1984, cuando homenajeaba a Jorge Guillén, tras su muerte, en la Real Academia Española: «De modo muy distinto voy a hablar ahora de otro poema: es «Salvación de la Primavera», indudablemente el mejor poema de *Cántico*; para mi gusto el mejor poema que conozco de Guillén» (1984: 81). De la segunda edición de *Cántico* (1936), Guillén adelantó en *Revista de Occidente*, el número 113, en noviembre de 1932, las nueve estancias numeradas en romanos del poema «Salvación de la primavera», una de las composiciones más auténticas y celebradas de todo *Cántico*, ya que se trata de un poema decisivo y fundamental en la representación del amor en sus páginas (Díez de Revenga, 2023).

Guillén había llegado a Sevilla en octubre de 1930 procedente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Murcia, al haber realizado permuta de cátedra con Pedro Salinas, su entrañable amigo. Había estado un curso completo en la Universidad de Oxford como profesor de español. Y en Sevilla permanecerá hasta 1938 ocupando, tras la resolución de la permuta con Pedro Salinas, la cátedra de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad de Sevilla, aunque en 1934 imparte conferencias en Rumania, viaja a Italia y veranea en Francia, Santander y Valladolid. Cuando Guillén llega a la capital hispalense le precedía su prestigio como poeta, ya que *Cántico* había aparecido en 1928, en las ediciones de la *Revista de Occidente*, y sus colaboraciones en las más importantes revistas de la joven literatura eran bien conocidas. A Sevilla le cabe el honor de que, en la ciudad, entre el 10 y el 18 de octubre de 1931, inicia la confección del poema más importante de *Cántico*,

«Salvación de la primavera», que habría de continuar revisándolo y ampliándolo en los años siguientes y en muy diversos lugares. En Sevilla finalizará definitivamente entre el 4 y el 6 de febrero de 1934 (Díez de Revenga, 2014).

Se trata del poema decisivo y fundamental en la representación del amor en *Cántico*, ya que en el hallamos a la mujer real en su desnudez elemental y esencial para el poeta, que vive la plenitud del amor ante su presencia viva. Pero siendo una amada real, no oculta el poeta el gran prodigio de su existencia, sublimadora de la realidad. Ni mito ni sueño, ni ficción ni imaginación, solo amada pura y real. La amada es poseída por su propia esencia a través de los sentidos, la vista, el tacto, que logran la plena posesión, la total contemplación. La amada centra la admiración del poeta y colma, con su claridad, con su esplendor y con su luz, las ansias del poeta que la convierte en centro del mundo como primavera, como río, como aventura, como claridad… fabulosa y trémula posesión del poeta mientras el alma de la amada se entrega en su peso y volumen.

Alma y cuerpo son una misma cosa, y carne y espíritu permanecen unidos. En «Salvación de la primavera» esta identidad de esencias se concentra en el pronombre «tú», que, como estaba haciendo en las mismas fechas Pedro Salinas en *La voz a ti debida*, representa a la amada sin disfraces, sin nombres, singular y desnuda. La amada es así «la única», que el amante, lleno de júbilo y de entusiasmo, afirma y proclama en su exactitud y en su totalidad.

Y la unión de amado y amada, unión de carne y espíritu, de cuerpo y alma, representa, sin apartarse un ápice de la realidad, la cumbre de la posesión y de la unión entre los amantes, convertidos así en su propia expresión, con toda su carga de existencia vivida, de ternura, de caricia, enriquecidas en la experiencia diaria, cotidiana, del amor. Y de la posesión vivida del amor, se asciende a la plenitud cósmica del mundo transformado, hacia los cielos, como se deja escrito en «Salvación de la primavera», o hacia los montes y los ríos, hacia los lejanos levantes, naturaleza donde los amantes y la luz se funden en unión de posesión y plenitud, de felicidad. Sin duda, la posesión y la verdad del amor trasfunden al resto del libro, a todo *Cántico*, esa realidad de júbilo y entusiasmo, esa idea de que el mundo está bien hecho.

El poeta tiene más fe en la vida, en la realidad, por fin, real y se centra y se realiza, al mismo tiempo que la amada, con quien se convierte en una misma energía. Amar es ser, ser más aún. El amor es perfecto y se extasía, con su plenitud, en sus límites, viviendo lo presente, pero también lo eterno, por encima del tiempo, el amor es «salvación».

«Salvación de la primavera» se gestó lentamente y se fue escribiendo en distintos momentos e incluso en distintos lugares, especialmente en Sevilla y en Valladolid, donde en el verano de 1932, la dio por finalizada, aunque siguió trabajando sobre el poema, incluso después de su publicación en la *Revista de Occidente* en noviembre de 1932. De acuerdo con los datos de la edición definitiva

de *Cántico,* que facilita Óscar Barrero (Guillén, 2008) en el aparato crítico, la cronología de la escritura del poema fue así:

Sevilla 10-18 oct 1931
13-29 nov 1931
Valladolid 15, 17-18, 21-28 dic 1931
de Valladolid a Madrid,
Valladolid 31 dic 1931
Cádiz 26 mar 1932
Sevilla 17 mar 1932−10 abril 1932
12, 14-23 ab 1932
5-5-, 13-15 mayo 1932
Valladolid 17-21, 23-24 jun 1932
26 jun-2 jul 1932
7-24 jul 1932
1-2 ag 1932
Sevilla- S. Fdo. 6 oct 33
Sevilla 4-6 feb 34

Es evidente que la publicación en la *Revista de Occidente* suponía que el poema estaba terminado. Aun así, constan dos intervenciones posteriores de 1933 y de 1934 en Sevilla y en San Fernando. En las cartas que dirigió a su mujer Germaine advertiremos que Guillén quería publicar el poema en «nuestra revista», porque así lo querían Salinas y Dámaso Alonso. Se está refiriendo a *Los Cuatro Vientos,* la revista que publicaron todos los amigos (Alberti, Alonso, Guillén, Salinas, García Lorca, etc.) en 1933 (Díaz de Castro, 2000). Pero al final el poeta se decidió por aceptar el ofrecimiento de Fernando Vela, al que se alude en una carta a Germaine, y accedió a publicarlo en la revista de Ortega y Gasset.

Reivindicamos la importancia de los epistolarios y su publicación, así como su valoración y estudio como documentos fundamentales para conocer mejor el mundo literario e incluso, como es el caso que nos ocupa, la génesis de una determinada obra, en este caso concreto de un poema, «Salvación de la primavera». En este sentido, resulta muy interesante detenerse en las cartas que Jorge Guillén escribió a su mujer, Germaine (Guillén, 2010), entre 1931 y 1932, y en las observaciones y comentarios que le fue trasmitiendo sobre la gestación de «Salvación de la primavera». Advertiremos la dedicación laboriosa con que Guillén redactó el poema y las confidencias con su amada, a la que estaba dedicando el poema, cuyo texto le consultaba conforme iba avanzando en su redacción. Quizá la palabra más repetida en estas cartas es trabajo y el verbo trabajar conjugado en primera persona. Nos

devuelve la imagen tan machadiana del poeta trabajador: a mi trabajo acudo…. Trabajar es escribir el poema. Leemos todas las referencias que hay, en las cartas, a «Salvación de la primavera».

> Sevilla, 8 octubre 1931
>
> Claro que me falta aquí y ahora algo: tú.
>
> Sí, tú, exactamente. Hasta tal punto que voy a empezar mañana un poema erótico, aprovechando todas las fuerzas de la ausencia, sin temer a que tú, en algún momento accidental, pudieras interceptarlo.

> Sevilla 11 octubre 7 tarde
>
> Chérie: Acabo de dejar —por hoy— tu, o mejor nuestro, poema. ¡No te asustes! Es de amor completo. Espero poder incluir y salvar todo lo *inconvénient*.

> Je t'attends −attendri, amoreux, emerveillé, sur de toi, de ta merveille Tu total maravilla (que dijo el poeta, a las seis y media de esta tarde).

> [Te espero −enternecido, enamorado, maravillado, seguro de ti, de tu maravilla «Tu total maravilla»−…]

> Sevilla 12 octubre Martes
>
> Chérie: Esta mañana la clase (*Poema del Cid*) Antes y después tu poema mío.
>
> …
>
> ¿Y qué voy a añadir? nada. Que te espero. Con una inmensa ilusión −que jamás será decepcionada.

> (¡Eres! Y tan desnuda,
> Tan desnuda, tan simple
> Que es ya todo lo real
> Fábula irresistible.)

> Pienso en ti

> (¡Dulce tesón monótono!
> ¡Se reconcentra el mundo
> Tanto, con tal vigor
> Total en solo un punto!)

> Sevilla, 17 octubre

Chérie: ¿Te felicito? Nos felicito. Me felicito. ¡Diez años!

Sevilla 14 de noviembre

Esta mañana he seguido el poema (*el poema de marras*), hasta cerca de la una.

Sevilla 14 de noviembre Domingo

Ahora, después de merendar, llevaré esta carta al correo, y volveré enseguida para seguir trabajando −como esta mañana. Ya está la máquina en marcha, ya me interesa seguir y avanzar.

Sevilla 17 de noviembre martes 6 ½

Por la tarde trabajé (No te asustes. Hubo paseo antes y después de comer.) Terminé la primera versión del poema −que hoy he estado copiando. (Por supuesto, largo y flojo −por ahora…)

Después del paseo, comida y poema.

D'une coté, je t'ai déjà tout dit et exprimé, et puis je continue à te dire d'autres choses encore en vers. (Plutôt difficile!)

[Por un lado, ya te he dicho y expresado todo y, además, continúo diciéndote otras cosas, aun en verso (¡Más bien difícil!)]

Sevilla 18 de noviembre. Miércoles. En el parque a la una y media (de día)

Esta tarde continuaré con el poema. largo y difícil −y aún muy en los comienzos.

Pero no es un […] Me interesa.

Sevilla 20 de noviembre Viernes 5 de la tarde

Esta mañana he seguido con el poema.

Sevilla 21 de noviembre

Pensamientos varios y perdidos. El poema se prolonga. Un poco más. Distracciones, divagaciones. Más poema (Apenas más versos)

…

¡Trabajo a veces tan lentamente comparado conmigo mismo! No sé si perdurará el título que hoy he estado buscando: «Perfecto amor». Te lo digo porque ¡te corresponde tanta parte en él! Sin ti jamás hubiera pensado en él.

Digo perfecto —no solo en cuanto a calidad exquisita— sino en sentido acabado, consumado, parfait parachevé, algo como «Amour fait». Amor realizado y a la perfección ¡Lo más antirromántico posible!

Y te digo, todo esto, porque he pensado tan tiernamente en ti, tan agradecida y alegremente, con tanta nostalgia de los días pasados, que no sé si he trabajado o solo te

he dedicado estas horas. Ahora me gusta menos eso de «Perfecto Amor». Pero es el título número 50 de esta mañana. (Me entretuve después en contarlos.)

No tengo nada que decirte sino eso: —mi poema y tú: la misma cosa— y un tiempo absolutamente libre.

Sevilla 24 noviembre Cerca de las 6 de la tarde

Hay dos cosas que no me contentan. La segunda el poema. Marcha muy despacio, no me cunde la labor. La primera, la salud.

Sevilla 25 noviembre 5 y ½

y trabajé, paseando, en el poema —es decir, en ti. Estoy un poco más contento que ayer, del poema. Por lo tanto, de todo.

Sevilla 28 noviembre Sábado

Esta mañana, lecho, poema, tú, carta.

Sevilla 29 noviembre Domingo 3 ½

Esta mañana poema y parque.

Tengo pues muchas cosas que hacer… dar por concluido el poema.

Sevilla 5 de marzo

Chérie: el poema a la carta…

Yo he trabajado algo (ha habido, en esta tarde, el sueño del sillón y tu carta, y tu telegrama…

El poema ya ha arrancado definitivamente; me diento mejor.

Salvación de la primavera

Ajustada a la sola

Desnudez de tu cuerpo,

…Etc.

(Por cierto, esto coincide con un renacer, levísimo, tímido, vergonzante, de pensamientos o entre visiones de primavera que —apenas nacen— delicadamente rechazo o ladeo. No quiero adelantarme, yo solo… ¡Estoy tan sincronizado, tan concorde con mi partenaire! Pero ¿un día llegará, di?)».

Sí, sí, como antes, pero aquí, en Sevilla y en primavera —salvada. ¡Salvaremos la primavera!

Valladolid, 27 de junio de 1932

Influido por esas historias del subconsciente, he concebido este deseo de soñar contigo comme il faut: cosa correctísima —¡contigo! — Salvación de la primavera.

La obra va marchando. Esta mañana trabajé en ella.

Valladolid, 30 de junio 10 menos veinte Noche

Sigo Salvando la Primavera. Sigo perdiéndote ¿perdiéndote? Es la pose más larga de la historia—en materia de desnudos. Hay para coger una pulmonía.

Valladolid, 1 de julio de 1932 Viernes

Chérie: en este momento acabo de dejar el poema pero con la mujer salvada y contenta.

Valladolid, 2 de julio de 1932

Esta mañana trabajo en el poema. Terminado por ahora.

Valladolid, 6 de julio de 1932

Ahora que voy llegando de veras a la terminación o parachévement del poema me entra miedo: un miedo pudoroso ¿no será mejor no publicarle ni en revista ni en folleto, y reservarlo para el libro —del curso próximo—? En este caso dejaría inéditos los dos poemas largos: este y el que quiero hacer.

[remate]

Valladolid, 9 de julio

Esta mañana trabajé; ¡Qué lentamente voy terminado! He seguido por la tarde pero solo hasta las cinco.

…

deseo continuar con el poema.

Valladolid, 11 de julio Lunes

Chérie: llegó el sábado por la noche Emilio… un cuadro de Hall… y el libro —a máquina— de Salinas, que los dos habían visto adecuado (¡qué bien, que admirable anti-hallismo!): La voz a ti debida para que yo lea —dice Salinas «modestamente»! «desde su punto de vista no del mío»— (¡Absurdo!) No he podido leerlo más que una vez: magnífico.

…

Trabajé luego, mañana y tarde…

Valladolid, 13 de julio [Familia en Provins]

Y trabajé en el poema. Por ahora, no te sonrías, terminado. Libre ya hasta pasado mañana en que lo reanudaré.

He dedicado la tarde, un rato de la tarde, a la relectura del libro de Salinas. Muy romántico: anheloso, angustiado, insatisfecho —sin la ilusión, o la superchería o la visión parcial del amor logrado, perfecto; en margen, un abismo, que separa a los dos enamorados, que nunca se encuentran; sombras, sus sombras. (Se lo pienso escribir mañana; vendrá probablemente el sábado.)

Valladolid, 14 de julio

He trabajado —¡una vez más! — en el poema. Copié la primera mitad —la cambiada— y cuando creí haber terminado, surgió —del hecho de esa copia— una nueva tarea que despaché, por la tarde, de 5 a 8, además del té. Ahora creo que ya está; pero no lo sé. ¡Terrible incertidumbre, que aleja o atenúa el placer de la conclusión!

Valladolid, 15 de julio

Trabajé ¡todavía! por la mañana en el poema. Creí que sería por fin el final. Emilio ha comparado esta tarde las dos versiones: lo ha aprobado todo pero con menos fuerza la primera parte. Y, por eso, aprovechando ese sentimiento de inseguridad, volveré sobre ello. Hubiera preferido que Salinas lo viese todo bien concluido; pero ahora me entero de su telefonema, que me advierte su llegada, mañana, a las tres de la tarde. ¡Muy bien! No me ha dado tiempo a escribirle la carta que merecía su manuscrito: el mejor libro de Salinas. (Por cierto, y al pasar ¡cuántas veces aparecen los besos en él! Y Emilio observa su ausencia en la «Salvación» mía. No he podido escribir esa palabra ni siquiera la suprimí de una primera redacción ¿Por qué? Pero en mis cartas es otra cosa ¿no?)

…

¡Qué ganas tenía de «dar por terminado» —otra cosa no es posible— el dichoso poema! ¿Dichoso? En todos los sentidos… Esta variante a última hora, más bien grave, necesita tu aprobación.

Y acuden, se abalanzan – Clamado las respuestas.

¿Ya inminente el arrobo? − ¡Durase la inminencia!

Y luego lo de «Afán, afán, afán» … hasta el «¡Pasmo!» ¿Lo sitúas? Antes decía: «¡Qué inminencia el arrobo! − ¡Qué apremiante impaciencia!» Tú dirás…

Valladolid, 16 de julio

[Salinas en Valladolid… visitas turísticas. Duerme en su casa…]

Y ahora, mientras yo te escribo en el gabinete de la entrada, Salinas está, en su cuarto, en el de Molly leyendo el poema y comparando las dos versiones. Me lo ha

pedido varias veces con gran interés, y voy a ver lo que me dice dentro de un momento. Por cierto, anoche, después de cenar, hice lo que ya ocurre rara vez: trabajé hasta bastante tarde, las 3, y lo mismo esta mañana. Tenía la excitación del final, y eso da una última velocidad más que apasionada. Lo de menos era la llegada de Salinas. Eso era el pretexto; el ansia de llegar al fin. Creo —no sé— que ya está, o mejor, que ya puedo «dar por terminado» nuestro poema, por eso más difícil y más interesante que otros para mí, además de la importancia de su extensión.

Valladolid, Domingo 17 de julio 9 y ½ de la noche

Chérie: En efecto, fui a ver lo que Salinas tenía que decirme sobre el poema; (la pluma no me deja escribir sin producir un ruidito; tengo que comprarme otra; y detesto el lápiz), yo creí que sería cosa de un cuarto de hora. Pues la consulta duró —sin darnos cuenta— hasta las dos. Nada cansa tanto a Salinas —un ángel— como eso: fue mi involuntaria víctima. ¿Resultado? Que no he terminado el poema —¡no te sonrías! —, falta muy poco. A Salinas le gusta todo: las adiciones, las correcciones —menos una— , y lo suprimido. Con estas estrofas suprimidas, hay, además toda una parte —el preludio de la acción principal, necesario dentro de la comparación general del poema. Enseguida lo vi claro. Yo, desveladísimo, tardé en dormirme. Di vueltas a todo ello, y pensando en ti de todas las maneras —poética y humanamente con gran intensidad— mucho más amplia permitido por el poema y la correspondencia… Total que sin escribir ninguna estrofa nueva se combina todo lo actual y necesario con la simetría: quedan 220 versos, divididos en 9 partes: las cuatro primeras y las cuatro últimas de cinco estrofas, y la parte central —¡central! — de 15. En suma 55 estrofas. Ahora hay que ajustar y revisar la parte nueva: la IV. ¡Y con qué ganas! Siento en estos días en conjunto el poema —señal del fin— y con una gran excitación. Creo que quedará bien… (Me extraña tanto esto: que durante esta crisis mundial, nacional, familiar e individual, tenga tiempo de pensar exclusivamente y con gran tranquilidad de ánimo en cosas de tanto lujo. Por eso no te hablo de otra cosa. Aprovecemos esta paz: ¡Ya veremos luego!)

Valladolid, 19 de julio 9 y 4 noche

Trabajé de nuevo en el poema mañana y tarde: y tú, posando… Y siempre, tan bien ajustada «a la sola – Desnudez…» etc. Pauvre!

…

Hubiera podido terminar hoy, acaso mañana mi poema. Y esta visita [Ferrari, de Sevilla] me retrasa.

Valladolid, 20 de julio 9 y ½ de la noche

He trabajado mañana, tarde y noche —es decir, casi todo el día— y claro, más bien con poco resultado. (1) No forzando la máquina —imposible— el poema.

(1) Estrofa: una de «La piel más revelada». Me gusta la pose.

[será «la piel reveladora»]

Valladolid, 21 de julio

Luego, he copiado de nuevo el poema excepto en sus primeras cuatro partes, que he dejado para mañana. Tal vez —no me atrevo ya a afirmar— haya acabado hoy: 21 de julio. Es una buena fecha. (Mañana sería buena: 22 ¡Pero más tarde! Esto por supuesto no es nietzscheano) Podré lleva el poema a Salinas, como creo, vamos mañana, es decir, hoy a Madrid.

[Está leyendo a Nietzsche]

Valladolid, 22 de julio

En este instante —1 de la noche— he puesto una vez más, chérie, un FIN, que ya, tímidamente queda reducido a una F, en una cuartilla. Mañana y tarde he estado dando vueltas a la acaso última estrofa trabajada del poema. Y después de cerrar he vuelto a ello. Y todavía no sé…

Valladolid, 23 de julio

Allí seguí con la misma dichosa —¡desdichada!— estrofa, que solo en el último momento ha quedado —tal vez— terminada.

Valladolid, 24 de julio

Chérie: ¿Habré hoy, domingo, 24 —fecha buena— terminado el poema nuestro? No me atrevo a asegurar que sí: pero esta vez —tan tímida— va la vencida. Trabajé en él por la tarde. A la hora de merienda exactamente —ya puede el señorito tomar el té— terminé yo. ¡Uf! ¿Qué a gusto! Emilio lo ha visto y comparado —de nuevo— hace un rato (no son más que las 9 y ½ y lo ha aprobado. Ya puedo marcharme a Madrid.

Madrid 28 julio jueves mañana

Fernando de Vela, que me habló vagamente de mi «poema de amor». Le prometí otras cosas para el otoño. El poema será para nuestra revista; Salinas y Dámaso insisten.

Madrid 29 julio Despacho de Salinas

[cuenta el plan de Salinas de la Universidad de Santander].

…

Sí, yo resolveré teniéndote en cuenta, por supuesto. Pero, la realidad verdadera —reconócelo chérie— es esta: le couple.

Ni tú ni yo,

Nosotros —como dijo el poeta.

Valladolid, 1º de agosto
También, un tropiezo en el poema, un verso nada más, que he de revisar—.

Jorge Guillén, tras un lento proceso de elaboración, lograba así su mejor poema, que habría de figurar en *Cántico*, a partir de la edición de 1936. Como se ha advertido, hemos podido asistir a la génesis de una lírica amorosa. Y lo más curioso es que, por la fecha de elaboración, y por el contenido, y por tanas cosas, «Salvación de la primavera» ha sido puesta en relación con *La voz a ti debida* de su gran amigo Pedro Salinas, como hemos señalado al principio de este trabajo. Pero lo cierto es que cuando *La voz a ti debida* está terminada, y la conoce Jorge Guillén, en Valladolid, en el verano de 1932, por medio de un mecanoscrito que le hace llegar Salinas, Guillén ya estaba finalizando la composición de «Salvación de la primavera», como hemos podido constatar a través de los documentos recogidos en este trabajo. Un gran poema de amor que coincide, en las mismas fechas, con la composición de la mejor poesía amorosa el siglo XX, la de *La voz a ti debida* de su amigo Salinas, a cuya calidad e inspiración nada tiene que envidiar «Salvación de la primavera».

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Dámaso (1984). «Tres ensayos de Jorge Guillén, y su encanto». *Boletín de la Real Academia Española*, 64, 231-232, pp. 81-100.

Díaz de Castro, Francisco Javier (ed.) (2000). *Los Cuatro Vientos*. Sevilla: Renacimiento.

Díez de Revenga, Francisco Javier (2014). «Jorge Guillén: de la luz de Murcia a la de Sevilla». *Minervae Baeticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 2ª ep., 42, pp. 142-182.

Díez de Revenga, Francisco Javier (2023). «La *Revista de Occidente* y la joven literatura (1923-1936)». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 48, pp. 153-178.

Guillén, Jorge (2008). *Aire Nuestro. Cántico. Clamor*. Óscar Barrero (ed.). Barcelona: Tusquets.

Guillén, Jorge (2010). *Cartas a Germaine (1919-1935)*. Margarita Ramírez (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

PERIANDRO Y LAS FIESTAS BARCELONESAS DE 1601 POR SAN RAIMUNDO DE PEÑAFORT

Aurora Egido
Real Academia Española
aegido@unizar.es

La genealogía caballeresca se configuró a lo largo de los siglos a partir del establecimiento de leyendas que fundían la realidad con la ficción para realce de quienes aspiraban descender de orígenes ilustres. Pensemos en Godofredo de Bouillon, que reconquistó Jerusalén y apareció en *La Gran Conquista de Ultramar* como nieto del Caballero del Cisne (Celma, 2020). O en Alonso Quijano, quien, al convertirse en don Quijote de la Mancha, se apropió de la rancia estirpe de los Quijada, que habían acudido al Paso Honroso y a otras justas caballerescas.

En ese amplio panorama, que cubrió la Edad Media y se extendió a lo largo de los siglos XVI y XVII, el juego nominal, frecuente también en las novelas picarescas, pastoriles y bizantinas, ofrece un amplio abanico de posibilidades narrativas respecto a los personajes mutantes que se trasladaron de unos géneros a otros. Así ocurrió con un caballero catalán que participó el año de 1601 en el juego de la sortija y el faquín durante las fiestas barcelonesas por la canonización de san Raimundo de Peñafort.

Estas se repetirían al año siguiente en Valencia y dos años más tarde en la ciudad de Quito.[101] Las celebradas en el Perú, aunque con variantes propias del lugar, fueron en parte un calco de las barcelonesas gracias a la *Relación* que hizo de ellas fray Jaime Rebullosa en un libro de medio millar de páginas difundido por la Orden de

[101] Jaime Rebullosa, *Relación de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona se han hecho, a la Canonización de su hijo San Ramón de Peñafort, de la Orden de Predicadores* (Barcelona, Iayme Cendrat, 1601). Hemos tratado del tema que nos ocupa en Egido (2023). En las citas al texto, modernizamos únicamente la acentuación.

Predicadores, íntimamente ligada a la vida y a la obra de Miguel de Cervantes, que también pudo haber tenido noticia de los eventos barceloneses a través de otras obras y pliegos publicados con motivo de la canonización del santo dominico. Pero fue ese libro el que le ofreció, años antes de publicar el *Quijote,* un modelo pintiparado a la hora de dibujar las trazas obsoletas de un hidalgo manchego, vestido y armado a la antigua.

La puntual crónica de Rebullosa presentaba una perspectiva festiva y en ocasiones ridícula que alcanzaría a otros capítulos de la obra cervantina; ya hablemos del episodio de los molinos-gigantes, del debate entre las armas y las letras, de la fusión de lo caballeresco y lo pastoril o de Sansón Carrasco, disfrazado como Caballero de los Espejos y luego de la Blanca Luna para urdir la derrota de don Quijote en la playa de Barcelona.

Los disfraces y máscaras en las celebraciones por san Raimundo fueron constantes y se plasmaron también en el uso de nombres encubiertos y simbólicos. Así ocurrió el 6 de junio de 1601 en «El torneo del desafío de los caballeros forasteros», anunciado a través de un cartel colocado en la iglesia de los dominicos por don Miguel de Sanmanat y don Luis de Sayol. Estos, que se hicieron llamar Rodelfo y Arquelidoro, salieron vestidos a la tudesca, acompañados por los padrinos y los mantenedores de la lid.[102] Uno y otro portaron, respectivamente, los símbolos de un espejo y un Atlante sosteniendo un mundo, vinculados a la figura del santo catalán (Rebullosa, 1601: 292).

Pero lo que nos interesa destacar de esas fiestas en relación con Cervantes es el anuncio de una sortija de tres lanzas y un faquín de cuatro, que tendría lugar en la plaza del Born, por parte de un caballero enmascarado que actuó como mantenedor. En palabras de Rebullosa, la proclama del festejo caballeresco se extendía, en esa ocasión, a todos los «valerosos Españoles / honor de la patria vuestra / fama de agenas naciones», así como a los catalanes nobles y discretos, «iguales a los mejores». Y la hacía alguien que se anticipaba nominalmente en quince años a la figura encubierta del protagonista de los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* tras el nombre de Periandro Clariquel.

Este apareció enmascarado ante la puerta de la iglesia de los dominicos, donde colocó un cartel de desafío, dibujado sobre una tarjeta fijada en una lanza, que decía así:

> Como el honor de sus santos
> Dios tan a su cuenta tome

[102] Víctor Balaguer, *Las calles de Barcelona…,* Barcelona, S. Manero, 1865, pp. 189, dio cuenta de ello y de cómo ambos combatieron con doce caballeros que llevaban sus motes y letras, peleando también en una folla, por lo que recibieron ricos regalos.

a que su nombre celebren,
levanta los coraçones.
Y como hacer solo puede
las voluntades conformes
y a quien él honrra en el Cielo
quiere que en la tierra se honrre;
Don Periandro Clariquel
por ganar nuevo renombre,
que tanto es mayor la honrra
quanto es su causa más noble;
En servicio de Raymundo
a quien ya la Yglesia pone
en el catálogo justo
de los santos Confessores;
A los veinte y nueve días
del mes presente que corre,
el día del Pescador
cabeça fiel de los doce;
Del presidente primero
de aquel sumo sacerdote
que a sus manos remitió
la culpa y pena del hombre;
En esta insigne Ciudad,
escala rica del hombre;
cuya opinión invincible
no ay nación a quien no asombre:
En el Borno, do ya en armas,
ya de día, ya de noche
los cavalleros levantan
de su nombre los blasones;
Un faquín y una sortija
mantendrá: las condiciones
las mismas que se acostumbran
en esta Ciudad, escoge (Rebullosa, 1601: 448-449).

El cartel enarbolado por don Periandro Clariquel se refería también a los castigos que recibirían quienes incumplieran las leyes caballerescas, así como los

premios destinados a los mejores contendientes, animando a que todos luciesen sus mejores galas en honor del «gran Catalán» canonizado, como defensores de la Iglesia.

Esa aventura barcelonesa remite a lo que Cervantes dijo cuatro años después, cuando dijo al final de la primera parte del *Quijote,* que la tercera vez que el hidalgo manchego salió de su casa «fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas que en aquella ciudad se hicieron». Claro que la aparición del *Quijote* apócrifo obligaría, como es bien sabido, a un cambio de destino, desplazando a Barcelona las aventuras del auténtico caballero andante.

La sortija y el faquín gozaron de una rica tradición en Aragón y en Castilla, donde, al abrigo de la corte y de la nobleza, su puesta en escena estuvo llena de mascaradas y elementos burlescos y ridículos que ponían los ideales caballerescos en la picota de la risa. Jaime Rebullosa, al tratar «Del juego del Faquín y sortija de los Cavalleros», celebrado durante las fiestas barcelonesas de 1601, dio cumplida cuenta de su desarrollo. describiendo la llegada y disposición de las autoridades en la plaza del Born, presidida por el virrey, que llegó acompañado del conde de Buendía, los conselleres y los diputados. Estos se situaron sobre un cadalso desde el que presenciaron las dos telas dispuestas para el juego de la sortija y los dos faquines armados, que se colocaron en medio de dos columnas (Rebullosa, 1601: 451 y ss.). A la fiesta acudió «infinita gente», que llenó, a las tres de la tarde, los tablados, ventanas y corredores altos de dicha plaza.

Los contendientes, tras su paso por el patio para rezar ante el altar de san Raimundo, entraron ricamente vestidos para la liza. Don Periandro Clariquel apareció en la plaza al son de los atabales de a caballo, trompetas y ministriles disfrazados a la tudesca, seguido por doce padrinos que portaban banderas con los colores del mantenedor. Este llevaba como invención la pintura de un dios Cupido negro situado sobre un tabernáculo, con una letra alusiva, que decía: «Por Raymundo y entre negros / y aun allá porque me asombre / me han sugetado en su nombre».

Alrededor del tabernáculo, llevado por cuatro hombres disfrazados de guineos, se situaron otros doce, que, con guitarras y sonajas en las manos al uso de Portugal, cantaron y bailaron «una graciosa canción al propósito, en su lenguaje de negros» (Rebullosa, 1601: 452).[103] En ese contexto lúdico y caballeresco, apareció, acompañado de dos lacayos, don Periandro Clariquel, «El qual venía tras ellos, puesta una máscara y guantes negros, y con librea de encarnado, oro y plata». Vestido con un sayo vaquero adornado con un tornasol de relieve y una azucena, y portando sombrero de plumas y armas doradas, nuestro misterioso mantenedor se paseó por la

[103] Sobre el uso de dicho lenguaje, Santos Morillo (2003). En Barcelona como en otros lugares, fue frecuente la presencia de caballeros y criados disfrazados de negros, turcos y de otros lugares en sus fiestas. La de 1601, como señalamos en la obra citada de Rebullosa (1601), gozó de todo tipo de disfraces al uso de diversas naciones; incluidos, como en este caso, un caballero vestido de reina mejicana con otros que simulaban ser sus doncellas, siguiendo una extendida moda europea, que se cultivó en la corte y en los desfiles y procesiones de España y América.

plaza sobre un caballo ricamente engalanado, echando este mote a propósito de la curiosa invención dominica del negro Cupido:

> Interés lo hechó a Guinea;
> y agora solo Raymundo
> lo acaba de hechar del mundo.

Acompañado por cuatro pajes a caballo, que llevaban el mencionado cartel de desafío además de las tres lanzas en ristre del faquín, nos dice Rebullosa que el mantenedor encubierto dio una vuelta a la plaza ante el virrey y las autoridades y que, «como llegando a presentarse a los Iuezes, se quitasse la máscara del rostro, echose de ver que el Don Periandro Clariquel del desafío, era don Pedro de Clasqueri y Vila».

Una vez descubierto el misterio de su pretendida identidad, entraron en la plaza dos aventureros vestidos a la francesa y «a lo Moscovita», con muchas plumas y volantes hasta el suelo, dando así comienzo a la sortija y al faquín. Una vez terminados los juegos caballerescos, hubo, como era habitual, una folla muy graciosa y el acostumbrado reparto de premios a quienes habían destacado en la contienda.

El acto se prolongó, al igual que todo cuanto ocurrió en esos festejos barceloneses, con la visita al convento de la Orden de Predicadores, donde los rezos de los caballeros se completaron, ante el altar de san Raimundo, con la entrega de algunos de los premios obtenidos en la plaza del Born. Así lo hicieron varios de ellos y, en particular, don Periandro Clariquel, vuelto ya a su verdadero ser de Pedro de Clasqueri y Vila, que depositó a los pies del canonizado el centauro de oro con una esmeralda sobre cadenilla de oro que había ganado en la liza.

No me detendré en el juego etimológico de Periandro ni en cuanto la crítica ha aducido a propósito de las raíces clásicas de un nombre que guarda relación con la princesa Periandra del *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso y con algún otro predecesor. Aparte de un Clarimundo caballeresco, cercano al nombre del santo de Peñafort, el apellido Clariquel ofrece semejanzas con los personajes de numerosas novelas de caballerías, llenas de Clariseles, Clarisoles y Claribaltes, que le permitieron a don Pedro de Clasqueri y Vila el juego de Clariquel con su verdadero apellido.

El curioso Periandro catalán de 1601, que se encubrió como haría años después el futuro Periandro protagonista del *Persiles,* permite añadirse a la lectura que Cervantes pudo llevar a cabo de la obra de Jaime Rebullosa, aunque él destacó siempre por su claro ingenio al ejercer el arte de la imitación compuesta.

El Periandro de los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* sería sin duda un personaje muy distinto al representado por don Pedro de Clasqueri y Vila como mantenedor caballeresco, pues encarnaría la figura de un príncipe septentrional peregrinando por el camino de la vida hasta llegar a la tierra de salvación. El

encubierto Periandro barcelonés sería superado sin duda en la obra cervantina, que trasladó el juego nominal, afín a la literatura caballeresca, a una imagen simbólica de distingo sesgo, cultivada previamente en las novelas bizantinas, para correr por cuenta propia (Marín, 1990).

El género de las genealogías, incluida la de burlas, está lleno de sorpresas y misterios, como señaló Javier Blasco a propósito del *Quijote* de Avellaneda cuando dijo descender de Bernardo el Carpio.[104] En nuestra breve exposición, tan solo hemos querido añadir el precedente del caballero fingido don Periandro Clariquel a la escueta saga del escondido Periandro del *Persiles*, a sabiendas de que el nombre también hace al hombre en la ficción literaria.

BIBLIOGRAFÍA

Blasco, Javier (2005). «El género de las genealogías en el Quijote de Avellaneda». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXI, pp. 61-96.

Celma, María del Pilar (2020). «Realidad, literatura y simbolismo en *La leyenda del Caballero del Cisne»*. *Tropelías*, 7, pp. 864-875.

Egido, Aurora (1996). «Linajes de burlas en el Siglo de Oro». En «*Studia Aurea». Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*. Toulouse-Pamplona, vol I, pp. 19-49.

Egido, Aurora (2023). *Don Quijote de la Mancha o el triunfo de la ficción caballeresca*. Madrid: Cátedra.

Marín Pina, María del Carmen (1990). «El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías». *Tropelías*, 1, pp. 165-195.

Rebullosa, Jaime (1601). *Relación de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona se han hecho, a la Canonización de su hijo San Ramón de Peñafort, de la Orden de Predicadores*. Barcelona: Iayme Cendrat.

Santos Morillo, Antonio (2003). «Primeras manifestaciones de la lengua de negro en la literatura ibérica: comienzo de un estereotipo». *Philologia Hispalensis*, 17, pp. 233-255.

[104] Véase Blasco (2005) y Egido (1996).

LEMATIZAR O NO LEMATIZAR: LAS *SIETE PARTIDAS* DESDE EL *TOPIC MODELING*

José Manuel Fradejas Rueda[105]
Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

Las *Siete Partidas* es una obra compleja y, a la vez, muy extensa. Si nos atenemos a la estructura formal, el texto se encuentra dividido en siete partes, lo cual es una obviedad a la luz del título de la obra, precedidas de dos breves secciones introductorias. A su vez, cada una de esas siete partes está subdividida en títulos y cada uno de estos, en leyes. El único número fijo y estable en toda esta obra es el de las partes de que consta: siete, aunque, en cierto momento, la crítica se planteó la pregunta de ¿cuántas Partidas hay en las *Siete Partidas*? (Craddock, 1986). El número de títulos y de leyes dentro de cada una de estas depende del testimonio que se considere. Así, por ejemplo, en las ediciones de Alonso Díaz de Montalvo de 1491,[106] Gregorio López de 1555 y de la Real Academia de la Historia de 1807, la *Primera Partida* tiene veinticuatro títulos, mientras que la edición de Francisco de Velasco,

[105] Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto *7PartidasDigital* (referencia PID2020-112621GB-I00/AEI/10.13039/501100011033) cuyo objetivo es la edición crítica digital de las *Siete Partidas*. Este proyecto (<https://7partidas.hypotheses.org/>), que se desarrolla desde la Universidad de Valladolid, cuenta con la financiación de la Agencia Estatal de Investigación del Reino de España y se integra dentro de la Red de Excelencia «Cultura escrita medieval hispánica: del manuscrito al soporte digital (CEMH)» (RED2018-102330-T), Agencia Estatal de Investigación, Ministerio de Ciencia e Innovación.

[106] A la luz de las investigaciones recientes (Fradejas Rueda, 2024), solo podemos considerar como ediciones de Montalvo los dos incunables, impresos en Sevilla en 1491, y la edición de Venecia de 1501, en la que se añade el aparato de glosas latinas.

publicada en 1528, aumenta a veinticinco, por la sencilla razón de que dividió en dos el título 1.19 aparece un nuevo título 1.20.[107] No se trata de adición arbitraria del editor, puesto que en esto coincide con los manuscritos de la Bristish Library (LBL), Hispanic Society (HS1) y Zabálburu (ZAB).[108] El último título de esta *Primera Partida*, que legisla sobre peregrinos y romeros, en las ediciones de Montalvo (1491) y de López (1555) tiene tres leyes, pero en las de Velasco (1528) y de la RAH (1807) hay cuatro leyes. Esto, como cabría esperar, tiene correspondencia en los códices de los que tenemos noticia. Así, los manuscritos MN1, MN6, T11, Y19, Y21, Z14 y ZAB presentan cuatro leyes frente a HS1, MN0 y T13 que solo ofrecen, como Montalvo y López, tres leyes.

La *Primera Partida* no es la única que presenta problemas de este tipo. La *Séptima Partida*, tanto en los testimonios manuscritos, como en las ediciones de Montalvo (1491) y de la RAH (1807), cuentan con treinta y tres títulos y este último está conformado por trece leyes; sin embargo, en las ediciones de Velasco (1528)[109] y López (1555), esta postrer *Partida* tiene treinta y cuatro títulos y el título 7.33 tan solo tiene doce leyes, frente a las trece en todos los otros testimonios y, el *nuevo* título 7.33 tiene treinta y ocho subpartados.[110] La explicación es sencilla: en la edición de Velasco de 1528 se convirtió en título lo que era una ley, un error provocado por la disposición gráfica del antecedente de la edición de 1528.

Partida	Tema	Títulos	Leyes
0	Preliminares	1	2
1	El mundo de la iglesia	25	535
2	El mundo de reyes y caballeros	32	390
3	El mundo de los tribunales	33	692
4	El mundo de la familia	22	287
5	El mundo del comercio	16	390
6	El mundo de los muertos	20	292

[107] Para la numeración de las distintas partes de las *Siete Partidas* se ha desterrado el uso de los números romanos y todo se expresa en cifras arábigas en una secuencia de dos o tres grupos separados por un punto. La primera cifra corresponde a la *Partida*, la segunda al título y la tercera a la ley. De este modo, 1.19 se refiere al título 19 de la *Primera Partida*. 1.20.1 indica que se trata de la primera ley del título veinte de la *Primera Partida*. Si en la última posición hay un 0, este indica que se trata del proemio con el que comienzan todos los títulos, sin excepción.

[108] A lo largo de este trabajo las referencias a los diversos testimonios de las *Siete Partidas* se hacen de acuerdo con las siglas asignadas en el proyecto *7PartidasDigital* (Fradejas Rueda, 2021).

[109] Consideramos como edición de Velasco las impresas en Venecia en 1528, en Alcalá de Henares en 1542 y en Lyon en 1550, aunque la base de todas ellas es la edición de Montalvo de 1501.

[110] Estos subapartados no son leyes, sino breves reglas del derecho.

7	El mundo del crimen y la marginalidad	34	361
		183	**2949**

Tabla 1. Temas y número de títulos y leyes que constituye cada *Partida*

Por este motivo, es complicado ofrecer datos estadísticos ciertos sobre las *Siete Partidas*; todo depende de cuál sea la fuente textual que se emplee. En este análisis se utilizará la *editio princeps*, es decir, un ejemplar de la edición que salió de las prensas sevillanas de Meinardo Ungut y Estanislao Polono, en octubre de 1491. Aunque se ha seleccionado esta edición, no se está a salvo de pequeñas diferencias que dependen del ejemplar que se utilice. Así, los ejemplares de la *editio princeps* conservados en las bibliotecas de la Universidad Autónoma de México (BETA copid 1031), de la Real Academia Española (I-28), de la Real de Madrid (I-74) y de la Hispanic Society of America (BETA copid 2167), son muestras de una primera emisión que fue corregida en otros ejemplares como el INC/1120 de la Biblioteca Nacional de España (BNE). La diferencia se observa en el fol. A3r.[111] Para este análisis utilizamos la transcripción llevada a cabo por el proyecto *7PartidasDigital* que tiene como modelo los incunables INC/1119 e INC/1120 de la BNE. El recuento de títulos y leyes es el recogido en la tabla 1.

La *Primera Partida*, que se ocupa del mundo de la iglesia, abarca subtemas tan variados como seis de los siete sacramentos (el del matrimonio lo reserva para la *Cuarta Partida*); de los religiosos, ya sean clérigos regulares o seglares o prelados (obispos, arzobispos, arciprestes); de los cementerios; de la construcción de las iglesias; de los ropajes; e, incluso, de los peregrinos o romeros. La *Segunda Partida* se centra en el mundo de los reyes y los caballeros, por lo que habla sobre la gobernación, el gobierno y las relaciones de poder, de la guerra (tanto en tierra como en la mar), y también de las universidades. La *Tercera Partida* se sumerge en el mundo de los procedimientos legales: jueces, abogados, voceros, personeros, escribanos. La *Cuarta Partida* se centra en el matrimonio, en las relaciones familiares (cuñadía, compadrazgo, ahijamiento); las relaciones humanas (vasallaje, feudos, criados y esclavos —*siervos*—) e incluso la amistad. La *Quinta Partida* se ocupa del mundo del comercio, de los alquileres, de la compraventa, de las mercancías, de los préstamos o las deudas. La *Sexta Partida*, con ese título de reminiscencias egipcias, se refiere, realmente, al complejo mundo de las herencias y los herederos; a quiénes

[111] El detalle que muestra la diferencia entre los ejemplares de una y otra emisión se encuentra en el comienzo de la *Cuarta Partida*. Los ejemplares de la primera emisión presentan la oración «Co͞mo la primera partida ha|bla de todas las cosas que pertene|sçen ala fe catolica qu hazen a õbre conosçer adios por creençia» (Biblioteca Real, I-28, fol. Aiij) está impresa toda ella con letras del mismo cuerpo que el empleado en las rúbricas. Además, todas las palabras derivadas de las formas latina FACERE, FABULARE y FILIUM están escritas con <h>- inicial, mientras que en los ejemplares de la segunda emisión la frase está impresa con letras del mismo tamaño que el texto y los derivados latinos de latina FACERE, FABULARE y FILIUM presentan <f>- inicial.

pueden serlo; a cuándo no se puede heredar; o, a si pueden los siervos (es decir, los esclavos) ser herederos o no; también se ocupa de los huérfanos, no tanto por las relaciones familiares como por las hereditarias. Por último, la *Séptima Partida*, que algunos reducen a un tratado de derecho penal, se ocupa de temas tan variados como la nigromancia, la alcahuetería, los duelos y desafíos, la difamación, los homicidios, robos y hurtos, el adulterio, la violación. También, de los grupos marginales, como eran los moros y los judíos. Todos estos temas y otros muchos se tratan a lo largo de las más de 2900 leyes que componen[112] la *editio princeps* de las *Siete Partidas*.

Aunque los redactores de las *Siete Partidas* trataron de reunir los temas en esas siete grandes divisiones, la verdad es que los encontramos diseminados por todo el texto. Así, los huérfanos, que se tratan en la *Sexta Partida*, porque se abordan desde el punto de vista de los problemas de las herencias, bien podrían haber sido tratado en la *Cuarta Partida*. Asimismo, el adulterio, el cual se debería de entender como una cuestión de relaciones familiares, también se trata en la *Séptima Partida*, y con mayor demora. El título 7.21 es sobre la lujuria, a la que se la considera un pecado; es más, el término *lujuria* aparece siempre, salvo en un caso, tras *pecado* o *pecar*; y el título 7.28, que legisla sobre los que ofenden a Dios y la Virgen María, podría haberse insertado en la *Primera Partida*, cuyo tema central son las cuestiones religiosas.

La pregunta que se plantea en este análisis es si se puede observar cómo se distribuyen los temas a lo largo del texto. Una forma posible es analizando la dispersión de las palabras a lo largo de todo el texto. Se acaba de mencionar que la *lujuria* se trata en la *Séptima Partida* y se ha visto que suele aparecer en vecindad (colocación) con *pecado* y *pecar*. El gráfico de dispersión (figura 1) muestra que las menciones a la *lujuria* se concentran en la *Séptima Partida* pero no son ajenas a casi todas las restantes (salvo la *Tercera Partida* y la *Quinta Partida*), mientras que el *pecado* o *pecar* son palabras que aparecen en todas las *Partidas*, incluso en la *Tercera Partida* y en la *Quinta Partida*, aunque con una ínfima frecuencia. Es interesante, también, ver cómo se distribuyen las menciones a cristianos, judíos, moros y herejes a lo largo de toda la obra (figura 2) o comprobar si la guerra se limita a la *Segunda Partida* o es un asunto que se menciona, y se trata, en otras partes (figura 3).

[112] Entre las leyes se recuentan los proemios con que comienza cada título. Así, el ya mencionado título 1.23, que tiene tres leyes, se considera está compuesto por cuatro, puesto que se tiene en cuenta el proemio. Si el recuento se hiciera sobre la edición de Velasco (1528), entonces este último título tendría cinco leyes (cuatro leyes como tales y el proemio).

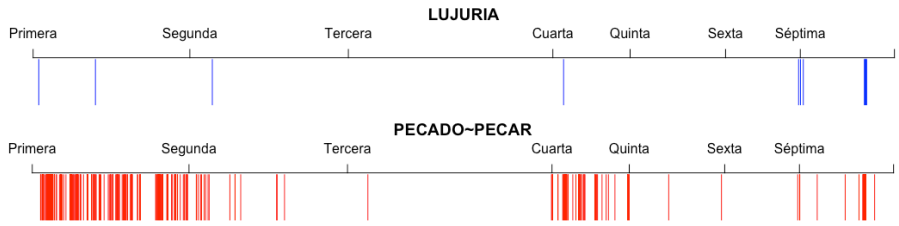


Figura 1. Distribución de las menciones de *lujuria* y *pecado ~ pecar*

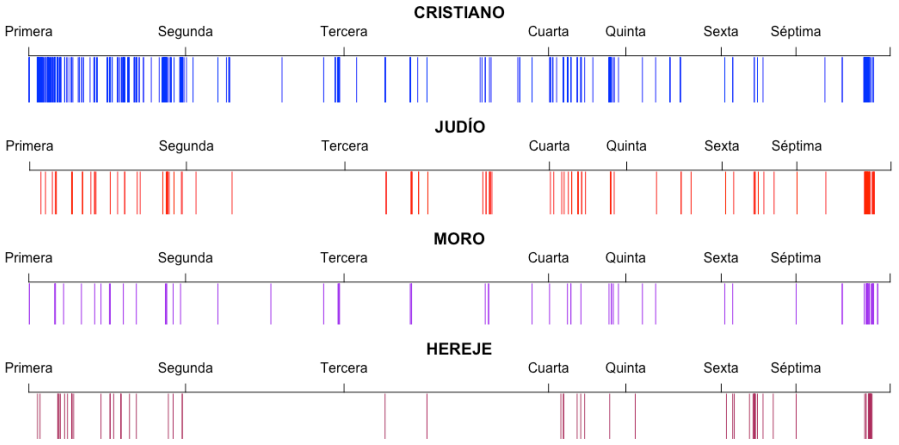


Figura 2. Distribución de las menciones a *cristianos*, *judíos*, *moros* y *herejes*



Figura 3. Distribución da la mención a la *guerra*

Como muestran los gráficos de dispersión de las figuras 1 a 3, hay términos que se concentran en algunas partes mientras que otros, o esos mismos, se encuentran diseminados a lo largo de todo el texto, por lo que puede ser muy complicado ver los *temas* que se tratan a lo largo de las *Siete Partidas*, pues, como se acaba de ver, la *guerra* no se menciona solamente en la *Segunda Partida,* sino que el término ocurre en todas, salvo en la *Sexta*. Sin embargo, tratar de explorar desde el punto de vista léxico un texto tan largo y complejo como las *Siete Partidas* por medio de gráficos de dispersión, aunque pueden ayudar a responder ciertas cuestiones y a detectar zonas de interés, no es el mejor procedimiento.



Figura 4. Nubes de palabras de cuatro novelas españolas

Obsérvense las cuatro nubes de palabras de la figura 4. La primera (de izquierda a derecha y de arriba abajo) muestra términos como *comisario*, *subinspector*, *policía*, *caso* y *violador*. A partir de aquí se puede inferir que se trata de una novela policíaca y que el crimen que investiga debe ser una violación. En la segunda abundan las referencias a diversas partes del cuerpo como *piernas*, *lengua*, *brazos*, *ojos*, *boca*, *dedos*, *cabeza*, *labios*, *cara*…; estas palabras, por sí solas, no constituyen un tópico puesto que pueden aparecer en muchos otros tipos de textos; *cabeza* y *ojos*, por ejemplo, aparecen en las cuatro nubes. Sin embargo, la ocurrencia de *cama* y *sexo* permiten restringir el tema y, podría ser una novela rosa (o erótica). La tercera parece que se trata de una batalla naval, como lo delatan las palabras *navío*, *escuadra*, *buque*, *barcos*, *combate*, *muerte*, *guerra*, *mar*, *artillería*, *cañones* y *marineros*, y, además, en ella participan los *ingleses*. La última parece situarse también en un ambiente militar debido a la ocurrencia de palabras como *capitán*, *uniforme*, *reclutas*, *botas*, *ejército*, *militares*, *sargento* o *campamento*, pero es mucho más tranquila que en el caso anterior; a causa de la aparición de *mili*, una forma apocopada de *militar* y la coocurrencia de *reclutas* y *campamento* puede inferirse que se trata de un relato de alguien que prestó (o sufrió) el servicio militar obligatorio. Las cuatro novelas procesadas y representadas en las cuatro nubes de palabras de la figura 4 son:

Ritos de muerte, de Alicia Gimenez-Bartlet,
Las edades de Lulú, de Almudena Grandes,
Trafalgar, de Benito Pérez Galdós y
Ardor guerrero, de Antonio Muñoz Molina.

Explorar el léxico de un documento basándose en la mera frecuencia absoluta de la aparición de las mismas palabras, como se ha hecho con las nubes de la figura 4, es un sistema muy endeble, porque los términos aflorarán por frecuencia, no por coocurrencia o coaparición.[113] Por este motivo, se ha de recurrir a una serie de algoritmos estadísticos que permitan descubrir las estructuras semánticas latentes en esos documentos.

Estos algoritmos se conocen bajo la etiqueta de *topic modeling* (Blei, 2012). La idea tras esta metodología es que todo documento, y por documento se ha de entender cualquier texto, con independencia del género textual que se trate, está compuesto por una serie de *topics* y cada *topic*, a su vez, está formado por un conjunto de palabras que se pueden entender como campos semánticos.[114] La base para interpretar estos conjuntos de palabras como *tópicos* procede de la hipótesis distributiva que se basa en la idea de que «a word is characterized by the company it keeps» (Firth, 1957). De este modo, el *topic modeling* permite identificar campos semánticos dentro de los conjuntos de textos sin tener que establecer previamente las palabras que constituyen cada tópico.

Así, se consigue agrupar los documentos tópicamente al establecer cuáles son los conjuntos de palabras que tienden a coocurrir dentro de una misma página, documento, o sección del corpus textual, que se quiere explorar. Será el contenido de los documentos lo que determine los tópicos que haya en ellos.

Esta búsqueda se hace sin supervisión, es decir, el ordenador no sabe cuáles son los asuntos de los que tratan los textos que examina; para el ordenador son meras bolsas repletas de palabras y trata de agruparlas dada la mayor o menor probabilidad de aparecer juntas en un mismo tópico. Sin embargo, no es capaz de etiquetar los tópicos que establezca, tan solo los numera y presenta «ranked», or «weighted», according to their probabilities of apperaring together in a given topic» (Jockers, 2013: 124-125). Es el investigador el que ha de interpretar y etiquetar los tópicos, los conjuntos de palabras que ofrezca el análisis y determinar si tienen sentido (Jockers, 2013: 128), aunque a veces su sentido puede quedar oculto debido a la impericia del investigador. Veamos un caso a la a luz de los resultados que se verán más adelante.

[113] Explorar el léxico por medio de un programa de concordancias, por listados KWIC (*keywords in context*), tampoco es una buena estrategia para interrogar temáticamente un texto (Jockers, 2013: 122).

[114] En *topic modeling*, el término *tópico* no tiene nada que ver con lo que se entiende en lingüística por tópico ni tampoco se puede identificar con los conceptos de tema, motivo o tópico literario.

Entre los términos que en el modelado de tópicos se han obtenido en la tabla 10 aparecen en un mismo tópico dos términos: *escamonea*, que es una planta medicinal, y *mijero*, que es el hito que marca la distancia.[115] En un principio son dos términos que no tienen conexión semántica alguna a la luz de los restante términos obtenidos — *homicida*, *pelea*, *ahorcar*, *ajusticiado*, *falseador*, *revolvedero*—. Los dos términos aparecen en tres leyes diferentes de tres *Partidas*; *escamonema* en 5.1.17 y 7.8.6 y *mijero* en la ley 2.16.3, es decir, en las *Partidas* que tratan del comercio (la *Quinta*), el derecho penal (la *Séptima*) y el gobierno (la *Segunda*). A primera vista no hay relación alguna semántica alguna entre ellos. Sin embargo, los dos términos, y las tres leyes, se están conectadas con la muerte. La ley 2.16.3 prohíbe los alborotos en el lugar en que se encuentre el rey, lo que puede acarrear la pena de muerte si la pelea acontece dentro del límite de tres *mijeros*, es decir, dentro de un radio de tres hitos que marquen la distancia desde el lugar. La ley 5.5.17 prohíbe la venta de drogas como la *escamonea* que puedan provocar la muerte. La ley 7.8.6 prohíbe, a su vez, que los boticarios vendan la *escamonea* sin prescripción del médico. Es complicado ver cómo se pueden relacionar, y todo es porque coocurren con *morir*, *muerte*, *matar*.

El *topic modeling* se puede resumir en dos puntos: 1) Todo documento es una mezcla de tópicos, y 2) cada tópico es una mezcla de palabras. Lo que hacen los modelos matemáticos es estimar estos dos puntos a la vez: localizar la mezcla de palabras que se asocia con cada tópico y, a la vez, determinar la mezcla de tópicos que sirven para describir cada documento. Hay varios algoritmos para llevar a cabo el *topic modeling*, pero los más usuales son el Latent Dirichlet Allocation (LDA) desarrollado por Blei, Ng & Jordan (2003) y el Structural Topic Modeling o stm (Roberts, Stewart & Tingly, 2019). Uno y otro, y dependiendo de la implementación informática, tienen sus ventajas e inconvenientes.

El modelado de tópicos que se presenta en estas páginas se ha realizado con una serie de scripts escritos en R (R Core Team, 2018) y que utiliza los algoritmos implementados en la librería stm (Roberts, Stewart & Tingly, 2019)[116] puesto que ofrece tres métricas que hacen posible el *topic modeling* sin necesidad de hacer uso de listas de palabras vacías que eliminen las palabras más frecuentes (artículos, preposiciones, conjunciones, etc.). Las tres métricas que incorpora son *frex*, *lift* y *score*. Cada una aplica una fórmula matemática diferente.

La mayor dificultad a la hora de hacer modelado de tópicos es determinar el número de tópicos que se han de localizar en el corpus que se examina. Todo depende del corpus y el nivel de granularidad que se desea «in terms of interpretability and coherence» (Jockers, 2013: 128). Establecer el número (conocido como el número *k*)

[115] Es un derivado patrimonial castellano del latín MILIARIUM. No es necesario que la distancia de la que informa cada *mijero* (o *miliario*) sea, precisamente, de una milla.

[116] El script y los datos para este análisis se encuentran en el repositorio digital «7PartidasDigital/Lematizar: V1.1 (V1.1)» (Fradejas Rueda, 2025).

muy alto puede provocar que los tópicos resultantes carezcan de suficientes marcadores contextuales como para facilitar la interpretación; establecer un número muy bajo puede originar, por el contrario, que los tópicos sean muy generalistas y estén conformados por términos que aparecen a lo largo de todo el corpus. En el caso de las *Siete Partidas*, nos encontramos entre dos extremos, muy pocos, uno por cada una de las *Partidas*, es decir, ocho (*Siete Partidas* más los preliminares) y otro muy alto, como puede ser el número de títulos en los que se subdivide toda la obra. Silge (2018), en un análisis sobre 100.000 textos procedentes del Hacker News Corpus, llego a la conclusión de que para ese corpus el número *k* de tópicos se encontraba entre 60 y 80, siendo el óptimo 60.

En un primer análisis con el paquete stm, en el que se ha considerado que cada uno de los textos que ha de explorar es el de cada uno de los 189 títulos que constituyen las *Partidas* y se le ha pedido que los explore para establecer tan solo ocho tópicos, uno por cada *Partida* más los elementos preliminares (marcado como 0-Preliminares), aunque es muy pobre el material. El sistema tan solo ha contemplado 17061 palabras de las más de 750.000 que constituyen la obra.

Topic 1	
Highest Prob	que, la, de, el, o, en, por, a, &, si
FREX	promission, pennos, conprador, debdor, vendida, paga, vendedor, enpennada, gannar, fiador
Lift	aiuntadamente, apoderasse, plantase, salliesse, fuydo, iugase, mejorasse, tinajas, obligarse, traerle
Score	entonçe, gannar, promission, penno, vendida, vendedor, fiador, enpennado, enpennada, pennos
Topic 2	
Highest Prob	que, de, o, los, en, &, por, la, el, a
FREX	pesqueridores, desonrra, emienda, acusado, furto, mercaderos, pesquisa, conpannia, matase, selladores
Lift	cortassen, ferirlos, pasasse, encha, sienten, cortandole, descubriesen, pesqueridor, quemassen, almoxerifes
Score	pesqueridores, mercaderos, selladores, pesquisa, acusaçion, presos, arrendada, acusar, naue, arrendamiento
Topic 3	
Highest Prob	que, de, el, en, &, la, por, los, no, a
FREX	heredero, testador, testamento, herençia, mandas, estableçido, moço, fijo, fulano, manda

Lift	desçendiesen, capitis, diminutio, estableçiendo, estableçieren, puedo, refenes, encaesca, nonbrandolos, ruegote
Score	testador, heredero, sostituçion, sostituto, establesco, herençia, onças, testamento, inuentario, mio
Topic 4	
Highest Prob	que, de, &, los, en, la, por, las, a, no
FREX	diezmo, monesterios, diezmos, limosna, ganaren, catiuo, partiçion, yglesias, cristianos, monesterio
Lift	conpuesto, aposteles, abadesas, abadias, andouiese, caostra, cistel, contentos, refitorio, çistel
Score	diezmo, diezmos, limosna, monesterios, visitar, monjes, visitadores, apellido, obispado, abades
Topic 5	
Highest Prob	que, de, &, el, en, por, la, o, los, a
FREX	carta, cartas, demandado, demandador, abenidores, iuyzio, escriuano, alçada, contendor, demanda
Lift	abbas, acortar, aduziendola, afforra, afforramiento, afforrar, afforrarlo, afforraron, afforrasen, aforrador
Score	demandador, abenidores, contendor, fulan, perez, cetera, personero, gonçalo, huerfano, garçia
Topic 6	
Highest Prob	que, &, de, los, en, el, por, la, a, e
FREX	alcayde, guerra, aristotiles, castillo, enemigos, amar, pueblo, seso, cabdillos, adalides
Lift	loar, mantiene, seguian, linpiamente, enderredor, condados, duques, endereçan, guiador, marqueses
Score	cabdillos, alcayde, amar, aristotiles, adalides, adalid, antigos, inperio, temor, guerra
Topic 7	
Highest Prob	que, de, &, los, en, el, la, por, no, a
FREX	absoluer, benefiçios, clerigo, beneficio, perlado, benefiçio, eleccion, simonia, descomunion, missa
Lift	eres, barajador, crehencia, eligen, personajes, aconpannasen, descomulgaçion, cordero, vaquen, sacrilejos

Score	simonia, absoluer, descomunion, descomulgar, benefiçio, benefiçios, penitençia, descomulgado, obispado, beneficio
Topic 8	
Highest Prob	que, de, el, &, en, la, por, los, o, si
FREX	hijos, hazer, hijo, matrimonio, casamiento, haze, porhijamiento, hecha, dote, adulterio
Lift	desposasen, palaferna, potestas, esleen, prefecto, pretorio, nodrimiento, hecha, porhijado, porhijamiento
Score	hazer, hijos, hijo, haze, hecho, matrimonio, hazen, porhijamiento, desposaias, hiziese

Tabla 4. Primeras diez palabras de cada uno de los ocho tópicos considerando los títulos como documentos

La tabla 4 presenta las diez primeras palabras de cada uno de los ocho tópicos, según cuatro métricas diferentes. La primera fila muestra las palabras de mayor frecuencia, y estas, en un texto en el que no se han eliminado las palabras de función es inútil. Las otras tres líneas, con las indicaciones FREX, Lift y Score, ofrecen un conjunto se palabras en cada tópico. Esto permite ver, en principio, que cada uno de los tópicos es mayoritario en cada una de las *Partidas* como puede apreciarse en las gráficas de la figura 5, en las que puede observarse cuál es el tópico más prevalente en cada una de ellas. Así, en la *Primera Partida* (panel central de la primera línea) destaca por la presencia abrumadora de dos tópicos: el 4 y el 7, y con una cierta presencia de términos que se encuadran en el tópico 6. Los puntos son datos atípicos, en este caso indican palabras que pertenecen al tópico, pero que se salen de lo esperado, que está representado por la caja y las líneas, más o menos largas, que hay a ambos lados de las cajas.

La revisión de las palabras que componen cada uno de los tópicos muestra que el sistema es excelente para agrupar los documentos semánticamente. El tópico 2 se asocia básicamente con la *Séptima Partida* y este incluye una palabra que no se documenta en la *Séptima Partida*, sino en la *Segunda Partida*. Se trata de *encha*. Este término, que en realidad corresponde a la palabra *erecha*, designa la compensación que han de recibir quienes reciben daños, físicos y materiales, en acciones de guerra. Puesto que se trata de compensación por daños, y estos, en el más amplio sentido de la palabra, se tratan en la *Séptima Partida*, el sistema ha considerado que el título 2.25[117] se ha de relacionar con la *Séptima Partida*.

[117] Lo cierto es que la palabra *encha* solo aparece dos veces en el título 2.25 y la forma plural ocurre diez veces en 2.25 y nueve en 2.26.

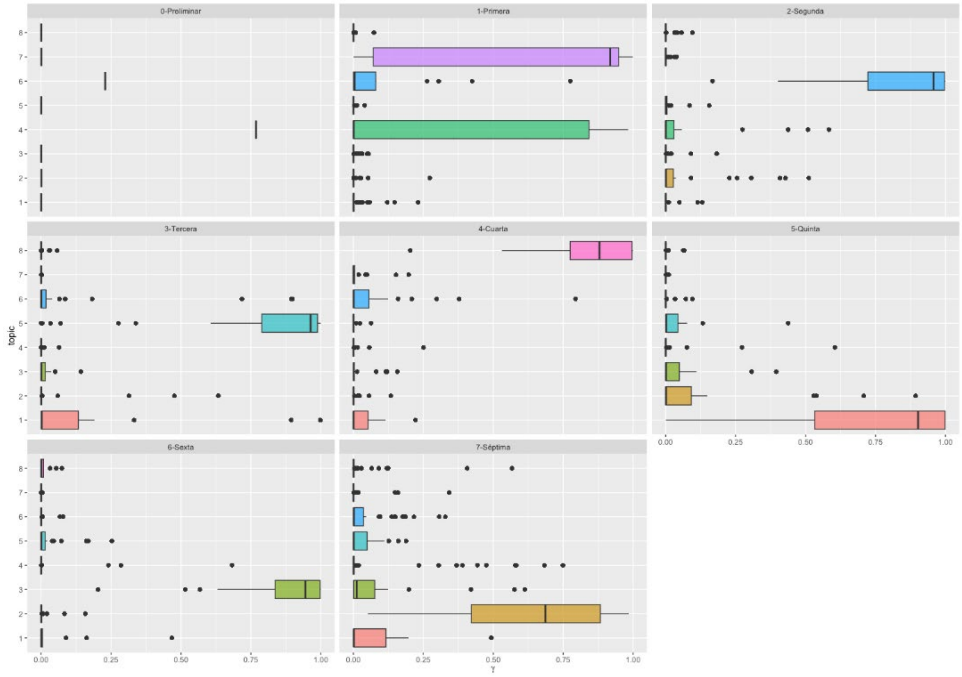


Figura 5. Diagrama de caja de los tópicos descubiertos en cada una de las *Partidas* considerando como documentos los títulos

Sin embargo, hay términos que no son informativos porque son palabras de poco valor léxico-semántico, como es el caso de *entonçe*, *traerle*, *aiuntadamente* o *salliesse* en el tópico 1. En el tópico 2, el sistema ha considerado *pasasse* y *sienten*; en los tópicos 3, 5 y 6, 7 y 8 aparecen palabras que se pueden reducir a una sola puesto que la diferencia entre ellas es de número: *manda* ~ *madas*, *carta* ~ *cartas*, *adalid* ~ *adalides*, *beneficio* ~ *beneficios*, *hijo* ~ *hijos* o de género *enpennado* ~ *enpennada* (tópico 1, Score). Se llega al mayor derroche en el caso de los términos que arroja la métrica *lift* para el tópico 5, en el que cinco de las diez palabras seleccionadas: *afforra*, *afforrar*, *afforrarlo*, *afforraron*, *afforrasen* son formas flexionadas del verbo *aforrar* 'dar libertad al esclavo'. Y lo mismo cabe decir en el tópico 8, en el que abundan las formas del verbo *hacer* (*hazer*, *haze*, *hecho*, *hazen*, *hiziese*).

La pregunta ahora es si el modelo mejoraría si se lematizara el texto. Unos autores están en contra de ello (Schofield & Mimno, 2016) y otros se manifiestan claramente a favor (Henny-Krahmer, 2024).

2. REGULARIZACIÓN, PALABRAS VACÍAS Y LEMATIZACIÓN

Al tratar con textos antiguos es fácil observar que un mismo significado puede aparecer bajo diversas formas por motivos meramente ortográficos, no gramaticales. En las *Partidas* los términos *mujer, hombre* y *monje*, por ejemplo, si consideramos la forma en singular, pueden aparecer bajo tres y cuatro formas gráficas distintas (Tabla 5). Evidentemente, los recuentos son diferentes para cada una de ellas, pues los impresores (en este caso) privilegiaron unas formas sobre otras y las de menor frecuencia se pierden en los recuentos,[118] pero dentro de *topic modeling* pueden viciar los resultados porque, como se ha visto, la forma *encha*, con apenas dos ocurrencias en singular, ha servido para entresacarla olvidando las formas en plural, con una ocurrencias casi diez veces mayor, pero ha sido fundamental para relacionarla con el contenido, en sentido amplio, de la *Séptima Partida*.

La forma de resolver este problema no es regularizando ortográficamente, pues se ha de pensar en todas las posibles formas que los escribas e impresores (y transcriptores) han podido desarrollar.[119] Baste un sencillo ejemplo para mostrarlo, en el corpus textual construido por el Hispanic Seminary of Medieval Studies (HSMS), accesible por medio del *Old Spanish Textual Archive* (Gago Jover & Pueyo Mena 2018a, 2018b), el concepto *mujer* tiene 33704 ocurrencias bajo setenta y seis formas gráficas (Tabla 5). La respuesta a este problema es lematizar el texto a pesar de lo que exponen Schofield & Mimno (2016), porque ellos, y casi todos los demás, están trabajando con textos contemporáneos (modernos), no con textos antiguos.

HOMBRE		MUJER		MONJE	
onbre	2403	*muger*	936	*monje*	16
ombre	8	*mugier*	1	*monge*	3
honbre	4	*mulier*	1	*monie*	3
ome	1				

Tabla 5. Formas gráficas de los conceptos *hombre*, *mujer* y *monje* en singular

[118] Estas palabras con menor frecuencia pueden aflorar como los términos característicos en el caso de aplicarse la métrica FREX, la cual extrae aquellas palabras que sean de alta frecuencia y a la vez de gran exclusividad (Roberts, Stewart & Tingly, 2019: 13).

[119] Se han publicado criterios para la presentación gráficas de textos medievales (Sánchez Prieto-Borja, 1998, 2011) que se podrían aplicar para regularizar los textos, pero no los estimamos prácticos puesto que requiere disponer de una herramienta específica, no es suficiente una serie de reglas de expresión regular (regex), de la que no se dispone. Actualmente hay un proyecto «para adaptar los textos del Siglo de Oro a un español moderno y normalizado» (Rosa, Cuéllar & Lehmann, 2024, resumen).

Lematizar, según el DLE, es determinar la forma de una palabra que se constituye en lema a la hora de construir un diccionario o repertorio léxico. Y, a su vez, define *lema* como la palabra que encabeza un artículo de un diccionario o de una enciclopedia.[120] Actualmente, la lematización se puede llevar a cabo de manera automática. Para las lenguas modernas, y esto incluye el español, existen varias herramientas, autónomas o programables, que permiten no solo lematizar un texto sino también etiquetarlo morfológicamente. La más eficiente, para el castellano medieval es la que se basa en FreeLing (Padró & Stanilovsky, 2012; Sánchez-Marco, Boleda & Padró, 2011) y que Gago-Jover & Pueyo Mena (2018a y 2018b) han desarrollado para el *Old Spanish Textual Archive*, una base de datos que retoma (y amplía) los textos que se transcribieron para el proyecto del *Dictionary of Old Spanish Language* (Nitti, 1970). Con esta herramienta se ha analizado morfológicamente y se ha lematizado el texto de la *editio princeps* de las *Siete Partidas*, pero se han eliminado todos aquellos elementos que Alonso Díaz de Montalvo añadió (introducción general, prólogo a cada *Partida*, tablas de títulos y una serie de adiciones y concordancias).

Una vez analizado y lematizado el texto, se ha construido una tabla (Tabla 6) en la que se conserva la forma gráfica (sin marcas de abreviaturas, pues no son pertinentes), el lema (lema) y la etiqueta morfológica (analisis), según el sistema de etiquetas EAGLES (Leech & Wilson, 1996). Estas, en una columna independiente (upos), se han transformado a las del sistema Universal Dependencies (de Marneffe, Manning, Nivre & Zeman, 2021),[121] ya que simplifican la exploración, aunque a costa de perder información gramatical, aunque esta se mantiene en el etiquetado EAGLES recogido en la columna analisis. Además, se han incorporado las referencias a la partida, al titulo y a la ley, para así poder acceder y manejar con facilidad los datos. La primera fila de esta tabla, que consta de 781.361 líneas recoge el nombre de cada variable (o columna), mientras que la segunda indica de qué tipo de dato se trata, en este caso todos son de caracteres (<chr>).

palabra	lema	analisis	upos	partida	titulo	ley
<chr>	<chr>	<chr>	<chr>	<chr>	<chr>	<chr>
a	a	SPS00	ADP	0-Preliminar	0-00	000001
dios	dios	NCMS000	NOUN	0-Preliminar	0-00	000001
deue	deber	VMIP3S0	VERB	0-Preliminar	0-00	000001

[120] La RAE no ha considerado pertinente incluir lema ni lematizar en su glosario de términos gramaticales.

[121] Aquí se ha tomado la libertad de anotar todos los adverbios en *-mente* bajo la etiqueta ADVM.

onbre	hombre	NCMS000	NOUN	0-Preliminar	0-00	000001
temer	temer	VMN0000	VERB	0-Preliminar	0-00	000001
seruir	servir	VMN0000	VERB	0-Preliminar	0-00	000001
…	…	…	…	…	…	…
los	el	DA0MP0	DET	7-Séptima	7-33	733013
enxenplos	ejemplo	NCMP000	NOUN	7-Séptima	7-33	733013
que	que	PR0CN000	PRON	7-Séptima	7-33	733013
aqui	aquí	RG	ADV	7-Séptima	7-33	733013
auemos	haber	VMIP1P0	VERB	7-Séptima	7-33	733013
demostrados	demostrar	VMP00PM	VERB	7-Séptima	7-33	733013

Tabla 6. Cabecera (*head*) y cola (*tail*) de la tabla con el texto de las *Siete Partidas*

A partir de las informaciones recogidas en la tabla 6 se puede *reconstruir* cada una de las partidas, títulos y leyes con tan solo el lema, como puede verse en el ejemplo siguiente, en el que la columna de la izquierda presenta el texto de la ley 1.1.1 con las palabras-token, y la de la derecha el mismo texto reescrito a base de lemas, con lo que los problemas que se vieron al final de la sección anterior podrían obviarse.

Texto transcrito	Texto lematizado
ley primera que leyes son estas estas leyes de todo este libro son estableçimientos commo los onbres sepan guardar la fe de nuestro sennor ihesu cristo conplidamente assy commo ella es otrosi commo biuan los onbres vnos con otros en derecho & en iustiçia segund adelante se muestra en las leyes que fablan en cada vna destas razones & las que sennaladamente pertenesçen a la creençia segund ordenamiento de santa yglesia pusimos en la primera partida deste libro & las otras que fablan del mantenimiento de las gentes son puestas en las seys partidas que se siguen despues	ley primero que ley ser este este ley de todo este libro ser establecimiento como el hombre saber guardar el fe de nuestro señor Jesús Cristo cumplidamente así como él ser otrosí como vivir el hombre uno con otro en derecho y el justicia según adelante se mostrar en el ley que hablar en cada uno de este razón y el que señaladamente pertenecer a el creencia según ordenamiento de santo iglesia poner en el primero partida de este libro y el otro que hablar de el mantenimiento de el gente ser poner en el seis partida que se seguir después

Puesto que el sistema permite seleccionar unos datos, y no otros, la regeneración de los textos puede realizarse tan solo con los sustantivos (NOUN), adjetivos (ADJ), verbos (VERB),[122] de modo que el texto de la ley 1.1.1 puede quedar reducida a:

> ley primero ley ley libro establecimiento hombre saber guardar fe señor vivir hombre derecho justicia mostrar ley hablar razón pertenecer creencia ordenamiento santo iglesia poner primero partida libro hablar mantenimiento gente poner seis partida seguir

Se ha llevado a cabo una nueva modelización, pero con el texto reescrito a base de *lemas* y con el mismo número de tópicos ($k = 8$). Lo primero que se ha de tener en cuenta es que, aunque los documentos siguen siendo 189, que corresponden a los títulos, las palabras que ha de evaluar se han reducido a 4894, debido a la lematización y eliminación de los números expresados por cifras en los lemas. La asignación de tópicos y *Partidas* (figura 6) se mantiene clara como en el caso anterior.

Topic 1	
Highest Prob	el, que, de, ser, a, y, hacer, por, si, no
FREX	promisión, pagar, empeñar, deudor, deuda, peño, obligar, prometer, fiador, deudo
Lift	desquitamiento, montaña, católico, demandamiento, Abrahén, Africa, Carmona, Cartagena, Lombardía, Marruecos
Score	católico, promisión, deudor, peño, obligar, condición, empeñar, pagar, torpedad, fiador
Topic 2	
Highest Prob	el, que, de, y, o, a, ser, hacer, por, en
FREX	enmienda, deshonra, retar, matar, preso, hurto, infamar, feudo, merecer, deshonrar
Lift	cuatrocientos, desayudar, empellar, ere, escuso, excomulgado, guardián, ochocientos, seiscientos, vestido
Score	retar, retador, pesquisidor, feudo, acusar, preso, enmienda, sellador, sacrilegio, acusación
Topic 3	
Highest Prob	el, que, de, ser, y, por, no, en, a, o
FREX	juicio, pleito, alzar, demanda, juez, demandador, juzgador, jura, personero, emplazar

[122] En el sistema de etiquetado UPOS, los verbos auxiliares se identifican con la etiqueta AUX mientras que en EAGLES comienzan por VA (auxiliares) y VS (semiauxiliares).

Lift	Abbas, Bonifacio, acortar, ahorrador, ajenar, aparcibimiento, contrariador, decretal, enajenador, feriado
Score	demandador, avenidor, juzgador, contenedor, personero, alzar, demandado, emplazar, atestiguar, respuesta
Topic 4	
Highest Prob	el, de, que, y, ser, en, a, hacer, por, su
FREX	testador, testamento, carta, heredero, escribano, herencia, manda, fulano, escribir, mío
Lift	Fernando, noventa, Alvarez, Alvaro, Antolín, Arberart, Axa, Añes, Burgos, Coruña
Score	testador, heredero, sustituto, Pérez, sustitución, cetera, testamento, Gonzalo, mío, inventario
Topic 5	
Highest Prob	el, y, que, de, ser, a, en, por, haber, hacer
FREX	guerra, castillo, amar, caudillo, enemigo, acaudillar, adalid, hueste, seso, alcaide
Lift	Alejandro, Córdoba, reinado, siniestro, soñar, aumentar, decorar, gobernamiento, aborrecedero, chopo
Score	acaudillar, adalid, alcaide, guerra, cabalgada, celada, desbaratar, Aristóteles, almocadén, acaudillamiento
Topic 6	
Highest Prob	el, que, de, ser, y, no, por, en, su, si
FREX	casar, casamiento, marido, padre, mujer, matrimonio, hijo, adulterio, madre, dote
Lift	desposado, desposaja, desposar, estipulación, futuro, dieciséis, adopción, divorcio, espurio, pretorio
Score	matrimonio, desposar, prohijar, casamiento, casar, carnalmente, desposaja, dote, legítimo, adulterio
Topic 7	
Highest Prob	el, que, de, y, ser, en, no, a, hacer, por
FREX	beneficio, obispado, simonía, excomunión, clérigo, prelado, visitar, excomulgar, obispo, patriarca
Lift	elemento, evangelista, tabernáculo, Felipe, credo, resucitar, Lázaro, avaricia, consagración, desesperanza

Score	simonía, beneficio, excomunión, penitencia, Cristo, Jesús, obispado, clérigo, excomulgar, confesar
Topic 8	
Highest Prob	el, que, de, y, ser, o, lo, a, por, cosa
FREX	vender, comprador, edificio, fruto, vendedor, labor, ganar, heredad, compra, servidumbre
Lift	aceituna, aljófar, enjambrar, enjugar, entallar, gavilán, pintura, planto, reparar, soldadura
Score	comprador, vendedor, vendida, edificio, arrendar, emprestar, tenedor, vender, prestar, loguero

Tabla 7. Primeras diez palabras de cada uno de los ocho tópicos considerando los títulos como documentos lematizados

Sin embargo, el examen de las diez primeras palabras de cada tópico muestra un pequeño problema: la aparición de nombres propios que no son nada informativos, salvo en el tópico 7 —Cristo, Jesús y el apóstol Felipe— que se puede etiquetar como el mundo religioso. En el caso del tópico 4, prevalente en la *Tercera Partida*, las palabras que conforman el tópico, según la métrica *lift* — *Fernando*, *Alvarez*, *Alvaro*, *Antolín*, *Arberart*, *Axa*, *Añes*, *Burgos*, *Coruña*—, no sirven para determinar el contenido temático de esa *Partida*.

Lo cierto es que, con el texto lematizado, cada una de las *Partidas* muestra la existencia de un tópico dominante (la *Tercera Partida* y la *Quinta Partida* dos), aunque muestra que están infiltrados por casi todos.

Jockers (2014: 155) proponía resolver el problema de los nombres añadiéndolos a la lista de palabras vacías (*stopwords*). En este caso, no hace falta añadirlas a una lista de palabras vacías, basta con indicarle al script que no tenga en cuenta todas aquellas palabras cuyo upos sea PROPN.

Una[123] nueva ejecución con la indicación de que no se tenga en cuenta los nombres propios, que no añaden nada, salvo en el caso de la *Primera Partida*, muestra que la lista de las diez primeras palabras de cada tópico es muchísimo más rica (tabla 8), y que si se tienen en cuenta los resultados que ofrece cada una de las tres medidas se pueden aquilatar muy bien los tópicos.

[123] Esto reduce las palabras que tendrá en cuenta a 4647, 247 menos que en el caso anterior.

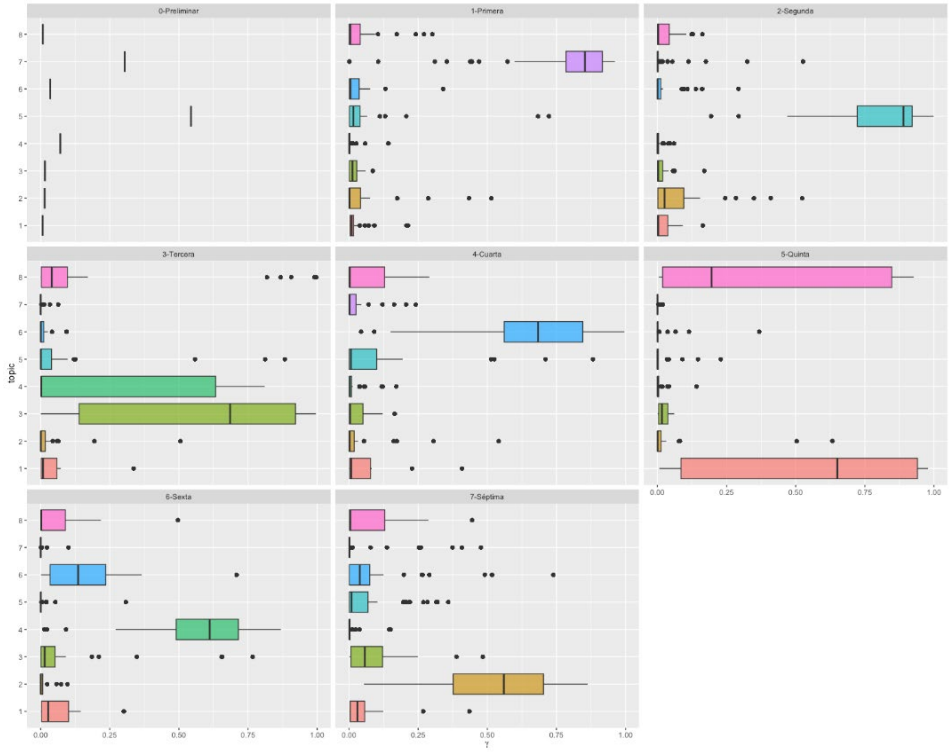


Figura 6. Diagrama de caja de los tópicos descubiertos en cada una de las *Partidas* considerando como documentos los títulos lematizados

Topic 1	
Highest Prob	el, que, de, ser, a, y, hacer, por, no, o
FREX	acusar, fiador, acusación, yerro, deudor, deuda, deudo, infamar, fiadura, probar
Lift	católico, esquitar, denunciamiento, bolsa, cohíta, perseverar, bermejura, colorado, correhuela, doblete
Score	católico, deudor, acusación, acusar, atormentar, juzgador, fiador, fiadura, acusador, torpedad
Topic 2	
Highest Prob	el, de, que, y, o, por, ser, a, hacer, en
FREX	retar, enmienda, feudo, navío, mercader, vasallo, deshonra, matar, robar, pesquisidor

Lift	apreciador, cabalgador, caballar, delantero, esforzadamente, mular, pulgar, rodilla, poblado, aljama
Score	retar, pesquisidor, feudo, sellador, retador, vasallo, mercader, navío, erecha, o
Topic 3	
Highest Prob	el, que, de, y, ser, por, en, a, no, o
FREX	carta, juicio, alzar, pleito, escribano, demandador, demanda, jura, emplazar, librar
Lift	alongadero, dilatorio, perentorio, acomendar, albedriador, delegado, despreciador, oidor, olvidadizo, ordinadamente
Score	demandador, avenidor, contenedor, pleito, carta, juzgador, personero, juicio, alzar, cetera
Topic 4	
Highest Prob	el, de, que, ser, y, a, en, no, si, por
FREX	testamento, heredero, testador, establecer, manda, herencia, heredar, mío, mozo, desheredar
Lift	chico, sesudamente, alberguero, aportellado, emparedar, hermafrodita, mediar, muda, máximo, mínimo
Score	testador, heredero, testamento, sustituto, mío, sustitución, pupilar, condición, falcidia, manda
Topic 5	
Highest Prob	el, que, y, de, ser, a, en, por, haber, hacer
FREX	castillo, amar, caudillo, guerra, acaudillar, hueste, alcaide, seso, pueblo, enemigo
Lift	siniestro, gobernamiento, temporalmente, vicioso, desapuesto, deslealtad, enatío, arco, desear, mañoso
Score	acaudillar, adalid, alcaide, guerra, y, rey, celada, desbaratar, almocadén, seso
Topic 6	
Highest Prob	el, que, de, y, ser, por, no, en, hacer, se
FREX	casar, casamiento, matrimonio, marido, dote, mujer, desposar, departir, adulterio, carnalmente
Lift	desposado, desposaja, desposar, estipulación, futuro, dieciséis, trasabuelo, talión, divorcio, máncer

Score	matrimonio, desposar, carnalmente, casamiento, desposaja, marido, casar, esposo, dote, cuñadía
Topic 7	
Highest Prob	el, que, de, y, ser, en, no, a, hacer, por
FREX	excomunión, beneficio, clérigo, simonía, prelado, excomulgar, obispo, obispado, iglesia, perlado
Lift	elemento, credo, resucitar, desesperanza, penitencial, salmo, tentación, vergonzoso, aspereza, canonjía
Score	beneficio, simonía, clérigo, penitencia, excomunión, excomulgar, obispado, iglesia, confesar, obispo
Topic 8	
Highest Prob	el, que, de, ser, y, o, a, cosa, lo, por
FREX	vender, fruto, comprador, promisión, comprar, vendedor, peño, vendida, ganar, ajeno
Lift	cambiador, concordar, empréstamo, incorporal, acrecimiento, albuhera, alhóndiga, estanque, ponimiento, valladear
Score	comprador, promisión, vendedor, peño, vendida, empeñar, vender, cosa, edificio, emprestar

Tabla 8. Primeras diez palabras de cada uno de los ocho tópicos considerando los títulos como documentos lematizados y sin nombres propios

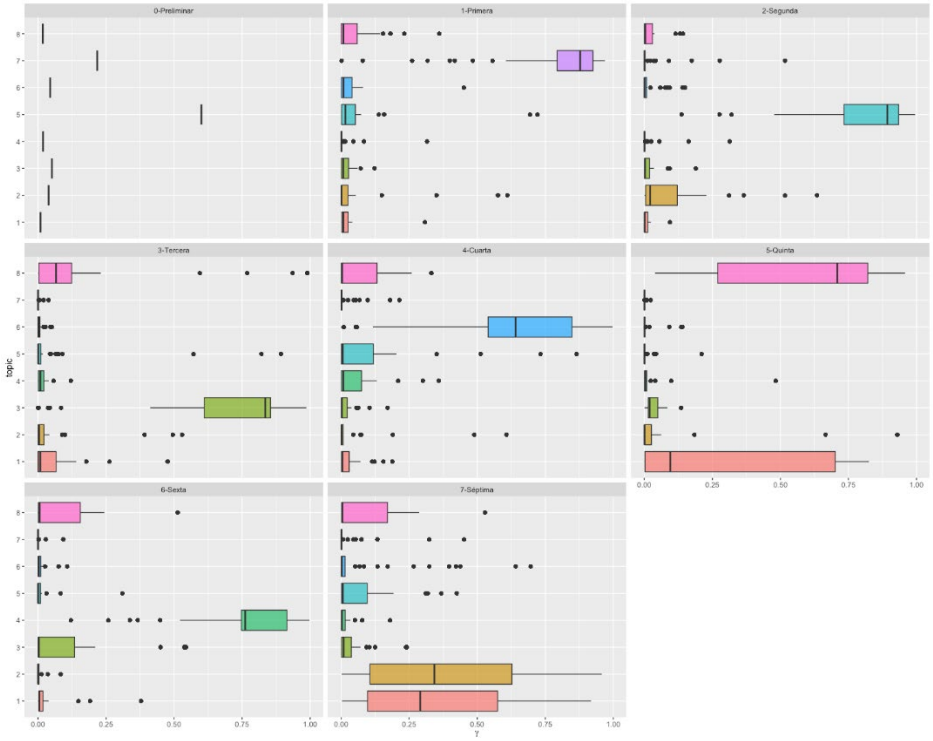


Figura 7. Diagrama de caja de los tópicos descubiertos en cada una de las Partidas considerando como documentos los títulos lematizados y sin nombres propios

Está claro que la lematización y eliminación de nombres propios ha enriquecido la selección de palabras que constituye cada uno de los tópicos, aunque siguen apareciendo términos poco o nada informativos.

La siguiente pregunta es si se enriquecería el resultado si, en vez de tomar como documentos los títulos, se tomaran las leyes, es decir, se pasara de 189 documentos a casi 3000.

Topic 1	
Highest Prob	el, y, de, que, ser, en, a, decir, por, como
FREX	espíritu, judío, dios, cristiano, resucitar, moro, nuestro, ungir, mar, profeta
Lift	resucitar, diluvio, asuso, atrás, candelero, clima, elemento, estrella, evangelista, faraón
Score	dios, cristiano, santo, navío, y, mar, nuestro, judío, diezmo, espíritu

Topic 2	
Highest Prob	que, el, de, ser, por, no, y, si, a, en
FREX	demanda, juicio, juzgador, demandador, pleito, alzar, probar, jura, juez, emplazar
Lift	delegado, criminal, encimar, refertar, despojamiento, juramentar, acusador, declaración, rehusar, delegar
Score	pleito, juzgador, juicio, demanda, demandador, acusar, alzar, testigo, personero, juez
Topic 3	
Highest Prob	el, que, de, o, ser, lo, por, a, si, otro
FREX	hurtar, fruto, hurto, pechar, labor, perder, ganar, ladrón, culpa, bestia
Lift	empellar, rama, uva, hoya, venado, aceituna, entallar, empréstamo, urbano, huerto
Score	pechar, o, hurtar, siervo, heredad, alguno, fruto, hurto, enmienda, vender
Topic 4	
Highest Prob	el, de, que, ser, y, su, no, por, hijo, poder
FREX	marido, matrimonio, legítimo, casar, mujer, hijo, mozo, hermano, casamiento, prohijar
Lift	prohijar, desposar, desposaja, maleficiar, ahijado, catequizar, compadrazgo, madrina, respirar, marido
Score	hijo, casar, padre, marido, mujer, casamiento, dote, matrimonio, legítimo, madre
Topic 5	
Highest Prob	el, que, y, de, ser, a, hacer, por, haber, deber
FREX	hueste, guerra, castillo, enemigo, vasallo, adalid, reino, alcaide, caballero, acorrer
Lift	mañoso, emplear, cobarde, sufridor, vaina, derramamiento, derranchar, adalid, justiciero, corrompimiento
Score	rey, guerra, enemigo, castillo, amar, hueste, caudillo, traición, arma, honrar
Topic 6	
Highest Prob	el, que, de, ser, a, si, no, lo, y, hacer

FREX	heredero, testador, promisión, testamento, condición, empeñar, manda, peño, cumplir, establecer
Lift	desobligar, trebeliánico, promisión, adventicia, pendencia, demostración, demostramiento, deportación, senador, antecesor
Score	heredero, testador, testamento, condición, promisión, empeñar, peño, manda, obligar, mío
Topic 7	
Highest Prob	el, que, de, y, no, ser, hacer, en, a, iglesia
FREX	excomulgar, beneficio, prelado, clérigo, cabildo, obispo, excomunión, presentar, absolver, orden
Lift	postular, palio, patriarcazgo, canonjía, claustro, priorazgo, violar, excomunión, excomulgar, beneficio
Score	clérigo, iglesia, obispo, prelado, beneficio, excomulgar, orden, santo, monasterio, obispado
Topic 8	
Highest Prob	el, y, de, que, ser, hacer, en, por, carta, deber
FREX	escribano, vendida, carta, vendedor, comprador, fiador, deudor, escribir, sellar, fiadura
Lift	cetera, nota, registro, ochenta, multiplicar, pertenencia, colación, veedor, merindad, confirmamiento
Score	carta, comprador, escribano, vendedor, deudor, vendida, maravedí, vender, fiador, pagar

Tabla 9. Primeras diez palabras de cada uno de los ocho tópicos considerando las leyes como documentos lematizados y sin nombres propios

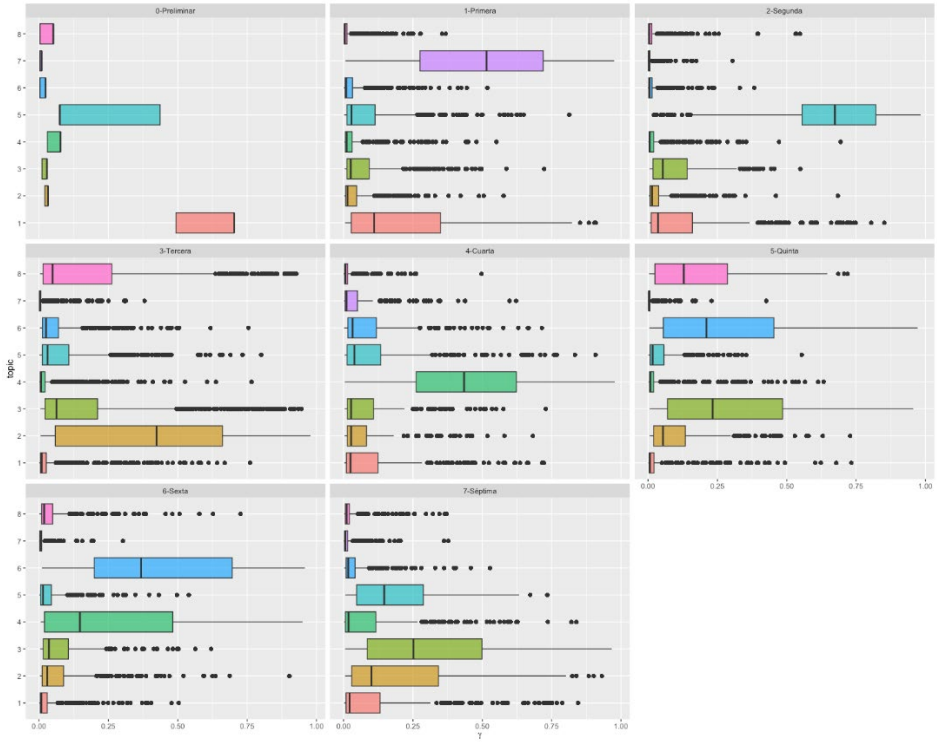


Figura 8. Diagrama de caja de los tópicos descubiertos en cada una de las Partidas considerando como documentos las leyes lematizadas y sin nombres propios

Los resultados son claros. La lematización del texto, la eliminación de los nombres propios y el considerar cada una de las leyes como un documento independiente mejora el abanico de términos seleccionados en cada uno de los tópicos.

En la última modelización que se ha realizado, se le ha indicado al sistema que considerara como documentos cada una de las casi 3000 leyes, lematizadas y sin nombres propios, que constituyen las *Siete Partidas* y, esta es la novedad, se ha duplicado el número de tópicos, $k = 16$, que ha de establecer para ver cómo se encuadrarían dentro de cada una de las *Partidas*.

La gráfica de la figura 9 muestra que en cada una de las *Partidas* hay un tópico dominante, como en las modelizaciones anteriores, y que todos los demás se encuentran, en mayor o menor medida, diseminados a lo largo de las *Siete Partidas*.

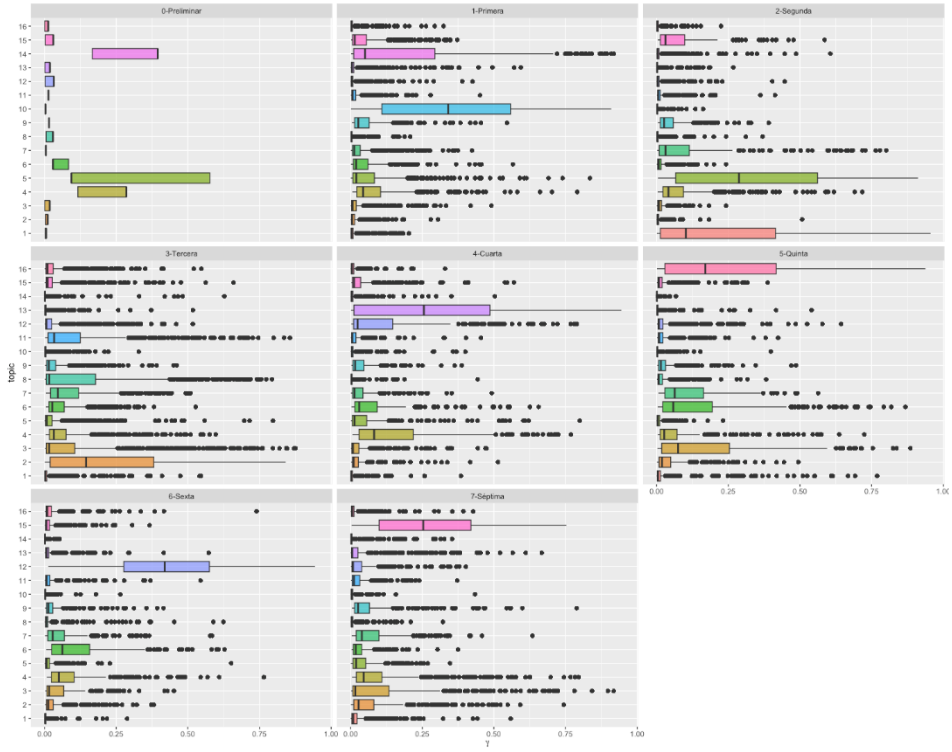


Figura 9. Diagrama de caja de los dieciséis tópicos descubiertos en cada una de las Partidas considerando como documentos las leyes lematizadas y sin nombres propios

El análisis de las diez primeras palabras de cada tópico (tabla 10) muestra que algunas palabras pasan de ser términos relevantes (seleccionados por las métricas *frex*, *lift* o *score*) a ser de alta probabilidad (*High Prob*). Son palabras como *juicio* en el tópico 2 y *carta* en el tópico 8, términos fundamentales en la *Tercera Partida*; *iglesia* en el tópico 10 es prevalente en la *Primera Partida*; *heredero* en el tópico 12 que es una palabra clave en la *Sexta Partida*; o *pagar* en el tópico 16, que es el mayoritario en la *Quinta Partida*, a la vez que palabras irrelevantes como los adverbios *no* y *ni* surgen en el tópico 9, o la conjunción disyuntiva *o* en los tópicos 3 y 15, o la copulativa *y* en los tópicos 4 y 5, o la preposición *de* en el tópico 4 y el pronombre personal átono *le* en el tópico 7.

A pesar de estos problemas, el sistema es capaz de extraer términos que, a primera vista, como se ha anticipado, no parecen cuadrar dentro de un tópico, como es el caso de *escamonea* y *mijero*, pero que sí lo hacen cuando se profundiza en el texto.

Topic 1	
Highest Prob	el, que, y, de, ser, en, por, haber, hacer, a
FREX	cabalgada, guerra, hueste, adalid, enemigo, mar, navío, guerrear, acaudillar, arma
Lift	arco, jarcia, apresuradamente, asta, redondo, costanera, redro, algarada, corredera, leño
Score	guerra, enemigo, navío, caudillo, hueste, mar, arma, cabalgada, acaudillar, adalid
Topic 2	
Highest Prob	que, el, ser, de, por, no, en, juicio, o, y
FREX	demanda, juicio, responder, demandador, jura, probar, personero, juzgador, testigo, demandado
Lift	declaración, escatimosamente, alongadero, dilatorio, perentorio, criminal, desguisar, atravesador, despojamiento, aprecio
Score	demanda, pleito, juicio, juzgador, demandador, personero, testigo, demandado, respuesta, contenedor
Topic 3	
Highest Prob	el, de, o, que, ser, cosa, en, otro, lo, alguno
FREX	fruto, servidumbre, siervo, labor, edificio, heredad, arrendar, labrar, hurtar, ajeno
Lift	aceite, cendal, lienzo, púrpura, engastonar, rama, uva, armadijo, hoya, venado
Score	siervo, heredad, o, fruto, pechar, servidumbre, arrendar, hurtar, labor, edificio
Topic 4	
Highest Prob	el, y, de, que, ser, en, decir, como, manera, uno
FREX	título, hablar, llamar, latín, partida, romance, primero, segundo, libro, departimiento
Lift	significamiento, bando, cuestor, hijodalgo, devisa, patria, consuetudo, fórum, ducado, marqués
Score	título, hablar, y, latín, llamar, romance, de, el, mostrar, uno
Topic 5	
Highest Prob	el, y, que, de, ser, a, haber, deber, en, su

FREX	amar, honrar, pueblo, seso, bondad, linaje, temer, codiciar, mantener, amor
Lift	envidioso, temporalmente, amargo, apuestamente, justiciero, barajador, hermoso, procura, antojar, contentar
Score	amar, rey, honrar, pueblo, honra, y, seso, linaje, dios, bondad
Topic 6	
Highest Prob	que, el, ser, o, hacer, de, dar, si, no, a
FREX	cumplir, condición, promisión, año, prometer, valer, cierto, donación, menor, tiempo
Lift	antecesor, conmigo, modo, desobligar, condicional, alquimista, desayuntar, departidamente, yantar, nulo
Score	condición, promisión, donación, cumplir, valer, año, prometer, o, maravedí, feudo
Topic 7	
Highest Prob	que, el, de, lo, y, por, no, deber, a, le
FREX	plazo, engaño, castillo, pechar, entregar, perder, tomar, tener, demandar, emplazar
Lift	descuidar, siembra, abastecimiento, cuitoso, alevosía, enajenador, emplazador, escatimoso, imperar, condenamiento
Score	castillo, pechar, plazo, entregar, emplazar, demandar, engaño, alcaide, le, menoscabo
Topic 8	
Highest Prob	y, el, de, que, carta, hacer, en, ser, por, deber
FREX	escribano, carta, escribir, sellar, compañía, escrito, cancillería, sello, pesquisa, publicar
Lift	cetera, nota, registro, plomar, envestir, escribanía, hacendera, b, separar, sacamiento
Score	carta, escribano, escribir, maravedí, sellar, fulano, pesquisa, cetera, publicar, cancillería
Topic 9	
Highest Prob	ni, de, no, que, el, y, por, poder, su, ninguno
FREX	ni, ninguno, defender, morar, excusar, judío, cristiano, osar, moro, andar
Lift	corpus, disputación, disputar, sutil, calentar, mondar, seguridad, desvergonzadamente, asoldadar, albergería

Score	ni, cristiano, judío, ninguno, hereje, no, moro, nuestro, romero, morar
Topic 10	
Highest Prob	el, que, de, y, ser, no, iglesia, en, lo, haber
FREX	beneficio, excomulgar, cabildo, prelado, clérigo, obispado, obispo, dispensar, monasterio, orden
Lift	beneficio, letradura, palio, permisión, vacar, prior, sínodo, canónigo, abastar, aspereza
Score	clérigo, iglesia, obispo, prelado, beneficio, excomulgar, orden, monasterio, obispado, excomunión
Topic 11	
Highest Prob	el, que, de, y, ser, deber, si, parte, por, aquel
FREX	alzar, juzgar, librar, oír, juez, parte, avenidor, ordinario, avenencia, contienda
Lift	delegar, delegado, acortar, árbitro, oidor, tornamiento, albedriador, gallego, inane, afrontamiento
Score	alzar, pleito, avenidor, juez, juzgar, librar, oír, juzgador, ordinario, parte
Topic 12	
Highest Prob	el, de, que, ser, su, y, haber, a, heredero, en
FREX	testamento, testador, manda, heredero, padre, herencia, heredar, abuelo, hijo, guardador
Lift	testamentario, desgaste, ascendiente, hermafrodita, peculio, plegadura, tácito, pupilar, vulgar, negativo
Score	heredero, testamento, testador, padre, hijo, manda, herencia, sustituto, hermano, abuelo
Topic 13	
Highest Prob	el, que, de, ser, mujer, y, no, con, por, si
FREX	marido, casar, casamiento, mujer, matrimonio, adulterio, dote, desposar, esposo, embargo
Lift	anillo, desposado, desposar, desposaja, futuro, desvariamiento, alnado, talión, divorcio, ahijado
Score	casar, mujer, marido, casamiento, dote, matrimonio, adulterio, desposar, acusar, carnalmente

Topic 14	
Highest Prob	el, y, que, de, en, ser, a, por, santo, dios
FREX	espíritu, bautismo, cruz, resucitar, apóstol, ungir, dios, unción, profeta, limosna
Lift	deidad, humanidad, credo, penitencial, hebraico, resucitar, unción, ceniza, espíritu, evangelista
Score	santo, dios, pecado, cristiano, sacramento, iglesia, bautismo, bautizar, consagrar, penitencia
Topic 15	
Highest Prob	el, que, de, o, hacer, a, por, ser, alguno, si
FREX	deshonra, matar, retar, infamar, yerro, pena, merecer, deshonrar, traición, sabiendas
Lift	homicida, pelea, adrede, mijero, sobresabido, ahorcar, ajusticiado, falseador, revolvedero, escamonea
Score	matar, deshonra, retar, pena, o, yerro, rey, herir, traición, preso
Topic 16	
Highest Prob	el, que, de, a, ser, cosa, lo, si, aquel, pagar
FREX	vender, empeñar, pagar, peño, comprar, deudor, deuda, comprador, fiador, precio
Lift	octava, aprestar, guarnecer, compensación, mañero, olivera, esquitar, empeñar, libredumbre, peño
Score	vender, comprador, empeñar, pagar, peño, vendedor, deudor, vendida, deuda, comprar

Tabla 10. Primeras diez palabras de cada uno de los dieciséis tópicos considerando las leyes como documentos lematizados y sin nombres propios

3. CONCLUSIÓN

La librería stm (Roberts, Stewart, & Tingley, 2019) permite modelar tópicos con gran sencillez a que los ofrece de acuerdo con cuatro métricas diferentes (*High Prob.*, *frex*, *lift* y *score*) que hacen innecesario el uso de listas de palabras vacías (*stopwords*). Sin embargo, cuando procesa textos escritos en estados lingüísticos anteriores, el sistema no tiene un buen comportamiento debido a la gran variabilidad (orto)gráfica de la lengua antigua, medieval en este caso, por lo que se imprescindible cierta *limpieza* del texto. De todas las posibles maneras de acometer el clareado del

texto (lista de palabras vacías, regularización gráfica, normativización) el lematizado se muestran como el más eficiente.

También está claro que el modelado de tópicos se ha de llevar a cabo sobre un corpus de cierta extensión. En el caso del texto de las *Siete Partidas* ha sido mucho mejor hacer el modelado considerando la obra como un corpus compuesto por casi 3000 leyes que no como una obra dividida en siete grandes bloques (en realidad ocho al darle autonomía a los preliminares) o en los 189 títulos en los que se agrupan las leyes. Hacerlo con textos más breves, ha permitido, por ejemplo, detectar términos cuya relación con el tópico no era transparente.

Lo que no se ha podido explorar hasta el límite es cuál es el número de tópicos que se podrían establecer dentro de las *Siete Partidas*. Ocho es muy parco, por lo que dieciséis parece ser el mínimo, a pesar de que se desplazan hacia la serie de palabras de altísima frecuencia (High Prob.) términos de valor claro para la interpretación de los tópicos.

Asimismo, quien quiera interpretar los tópicos debe tener un buen conocimiento de los documentos que se modelizan, pues de otra manera, la aparición de ciertas palabras en algunos tópicos pueden parecer absurdos.

BIBLIOGRAFÍA

BETA (Bibliografía Española de Textos Antiguos). Dir. Charles B. Faulhaber. The Bancroft Library. University of California, Berkeley, 1997-. Web: http://vm136.lib.berkeley.edu/BANC/philobiblon/beta_en.html [01/02/2024].

Blei, D. M. (2012). «Probalistic Topic Models». *Comunications of the ACM,* 55/4: 77-84, DOI: 10.1145/2133806.2133826

Bleu, D.M, A. Y. Ng, & M.I. Jordan (2003). «Latent dirichlet allocation». *Journal of Machine Learning Research*, 3, pp. 993-1022.

Craddock, J. (1986). «How many *Partidas* in the *Siete Partidas*?». En *Hispanic Studies in Honor Alan D. Deyermond. A North American Tribute*. J. S. Miletich (ed.). Madison: Hispanic Seminary of medieval Studies, pp. 83-92.

de Marneffe, M-C, Ch. D. Manning, J. Nivre, & D. Zeman (2021). «Universal Dependencies». *Computational Linguistics*, 47/2, pp. 255-308. DOI: 10.1162/coli_a_00402

Firth, J. R. (1957). «A synopsis of linguistic theory 1930-1955». *Studies in Linguistic Analysis*, pp. 1-32.

Fradejas Rueda, J. M. (2021). «Los testimonios castellanos de las *Siete Partidas»*. En *Las «Siete Partidas» del Rey Sabio una aproximación desde la filología digital y material*. J. M. Fradejas, E. Jerez y R. Pichel (eds.). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 21-35, DOI: 10.31819/ 9783968691503-003

Fradejas Rueda, J. M. (2024). «Las ediciones históricas de las *Siete Partidas*: Alonso Díaz de Montalvo y Francisco de Velasco». En *Alfonso X: el universo político y cultural de un reinado*. María José Lop Otín, David Igual Luis, Jorge Pérez Burgueño (coords.). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 145-158.

Fradejas Rueda, J. M. (2025). 7PartidasDigital/Lematizar: V1.1 (V1.1). Zenodo. https://doi.org/10.5281/zenodo.15097505.

Gago Jover, Francisco y F. Javier Pueyo Mena (2018a). «El *Old Spanish Textual Archive*, diseño y desarrollo de un corpus de textos medievales: lematización y etiquetado gramatical». *Scriptum Digital*, 7, pp. 25- 35. DOI: 10.5565/rev/scriptum.88

Gago Jover, Francisco y F. Javier Pueyo Mena (2018b). «El *Old Spanish Textual Archive*, diseño y desarrollo de un corpus de textos medievales: el corpus textual». *Cuadernos del Instituto Historia de la Lengua*, 11, pp. 165-209.

Grün B. & K. Hornik K. (2011). «Topicmodels: An R Package for Fitting Topic Models». *Journal of Statistical Software*, 40/13, pp. 1-30. DOI:10.18637/jss.v040.i13

Henny-Krahmer, Ulrike (2024). «*Topic modelling* con novelas cortas mexicanas del siglo XIX». En *Las Humanidades Digitales en la enseñanza de las literaturas hispánicas. Aplicaciones prácticas*. en Martínez Cantón C.I., R. Ortuño Casanova & A. Huertas (eds.). Berlín: Peter Lang, pp. 301-328.

Jockers, M. L. (2013). *Macroanalysis. Digital Methods and Literary History*. Urbana: University of Illinois Press.

Jockers, M. L. (2014). *Text Analysis with R for Students of Literature*. Cham: Springer. DOI: 10.1007/979-3-319-03164-0.

Leech, Geoffrey & Andrew Wilson (1996). *Recommendations for the Morphosyntactic Annotation of Corpora*. EAGLES Document EAG-TCWG-MAC/R, marzo de 1996. Disponible en http://www.ilc.cnr.it/EAGLES96/annotate/annotate.html [01/02/2024].

Nitti, John (1978). «Computers and the Old Spanish Dictionary». *Computers and the Humanities*, 12, pp. 43-52.

Padró, L. & E. Stanilovsky (2012). «FreeLing 3.0: Towards Wider Multilinguality». *Procedings of the Language Resources and Evalutation Conference* (LREC 2012) ELRA. Istanbul https://upcommons.upc.edu/handle/2117/15986 [01/02/2024].

R Core Team (2018). *R: A language and environment for Statistical computing. R Foundation for Statistical Computing*. Vienna https://www.R-project.org/

Roberts, M., B. Stewart, & D. Tingley (2019). «stm: An R Package for Structural Topic Models». *Journal of Statistical Software*, 91/2, pp. 1-40. DOI: 91. 10.18637/jss.v091.i02.

Rosa, Javier de la, Álvaro Cuéllar & Jörg Lehmann (2024). «The Moderniſa Project: Or-thographic Modernization of Spanish Golden Age Dramas with Language Models», *Anuario Lope de Vega*, *Texto, Literatura, Cultura*, 30, pp. 410-425. DOI: 10.5565/rev/anuariolopedevega.530

Sánchez-Marco, C., G. Boleda, & L. Padró (2011). «Extending the tool, or how to annotate historical language varieties». En *Proceedings of the 5th ACL-HLT Workshop on Language Technology for Cultural Heritage, Social Sciences, and Humanities*, pp. 1-9, Portland, OR, USA https://aclanthology.org/W11-1501.pdf [01/02/2024].

Sánchez-Prieto Borja, Pedro (1998). *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*. Madrid: Arco Libros.

Sánchez-Prieto Borja, Pedro (2011). *La edición de textos españoles medievales y clásicos. Criterios de presentación gráfica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.

Schofield, A. & Mimno, D. (2016). «Comparing Apples to Apple: The Effects of Stemmers on Topic Models». *Transaction of the Association for Computational Linguistics*, 4, pp. 287-300, DOI: 10.1162/tacl_a_00099.

Silge, Julia (2018.09.08). «Training, evaluating, and interpreting topic models». En Julia Silge, *blogpost.* https://juliasilge.com/blog/evaluating-stm/ [01/02/2024].

VERSOS ERÓTICOS EN UN CÓDICE ÁUREO

Alejandro García-Reidy
IEMYRhd, Universidad de Salamanca
alreidy@usal.es

¿A quién no le va a gustar un poco de poesía erótica de los Siglos de Oro?[124] Entre las líneas de investigación que Javier Blasco ha desarrollado en tiempos recientes figura una mirada renovada a la poesía erótica, que gozó de una época de esplendor en las letras hispánicas entre 1570 y 1640 (Ruiz Urbón y Blasco Pascual, 2022: 17). Su interés por un corpus literario que tanto tiempo estuvo en el olvido —cuando no despreciado— y cuyo estudio crítico se ha tomado seriamente solo en el último medio siglo se ha concretado en una miríada de aportaciones: en estudios específicos sobre este tipo de producción poética,[125] en una reivindicación de la figura de fray Melchor de la Serna,[126] en una nueva antología de este corpus poético (Ruiz Urbón y Blasco Pascual, 2022), en un volumen sobre su léxico (Blasco Pascual y Ruiz Urbón, 2020) y en el desarrollo de la base de datos Eros&Logos (Blasco Pascual *et al.*, 2017).

Mi modesta contribución a este volumen-homenaje se inspira en esta labor de Javier Blasco en torno a la literatura sexual de los siglos XVI y XVII. Concretamente, daré a conocer los versos eróticos que contiene un códice áureo que no ha recibido la

[124] Este trabajo se ha beneficiado de las ayudas de I+D+i «MANOS. Ampliación y exploración de la base de datos de manuscritos teatrales áureos (ASODAT Tercera Fase)» (ayuda PID2022-136431NB-C61 financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER «Una manera de hacer Europa») y «Literatura y reginalidad en la España de los siglos XVI y XVII: las mujeres de la casa de Austria» (Proyexcel_00847, financiada por la Junta de Andalucía).

[125] Véase, por ejemplo, Blasco Pascual (2017).

[126] Sobre todo en la estupenda edición de su *Arte de amor* (Serna, 2016), que apareció en la colección Letras Áureas que tengo el privilegio de dirigir, o en un estudio previo sobre este autor y el contexto de la Universidad de Salamanca (Blasco Pascual, 2015).

atención crítica que merece. Se trata del manuscrito del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona con signatura Ms. B-2, del que contamos con una primera descripción y catalogación de su contenido desde su inclusión en la base de datos *MCEM-Manuscrits Catalans de l'Edat Moderna*, dirigida por Eulàlia Duran i Grau y coordinada por Maria Toldrà desde 2011 (Duran i Grau y Toldrà, 2023). Se trata de un códice que ha pasado desapercibido para los estudiosos de la literatura hispánica pese al interés que presenta para la poesía y el teatro, sobre todo del último cuarto del siglo XVI. He llevado a cabo un estudio detallado de su contenido que me ha permitido distinguir hasta 189 textos, completos o fragmentarios, presentes en esta antología (García-Reidy, 2025). Este códice facticio reúne varias agrupaciones de cuadernillos u hojas sueltas, con textos poéticos, teatrales y alguno en prosa copiados por una docena de manos diferentes. Diversos indicios apuntan a que es probable que el códice se encuadernara y así adquiriera su estado actual hacia mediados del siglo XVII; las diferentes caligrafías pueden fecharse aproximadamente en la primera mitad de dicho siglo, aunque la mayoría de los textos que incluye pertenecen a las décadas finales del siglo XVI e inicios del XVII.

Entre los poemas de esta antología encontramos una mínima muestra de la poesía erótica que floreció en el período de entresiglos, de «textos que hablan del sexo abiertamente o que tienen al amor sexual como su tema central» (Díez, 2003: 25). Tres de ellos son textos inéditos hasta donde he podido averiguar; el resto están documentados en otros testimonios de la época y casi todos están recogidos en Eros&Logos, aunque las versiones de este manuscrito presentan variantes propias. Los tres poemas novedosos son sendos sonetos. El primero de los sonetos se basa en los motivos del galán de monjas y la religiosa lúbrica:[127]

Quiso hacerme una monja un favor grande
después de cuatro meses de servicio
y haber sacado el seso de su quicio;
me dice: «Yo soy suya, ordene y mande».
Sonreíme y burlando y dije: «Ande,
que será todo eso echar de vicio».
Mas ella mete el dedo en un resquicio
y dice: «Góceme y no se me desmande».
Yo, que vide el dedillo y el donaire,
la dije: «Mi señora, si ese dedo
lo fuera de abertura donde sabe,

[127] Mi edición de los poemas moderniza todo aquello que no tenga valor fónico distinto del actual. Modernizo igualmente casos de seseo que presenta alguno de los copistas.

pusiérame yo tieso y tomando aire,
teniendo tieso el taco y truco ledo,
de medio a medio le asitera *[sic]* un cabe».[128] (*Ms. B-2*, fol. 85v)

Los otros dos sonetos eróticos nuevos figuran seguidos en el códice y fueron copiados por una misma mano. Parece que a este copista le gustaron textos de índole más picante, pues el tercer poema de su mano, que sigue a los dos sonetos eróticos, es una larga sátira de monjas en tercetos. El primero de es el siguiente:

A los bajos más estrechos de la dama o al miembro más estimado en ella o, por mejor declararme, a su natura

Cerrada concha de corales llenos;
boca con lengua y labios de dulzura;
remate y cumplimiento de hermosura;
estrecho do amainó velas mi antena;
secreta cueva bien que oscura, amena;
molde curioso de estremada hechura;
fuente que cubren sombras y espesura;
de muy suave licor rica colmena;
ballestera de muro defendido;
engaste justo de topacios finos;
caliente fragua do se apura el oro.
Yo sea de mí mismo aborrecido
si en vos estos estremos peregrinos
no precio más que el pérsico tesoro. (*Ms. B-2*, fol. 220r)

Como indica el título del soneto —que deja claramente abierto su código literario-sexual (Garrote Bernal, 2020: 79-154)—, nos encontramos ante un ejemplo de poema que celebra el sexo femenino a través de una sucesión de eficaces metáforas o perífrasis (Ruiz Urbón y Blasco Pascual, 2022: 27-29). El tercer soneto inédito del códice se basa en otro tópico erótico de la época, el de la alabanza de las piernas femeninas como camino que conduce al deseado sexo (Lara Garrido, 1997; Piqueras Flores, 2019):

[128] La enmienda más lógica en este verso final es «asistiera».

Soneto a las piernas

El peso de la esfera de mi cielo
estriba en dos colunas sostenidas
por dos bases doradas que esculpidas
las olas tienen de Ícaro y su vuelo;
y, aunque cubiertas de un precioso velo,
con un cendal las tiene Amor ceñidas:
en su remate, ya que están unidas,
tienen el bien a quien deseo y celo.
¡Quién fuere Alcides fuerte y venturoso
que pusiera el *plus ultra* en medio de ellas
y el *non* a mis desdichas por seguro!
Pues sustentando el cuerpo más hermoso,
serán las dos en proporción muy bellas,
cual mármol, alabastro y marfil puro. (*Ms. B-2*, fols. 220r-220v)

Precisamente entre los poemas sexuales ya conocidos que se copiaron en este manuscrito figura una versión del soneto de Lope de Vega basado en el mismo motivo de las piernas femeninas, que el Fénix publicó en las *Rimas* de 1602 como «Yo vi sobre dos piedras plateada». Tuvo una amplísima difusión manuscrita, aunque la presente versión incluye variantes novedosas (Vega, 2022: 82, 587-588):

Yo vi sobre dos basas muy doradas
dos colunas de mármol sostenidas,
con pajizo *[sic]* cubiertas y ceñidas
con tafetán y, en medio, dos lazadas.
Turbeme y dije: «¡Oh prendas reservadas
al Hércules que las tiene merecidas,
si como de mi alma sois queridas
os viera de mis brazos levantadas,
tanto sobre mis hombros os llevara
que en el otro mundo, do ninguno viera,
fijara del *plus ultra* los trofeos!
¡Oh cual otro Sansón os derribara
porque, cayendo vuestro peso, diera
muerte a mi pena y vida a mis deseos!». (*Ms. B-2*, fols. 112r-113v)

Uno de los poemas sexuales ya conocidos presenta aquí el título de *Juego de primera*. En este caso, el léxico naipesco es el código empleado para desplegar el juego del amor de manera juguetona —nunca mejor dicho—, aunque con un final decepcionante para los dos jugadores. El texto que ofrece el códice refleja varias de las características que presentan muchos de los poemas de este manuscrito: es una versión abreviada en comparación con las ya conocidas —el romance se publicó en el *Romancero general* (Durán, 1877: nº 1720)— y presenta variantes que incluyen tanto errores claros —nótese un verso repetido— como lecturas únicas, que apuntan a una viva circulación manuscrita del texto (y que, en ocasiones, mejoran la versión disponible):

Juego de primera

Un grande tahúr de amor
y una jugadora tierna,
para entretenerse un rato,
juegan dos y en hora buena.
Juegan los dos mano a mano,
desafiados por tema,
y ella dentro de su casa
da el orden y la manera.
El juego es largo y tendido,
al fin de toda una [siesta]:[129]
él es grande envidador
y gran queredora ella.
Antes jugaban papeles,
palabras firmes y ciertas,
mas ya es moneda que corre
y pasa en toda la tierra.
Él se abrasa de picado
y solo picarla espera
porque, si una vez la pica,
es imposible que pierda;
y ha de ser a resto abierto,
pero cerrada la puerta,

[129] La lectura de esta última palabra es hipotética dado que el papel tiene un agujero en este punto y la primera letra parece ser una «c».

que, si pasan de la tasa,
denunciaralos quien los vea.
Por mesa toman la cama,
que no quieren mejor mesa:
a barajar comenzaron
y ella a dar la mano empieza.
Él alzó por buena parte
do está la pandilla hecha
y ella alzó a ver el juego
y al primer envite se echa.
Apriesa se enciende el juego:
no hay envite sin revuelta,
que la que tienen delante
a cada mano se mezcla.
Dan medios en las partidas,
aunque va a querer por fuerza,
que tal vez, metido el resto,
lo sacan y se conciertan.
A la dama le entró el basto
estando puesta en primera,
mas él hizo flux con todo
haciendo mesa gallega.
Quiso luego levantarse,
mas que no se alce ruega
y que le mantenga mano,
pues tan picada la deja,
y que haga resto nuevo,
pues tan picada la deja,
y que ella hará otro tanto,
que allí está su faltriquera.
Tanto pudo el ruego blando
y aun el juego dio tal vuelta
que él se fue la bolsa vacía[130]
y ella no quedó contenta. (*Ms. B-2*, fols. 73r-73v)

[130] Si este verso no está deturpado (en la versión del *Romancero general* no está presente la partícula *se*), hay que leer la última palabra como llana y bisílaba por exigencias métricas.

El siguiente poema erótico —aunque poco explícito— del códice es la canción de Diego Hurtado de Mendoza «Diérasme, Isabelilla, mucho gusto», que en este testimonio figura atribuido al valenciano Francisco Agustín de Tárrega.[131] En la versión del códice hallamos variantes respecto de la recogida en Eros&Logos, que incluyen la reorganización del orden de alguna estrofa, pérdida de versos y otros cambios puntuales —por ejemplo, de las cantidades de dinero mencionadas— en varios lugares:[132]

Diérasme, hermana Amila, mucho gusto
y fuérate ganancia
si en el pedir te fueras poco a poco,
que pasar de lo justo
donde hay poca sustancia
es para que se vuelva un hombre loco.
¿Piensas tú que soy Fúcar,
que espero las armadas de San Lúcar?
Modérate en el precio,
que tengo más de esotro que de necio.
Darte de cuando en cuando algún regalo
de camuesas o nueces,
una perdiz, gallina, unos zorzales,
no me parece malo
si fuera pocas veces,
como no pase de cuatro o seis reales;
mas puedes tú a los mudos
pedilles para casa diez escudos,
que, si no es de paciencia,
no tengo yo otro escudo ni otra herencia.
Más claro es que la palma
a qué fin se enderece *[sic]*
el suño *[sic]* o el capote de tu madre.

[131] Varios textos del cartapacio son de autores valencianos o se atribuyen a ellos, por lo que el sentido de esta atribución respondería a la presencia de otros textos de procedencia valenciana. Por ejemplo, a continuación de esta canción figuran en el códice unas octavas que también se atribuyen a Tárrega.

[132] Las enmiendas necesarias para los vv. 22 («endereza») y 23 («ceño») se solventan con la versión que, por ejemplo, recoge Eros&Logos. El «dinare» del v. 31 viene dado por exigencias de rima y figura así en la versión de dicha base de datos.

Engáñaste, mi alma,
porque las has con pieza
que se sabe criar sin madre y padre.
¿Piensas tú que soy bobo?
¿Entiéndesle quitar la carne al lobo?
Si te enfadan las palabras
que hablar me oíste,
reniego del amor si no hay dinare *[sic]*;
¿qué ovejas o qué cabras
o qué caudal me viste
para que tus miserias te repare?
Yo hago como viejo,
que, en lugar de dineros, doy consejo;
y, si esto te da pena,
toma el hatillo y vete en hora buena. (*Ms. B-2*, fols. 79r-79v)

También presenta numerosas variantes el soneto anónimo que figura en Eros&Logos como «Fue a cobrar la limosna del convento», indicio de que hubo de gozar de una cierta circulación entre los aficionados de la época:

Vino a cobrar las rentas del convento,
al alzar de las eras, fray Benito,
fraile discreto, al parecer bendito,
de color prieto, mas de buen contento.
El pueblo todo y todo el regimiento
le regalan y quieren infinito:
quién le da un pollo, quién le da un cabrito,
quién le da un queso y otras cosas ciento.
Mas tal maña se dio, calla callando,
que, entre todas las mozas y casadas,
a ninguna dejó sin hijo o nieto.
Quedose la comadre santiguando
y dijo cuando vio tantas preñadas:
«mirá si hay que fiar de monje prieto». (*Ms. B-2*, fol. 84v)

El siguiente soneto del códice, aunque no lo localizo en Eros&Logos, también es de índole sexual. Figura asociado a nombres como Diego Hurtado de Mendoza,

fray Melchor de la Serna o Almeida (Hurtado de Mendoza, 2007: 601), pero aquí aparece sin nombre de autor y con alguna variante propia:

No hay cosa más gastada ni traída
que la saya de Inés y el pobre manto;
cerrojo de corral no lo está tanto
ni la playa del mar siempre batida.
No les da hora de huelga la perdida
en Pascua ni en domingo ni en disanto,
mas tanto los acosa que me espanto
cómo no dan al traste con tal vida.
La rueda de Ixión —que no sosiega—
y su pena infernal —que no reposa—
respetó de su manto esta parada;
pero la misma Inés tiene otra cosa,
que es su persona, y ella no lo niega,
que está muy más traída y más gastada. (*Ms. B-2*, fols. 84v-85r)

Acabo este recorrido por el contenido erótico del códice Ms. B-2 con un último poema sexual, un soneto atribuido en otros testimonios a Diego Hurtado de Mendoza —que figura aquí anónimo y con sus propias variantes— que se construye con la imagen de la llave que abre el sexo femenino (asociada aquí a una referencia religiosa):[133]

Preciábase una dama de par[lera]
y mucho más de grande apodador[a],
y encontrando un galán hacia deshora,
sin conocerle ni saber quién era,
dijo en ver su talle en su manera:
«Parece este a san Pedro»; y a la hora
riose muy de gana la traidora,
como si al proprio aquel apodo fuera.
Volviéndose el galán vio no ser fea
y, al tiempo que se ve aquel que sabe,

[133] Algunas palabras del final de los primeros versos están incompletas en el original por rotura de la página.

le respondió con muy gentil aviso:
«Sora, aunque san Pedro yo no sea,
a lo menos aquí traigo la [l]lave[134]
con que le podré abrir su paraíso».[135] (*Ms. B-2*, fol. 100r)

En conclusión, el Ms. B-2 del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona supone una humilde adición a la presencia de poesía erótica en cartapacios poéticos de los Siglos de Oro. Aunque son pocos los textos de este códice que claramente pertenecen a la literatura sexual,[136] este aporta tres sonetos de digna factura al repertorio erótico áureo, así como nuevos testimonios de otros poemas ya conocidos, pero que presentan aquí variantes nuevas. Este último fenómeno textual es un ejemplo de cómo la poesía erótica áurea también vivía en variantes, circulando de mano en mano, transmitiéndose de cartapacio en cartapacio, viralizándose y mutando gracias a copias de aficionados a la poesía que gozaban del cruce de lo estético y lo sexual. Estos versos eróticos, parte fundamental del patrimonio poético español de los siglos XVI y XVII, se recuperan aquí para los lectores del siglo XXI y así contribuir a que la filología moderna siga «dando voz a lo silenciado» (Blasco Pascual, 2017: 22).

BIBLIOGRAFÍA

Blasco Pascual, Javier (2015). «'En el nombre de Venus: un 'arte de amar' español del siglo XVI». En *Lasciva est nobis pagina...: erotismo y literatura española en los Siglos de Oro*. Javier Blasco Pascual (ed.). Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 143-179.

Blasco Pascual, Javier (2017). «'¿No es esto animal?': Ovidio versus Petrarca». En *En la concha de Venus amarrado: erotismo y literatura en el Siglo de Oro*. Patricia Marín Cepeda (ed.). Madrid: Visor, pp. 13-26.

Blasco Pascual, Javier *et al.* (2017). *Eros&Logos*. Disponible en https://www.erosylogos.com/ [20/12/2023].

Blasco Pascual, Javier y Cristina Ruiz Urbón (2020). *Vocabulario del ingenio erótico en la poesía española de los Siglos de Oro. Eros&Logos*. Berlín: Peter Lang.

[134] En el manuscrito, «lave».

[135] Nótese el ritmo forzado de este endecasílabo, que pide neutralizar el acento de *podré* para que no caiga un acento en la quinta sílaba. El verso figura de la misma manera en las otras ediciones consultadas.

[136] Otros poemas, sobre todo de índole más burlesco o satírico, no renuncian a incluir alusiones sexuales, pero sin que estas dominen y articulen el tono de estos textos. Es el caso, por ejemplo, del soneto «Rodeada de platos y escudillas», que incluye Eros&Logos, pero donde me parece que pesa más lo burlesco —sobre todo por su remate escatológico— que lo erótico por las referencias a las «nalgas» o «culo» de una criada. En el Ms. B-2 figura una versión en el fol. 260v.

Díez, J. Ignacio (2003). *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto.

Durán, Agustín (1877). *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Madrid: Rivadereyra, 2 vols.

Duran i Grau, Eulàlia (dir.) y Maria Toldrà (coord.). *MCEM. Manuscrits catalans de l'Edat Moderna*. Disponible en https://mcem.iec.cat/ [29/06/2023].

García-Reidy, Alejandro (2025). «Un códice poético-teatral del siglo XVII: el Ms. B-2 del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 14, pp. 1-23.

Garrote Bernal, Gaspar (2022). *Con dos poéticas. Teoría historicista de la literatura sexual española*. Valladolid: Agilice Digital.

Hurtado de Mendoza, Diego (2007). *Poesía completa*. J. Ignacio Díez (ed.). Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Lara Garrido, José (1997). «Columnas de cristal. Códigos y discursividades entre un soneto de Lope y un famoso romance anónimo». En *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*. Antonio Cruz Casado (coord.). Málaga: Universidad de Málaga, pp. 23-68.

Ms. B-2, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

Piqueras Flores, Manuel (2019). «Columnas de alabastro: las piernas femeninas en la poesía del Siglo de Oro, un recorrido transatlántico». *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7/2, pp. 849-862. Disponible en https://doi.org/10.13035/H.2019.07.02.58 [11/12/2023].

Ruiz Urbón, Cristina y Javier Blasco Pascual (eds.) (2022). *Nueva poesía erótica de los Siglos de Oro*. Berlín: Peter Lang.

Serna, fray Melchor de la (2016). *Arte de amor: Primera traducción al castellano del «Ars amandi» de Ovidio*. Javier Blasco Pascual (ed.). Valladolid: Agilice Digital.

Vega, Lope de (2022). *Rimas*. Antonio Sánchez Jiménez y Fernando Rodríguez-Gallego (eds.). Madrid: Real Academia Española.

EL *RETRATO* DE UNA *ANDALUZA*: DELICADO Y LA POÉTICA SEXUAL SUTIL

Gaspar Garrote Bernal
Universidad de Málaga
ggb@uma.es

Francisco Delicado acusó de sobreinterpretar a quienes en *La Lozana andaluza* detectaran *palabras maliciosas*, las de código cerrado, y pasajes de poética sexual en que *glosar malicias*:

> Y si alguno quisiere decir que hay palabras maliciosas, digo que no quiera nadie glosar malicias imputándolas a mí, porque yo no pensé poner nada que no fuese claro y a ojos vistas, y si alguna palabra hobiere, digo que no es maliciosa, sino malencónica como mi pasión antes que sanase (Delicado, 2004: 351).

La «densidad semántica» del fragmento, con sus «jocosas ambivalencias», es típica del «discurso con escapatoria» de *Lozana*, que conjugando «un chiste obsceno y *al mismo tiempo*» «un vago lamento», emplea «palabras maliciosas» como *imputar*, *pasión* y ese *malencónica* que apunta al «mal francés» (Bubnova, 1993: 199-201). Sea o no cierto esto último, Delicado fue uno de los autores que mencionaron los rasgos de la poética sexual sutil que practicaban: el «dezir encobierto e doñeguil» del *Libro del Arcipreste de Hita*, cuya «manera» «entiéndela sotil» (65bc), «ca tú entenderás uno e el libro dize ál» (986d); la «lengua tanto despierta, / tan sotil y engeñosa» a la que en el siglo XV atribuyó Pero Guillén que «desfaçe el argumento / descubriendo la çelada»; la «palabra del hombre sciente», «preñada» y tan «hinchada y llena» que «quiere reventar» en *Celestina*; o el léxico que, «sin culpar la gracia en malicia», elude «el asco de palabras viles» y logra un «estilo» «decente» que impide «la censura», según el Quevedo que se refería a las

Rimas de Burguillos antes de que el soneto 61 de este, irónicamente titulado «A un secreto muy secreto», explicitara lo relativo al «sutil conceto» que «va de secreto, pero cosa es llana» (cfr. Garrote, 2020: 114-115 y 120; 2021: 53; 2022: 26-28). Un *concepto sutil* que revela a esta poética sexual integrada en la *Agudeza y arte de ingenio*, cuyo discurso XXVI, «De la agudeza crítica y maliciosa», agrupó textos de «sutileza maliciosa», «picante» y «segunda intención sutil» (Gracián, 1969: I, 254-265).

Estos siete testigos de época (Garrote, 2020: 118-123) pretendieron guiar, en forma positiva o —como Delicado— negativa, la recepción de sus textos, predisponiendo a sus contemporáneos para que detectaran y descodificaran los mensajes sutiles y enderezados a las «personas discretas» a que apeló *Celestina*. Seguiría haciéndolo en 1582 Gracián Dantisco cuando solicitó al «discreto gentilhombre» que «sus palabras sean castas y honestas y biensonantes», sabiendo que «algunas» «lo son en el significado, y no en el sonido», como «"fuese reculando atrás" por dezir "fuese retrayendo"; que en quanto a la significación, mejor y más honestamente se dize: "la amiga", que no "la ramera", y mejor: "era amigo de una mala mujer", que no "era rufián de una su manceba", o "ramera", o tal y peor vocablo» (cito por Ruiz Urbón y Blasco, 2022: 21). Vetado y vedado por el tabú con su expresión silenciosa, el *peor vocablo* acaba el descenso diastrático que, comenzado en la voz cerrada *amiga*, dibuja el trayecto sinonímico *mala mujer-manceba-ramera-[puta]*.

La duración de la poética sexual sutil, entre finales del siglo XIII y mediados del XVIII, fue estructural: de tamaño enorme. Para que midiera cinco siglos hubieron de cumplirse no menos de tres condiciones. La primera, que muchos *discretos* gustaran de su objetivo mayor: la explotación ingeniosa que, en motivos como el del escribir con pluma y tintero —es decir, mantener un coito—, deriva de combinar los términos del código cerrado con arreglo a ciertos algoritmos y reglas (Garrote, 2008). A la tarea de recuperar esas unidades léxicas se ha sumado el *Vocabulario* de Blasco y Ruiz Urbón (2020), cuyas definiciones aprovechan los mismos autores en un glosario que cabe relacionar con su clarificadora agrupación por campos semánticos de numerosos de esos términos (Ruiz Urbón y Blasco, 2022: 291-323 y 46-60).[137] Se suele asumir que el código cerrado se nutre de «usos antifrásticos» y «contaminaciones de sentido erótico de los vocablos», «neutros» o «elevados» (Bubnova, 1993: 200), en línea con un Criado del Val que situó a *Lozana* como la «"clave" lingüística hábil y sistemáticamente organizada» que explica «los extraños cambios de sentido que sufren multitud de palabras, por efecto de la antífrasis o la contaminación» en el *Libro* de Juan Ruiz y en el largo «ciclo» celestinesco (1960:

[137] En Blasco y Ruiz Urbón (2020) y Cela (1988) compulso los términos cerrados que examino. En *Lozana*, Criado del Val (1960) solo ordena algunos significantes y contextos, y Tempesta y Carocci (1996) apenas registran significados sexuales. Los diccionarios clásicos y académicos que cito y modernizo se hallan entre los recursos electrónicos de la RAE (www.rae.es).

431-432). Pero la segunda condición de duración estructural de la poética sutil exige que por lo menos las acepciones sexuales de las principales voces cerradas, lejos de ser desvíos estilísticos o frutos de coyunturales connotaciones o *contaminaciones*, estuvieran inscritas en el español estándar, incluso si hablado en Roma. Eso facilitaría cumplir la tercera condición: que los receptores captaran raudos tales unidades léxicas. Prueba que así pasaba el que no faltase quien, según protestó Delicado, *quisiere decir que hay palabras maliciosas*. Es que su «público hispano-romano» era «apto para reconocer y descodificar automáticamente, detrás de un lenguaje oficial, el cazurrismo deliberado del *Auctor*» (Imperiale, 1992: 166).

En la poética cazurra o sutil, las *palabras preñadas* e *hinchadas* (Rojas) del código cerrado —como esa *pasión*, 'excitación sexual' (Tillier, 1985) de la que tiró Delicado mientras negaba haber usado *palabras maliciosas*—, ocupan recurrentemente espacios del mensaje que, ni muy breves ni muy amplios, permiten a la *sutileza maliciosa* (Gracián) o memoria asociadora el *glosar malicias* (Delicado) para descifrarlos sexualmente. Es que esas voces eran conmutadores (Allaigre y Cotrait, 1979: 30, n. 6; Garrote, 2020: 135-137) que trazaban la correspondencia entre dos planos de discurrir simultáneo en los textos: uno patente, *a ojos vistas* (Delicado), de sentido variable pero nunca sexual, que constituye *el argumento* (Guillén) según el cual *tú entenderás uno…* (Juan Ruiz); y otro latente y de constante contenido genital y sexual que, por ir *descubriendo la çelada* (Guillén), alcanza el quiebro referido por el Arcipreste: *e el libro dize ál*. ¿Y qué se descubre? Lo sexual que estaba escondido y por tanto era obsceno, mediante una hábil trampa o *celada* que posibilitaba un *sin culpar la gracia en malicia*, expresión con que señaló Quevedo que la poética sutil impedía *la censura*.

Frente a la excusa de Delicado, los fenómenos de conmutación se verifican en numerosos lugares de su *Retrato* en que «un sentido *literal*» coexiste con «el *camuflaje*» de «una diseminación de sentidos figurados» (Imperiale, 1992: 159). Sea su mamotreto LIX, cuyo título-acotación dicta: «*Cómo la Lozana fue a casa de Madona Clarina favorida y encontró con dos médicos y el uno era cirúgico y todos dos dicen:*»

> Señora Lozana, ¿adónde se va? ¿Qué especiería es ésa que debajo lleváis? ¿Hay curas, hay curas? ¡Danos parte!
>
> LOZANA: Señores míos, la parte por el todo y el todo por la parte, y yo que soy presta para sus servicios.
>
> FÍSICO: Señora Lozana, habéis de saber que, si todos los médicos que al presente nos hallamos en Roma nos juntásemos de acuerdo, que debíamos hacer lo que antiguamente hicieron nuestros antecesores: en la vía de San Sebastián estaban unas tres fosas llenas de agua, la cual agua era natural y tenía esta virtud, que cuantas personas tenían mal de la cintura abajo iban allí tres veces una semana y entraban en aquellas fosas de pies y estaban allí dos horas por vuelta y ansí sanaban de cualquier mal que tuviesen en las partes inferiores, de modo que los médicos de aquel tiempo no podién medicar sino de

> la cintura arriba. Visto esto, fueron todos y cegaron esos fosos o manantíos e hicieron que un arroyo que iba por otra parte que pasase por encima porque no se hallasen. Y agora aquel arroyo tiene la misma virtud para los caballos y mulas represas, y finalmente a todas las bestias represas que allí meten sanan, como habéis visto si habéis pasado por allí. Esto digo que debíamos hacer, pues que ni de la cintura arriba, ni de la cintura abajo no nos dais parte.
>
> […]
>
> LOZANA: […] Si vuestras mercedes quieren un poco de favor con madona Clarina en pago de mi maleficio, esperen aquí y haré a su señoría que hable a vuestras mercedes, que no será poco, y si tiene que medicarse en su fuente, entrarán vuestras mercedes aunque sea de rodillas (Delicado, 2004: 315-316).[138]

La lectura literal es insuficiente cuando se enfrenta a textos sutiles como este. Adaptada para descifrar signos que operan en claridad —como sostenía falsamente Delicado: *no pensé poner nada que no fuese claro*, lo que también remite a su título, *Retrato […] en lengua española muy clarísima*—, esto es, con sintagmas de significado único, la lectura literal ni detecta segundos planos latentes ni por tanto los penetra. Ante textos sutiles resulta, pues, afilológica: incapaz de entenderlos como lo haría un contemporáneo de sus autores, a los que hemos visto conscientes de su lengua bífida o conmutadora. Dado su entrenamiento con esta, sorprende que Allaigre se quedara en el plano superficial de ese pasaje: «Es evidente que lo cómico de la situación estriba en que los médicos están pendientes de la ignorancia de Lozana para saber lo que hay de nuevo en su profesión»; quizá influida por semejante nota, Kuffner (2016: 68-70) tampoco pasa del plano patente del fragmento, del que entiende que trata de la «hyperbolic ignorance» de los médicos y de la dedicación de Lozana a sanar, especialmente dolencias sexuales. Pero Sepúlveda notó que «hay que leer» «de forma metafórica» la «historia» relatada por el Físico, en la que identificó estos signos cerrados: *fosa*, 'vagina' (y sus sinónimos *manantío* y *arroyo*), *pie*, 'pene' (y sus sinónimos *caballo*, *mula* y *bestia*), *agua*, 'segregación de la vagina excitada' y *sanar*, 'curar un dolor genital', así como los significantes *natural*, *cegar* y *meter*, cuyos significados sexuales no especificó. Aplicar a este pasaje los fundamentos de la poética sutil pondrá a prueba las dos sinonimias propuestas, evaluará esos doce términos de código cerrado y sumará dos detectados por Perugini (*parte* y *represa*), otros dos (*foso* y *fuente*) en que se fijaron Gernert y Joset, y once más que añado: *dar*, *encima*, *entrar*, *esto*, *favor*, *hablar*, *hacer*, *mal*, *servicio*, *virtud* y *vuelta*.

Los médicos solicitan a Lozana algo de la *especiería* o «drogas medicinales» (*Aut*., s.v. *especería*) que lleva a sus clientes: «¡Danos parte!». *Dar parte* sirve de contraseña o aviso sutil que se repetirá en el cierre del relato del Físico: «ni de la cintura arriba, ni de la cintura abajo no nos dais parte», frase de codificación bífida o

[138] Aquí se hallan las notas de Perugini que revisaré. Las de Allaigre, Sepúlveda, y Gernert y Joset figuran en Delicado (1985: 451-454; 2011: 281-282; 2013: 295-297), respectivamente.

«maliciosa» «para solicitar favores sexuales» (Perugini). El primer uso de la contraseña [1a] se sitúa, aun dilógico, solo en el plano patente, y el último [1b] conmuta entre este y el latente (los marco enseguida con los superíndices [p] y [l]). Ambas señales delimitan un espacio textual sutil que es reducido, presenta alta concentración de conmutadores (nada menos que 27) y queda vertebrado por un algoritmo circular cuyas cinco fases ordenan, ritman y derivan conceptos nucleados en torno al término *parte*:

> [1a] *dar parte*, 'ofrecer la porción de un todo'[p] y 'noticiar'[p] → [2] [*dar*] *la parte por el todo y el todo por la parte*, 'sinécdoque'[p], 'dinero usado en la prostitución'[l] y 'genitales'[l] → [3] *partes inferiores*, 'anatomía humana situada bajo la cintura'[p] y 'órganos genitales'[l] → [4] *un arroyo que iba por otra parte*, 'un riachuelo que corría por otro lado'[p] y 'un pene que se enderezaba al ano'[l] → [1b] *dar parte*, 'ofrecer la porción de un todo'[p] y 'mantener relaciones sexuales'[l].

Al moverse por ambos planos, las secuencias [2], [3], [4] y [1b] conceden a sus unidades el estatuto de conmutadores. La más compleja, [2], trae la «respuesta maliciosa» de Lozana a los galenos, a quienes promete «la parte por el todo y el todo por la parte», secuencia cuyo significado no doble, sino triple, '*naturalia*', 'recompensa pecuniaria' y 'definición de sinécdoque' (Perugini), enciende el mecanismo sutil del concepto al cubo (Garrote, 2020: 127-128), con que Lozana resemantiza coyunturalmente la descripción de una figura retórica, en sintonía con el motivo de la gramática sexualizada que testimonia *El castigo del penseque*, 834-839: «Ya parece que declinas / con Clavela a *musa, muse*. / […] / si llegas a conjugar / con ella» (Tirso, 2013: 165). Delicado emplea aquí el resemantizador *dar*, 'copular', conmutador clave por figurar explícito o implícito en cuatro de las secuencias de su algoritmo, y aún operativo hoy en el dilógico *dar por culo*, 'penetrar analmente' y 'fastidiar [< joder]'. Así que Lozana sugiere que entregará su *parte*, 'órgano genital', a cambio de *todo* el dinero que cuesten sus *servicios*, 'relaciones sexuales'. Y lo hará dos veces, según corresponde al número de sus interlocutores y como evidencia la sintaxis especular, por supuesto copulativa: *[dar] el… por la… y… la… por el…*

Se anima el Físico al captar esta respuesta bífida. Y construye sutil un relato que en lo patente trata de unas aguas medicinales que en Roma y tiempo atrás quitaban trabajo y por tanto sustento a los médicos, lo que por cierto hace ahora Lozana con su *especiería*; nada que ver, pues, con una supuesta ignorancia de los galenos, y sí con su enfado sarcástico, «¿Hay curas, hay curas?», ante el intrusismo de la cortesana. Como latencia, en cambio, esta historieta ultraconmutada alude al sexo que el Físico y su compañero cirujano desean mantener con Lozana: «fosas llenas de agua, la cual agua era natural», acumula *fosa*, 'vagina', *agua*, 'emisión femenina' y *natural*, 'sexual', para transitar el motivo sutil que entre otros frecuentarán tres sonetos del Burguillos lopesco, el de la humedad femenina (Garrote, 2022: 30-32 y 35), relacionado a su vez con el de la navegación sexual (Lara Garrido, 1997: 57-58) que

conduce el mamotreto IV de *Lozana* (Costa Fontes, 1998). Tal *agua* tenía su *virtud*, ‘pene’ o ‘potencia sexual’; de modo que quienes sufrían de ardor sexual (*mal de la cintura abajo*), penetraban las vaginas (*entraban en aquellas fosas*) con sus penes (*de pies*) y regularidad digna de irónica receta médica: «tres veces» por «semana», a razón de «dos horas» *por vuelta* o coito. En el plano patente opera el italianismo *por vuelta*, ‘cada vez’ (Gernert y Joset), y del latente dan cuenta tanto Blasco y Ruiz Urbón, que traen *vueltas (a)*, ‘ejercicio sexual’ (2020: 293), como *Variedad de sonetos*, nº 291, «Yace en Asia Menor, región desierta…», que describe una penetración con *volver* y *revolver*: «entra el valiente, / vuelve y revuelve al uno y otro lado, / mas su braveza y brío poco vale, / porque vencido queda» (Lara Garrido, 1988: 167).

La parodia de prescripción puesta en la bífida boca de un galeno, apunta al subgénero de las recetas sexuales, cuyo «placer transgresor» fue, «más que una contestación a un sistema de valores», «una broma entre amigos» (Díez, 2019: 164-165). Broma que resalta aquí cómo la constancia al aplicar el remedio aplacaba los ardores: «ansí sanaban de cualquier mal que tuviesen en las partes inferiores». A renglón seguido, *todos* apunta dilógico a los *médicos* que taparon «esos fosos o manantíos» en el plano patente, y a las *personas* que penetraron aquellas vaginas, lo que conmuta en *cegar fosos*: «*cegarle* (a Lozana) *el foso o manantío*, es decir su ‘sexo’», que según Gernert y Joset, basándose en Allaigre, concierta con el «regar mi manantío» del mamotreto LXII. Y asimismo conmuta en «hicieron que un arroyo que iba por otra parte que pasase por encima», es decir, que el *arroyo*, ‘pene’, ya no se dirigía a *otra parte*, ‘ano’, por estar *encima*, ‘posición en el acto sexual’.

Sobre ese riachuelo añade el Físico: «Y agora aquel arroyo tiene la misma virtud para los caballos y mulas represas». Perugini notó que *represas* remite al español «agua almacenada», «para indicar facultades generativas retenidas por las bestias», y al italiano *represse*, ‘reprimidas’. Solución acorde con el algoritmo sutil del fragmento, que no entendió Allaigre al apuntar: «despeadas, estropeadas» (cfr. ital. *represo*)»; al seguirlo, «‘despeadas, con los pies heridos’ (ital. *represo*)», Gernert y Joset también hicieron desaparecer el plano latente del sintagma. Pero aquí la conmutación es, como tantas veces el habla del *Retrato*, bilingüe, por lo que salta del plano patente en español al latente en italiano. Por herencia semántica latina habían adquirido *caballo* y *mula* el significado de *equus*, ‘mujer en relación sexual’ (Adams, 1982: 165 y 206). Por eso *cabalgar* figuró con el valor de ‘futuo’ en el *Vocabulario* de 1495 de Nebrija, aunque no volvió con esa acepción a un diccionario hasta el académico de 2014 (Garrote, 2020: 95 y 139; 2021: 66, 70 y 72). No obstante, Covarrubias había sugerido lo que todos sabían y aún sabemos: que «por alusión tiene este verbo» *cavalgar* «sinificaciones diferentes». Y de *cavalgada* dijo, quizá tirando a su vez de tres o cuatro conmutadores, que era «la tropa de gente de a caballo, que sale a correr el campo y el ganado, y presa que han recogido en la tal salida», lo que cabría relacionar con el *represa* que Delicado reitera en «todas las bestias represas que allí meten sanan», secuencia que indica que las mujeres excitadas y reprimidas

(*bestias represas*) dejan de padecer incontinencia (*sanan*) por haber sido penetradas (*meten*).

Charlatán y resabiado, el Físico termina proponiendo a Lozana un coito, usando *esto*, uno de los marcadores «o avisos de bidireccionalidad» del código cerrado (Garrote, 2021: 55), y el conmutador *hacer*, 'copular': «Esto digo que debíamos hacer» —la ingenua paráfrasis de Allaigre, «digo que tendríamos que hacer lo mismo», volvió a suprimir el plano latente—, «pues que ni de la cintura arriba, ni de la cintura abajo no nos dais parte». Dispuesta a hacerlo o a darla, según vimos, Lozana capta, frente a tantos críticos actuales, el plano latente que ella misma había abierto; pero cambia su promesa cuando tienta a los dos médicos con «un poco de favor con madona Clarina», prostituta a la que visitaba y de la que asegura que conseguirá «que hable a vuestras mercedes, que no será poco, y si tiene que medicarse en su fuente, entrarán vuestras mercedes aunque sea de rodillas», «referencia maliciosa» que con *de rodillas* remite a «los fosos que curaban a los enfermos de pie» (Perugini). Se cierra el pasaje, pues, con las conocidas voces cerradas *favor*, 'prestación sexual', *entrar*, 'penetrar' y *hablar*, 'mantener un coito', término este que fue conmutador y formó parte del recurrente motivo sutil que lo emparejó con su gemelo cerrado *ver* (Garrote, 2020: 76, 167, 173 y 191-193; 2021: 62). Por lo demás, en «medicarse en su fuente» se cuela —sinónimo de *fosa* y *foso*— *fuente*, 'vagina', aunque Gernert y Joset apenas vean aquí un «posible doble sentido»; por el contrario, Kuffner entiende que tal sintagma, el único que capta del plano latente, «contains sexual innuendo», pues propone «alleviating male sexual desire, thus linking the medical and sexual registers by appropriating the lexicon of humoral theory to condone transactional sex» (2016: 69).

Al relato del Físico se le ha llamado «cuentecito tradicional» (Allaigre), «cuento folklórico, rehecho» (Perugini) o «leyenda» de la que, situada en «la vía de San Sebastián», que «seguía parte del recorrido de la *Via Appia Antigua*», «No ha sido posible identificar la fuente» (Gernert y Joset). Por supuesto. Es que, a tenor del algoritmo que lo gobierna, Delicado parece haber inventado el relato desde su plano latente, para que su cerrada caja de resonancias no cesara de evocar el deseo sexual de los dos médicos. Luego, el plano patente hubo de ser cuadrado con ese argumento subterráneo.

Al *glosar malicias imputándolas* al autor del *Retrato*, comprobamos que muchas siguen sin percibirse, frente a lo que juguetón temía Delicado. Incluso se olvidan otras ya detectadas: en «se daba de cabezadas, de modo que se le siguió una gran aljaqueca, que fue causa que le viniese a la frente una estrella», Perugini había relacionado *dar de cabezadas* con «la frecuente analogía entre cabeza y 'sexo masculino'» y Sepúlveda apuntado «*cabezadas*, 'cópulas'» (en Delicado, 2004: 32, n. 145 y 2011: 100, n. 104, respectivamente); pero Gernert y Joset dudan: *dar de cabezadas y aljaqueca* «('jaqueca') han de tener sentidos metafóricos no documentados hasta ahora, probablemente relativos a la prostitución, ya que de ellas resulta una *estrella* en la frente de Lozana, cicatriz de la sífilis» (en Delicado, 2013:

25, n. 34). Sucede que en este algoritmo bífido, conceptista y humorístico, *cabezada*, ʻgolpe en la cabeza'[p]-ʻcoito'[l] → *jaqueca*, ʻdolor de cabeza'[p]-ʻenfermedad venérea'[l], conmutan el ya mencionado *dar* y un *cabeza*, ʻglande', que documentan el verso «desnuda del prepucio la cabeza» (*PESO*, 2000: 216), Cela (1988: I, 179) y Blasco y Ruiz Urbón (2020: 85).

Infrainterpretaciones que como esta derivan de sortear los vocabularios especializados se unen a otras más comunes y penosas: las que confrontan los textos remotos con el diccionario de la norma contemporánea del crítico. Por entender que *retrato* en Delicado significa solo «pintura o efigie que representa alguna persona o cosa» o «descripción» de «las cualidades físicas o morales de una persona» (*DRAE* 1947), Wardropper supuso como «propósito primero» de Delicado el «*retratar*, con palabras y no con colores, a una mujer conocida de él» (1953: 476). Desde entonces se suele vincular el retrato-pintura con el género de *Lozana* (Sevilla Arroyo, 1994; Gernert y Joset en Delicado, 2013: 395-401 y 443-451), cuestión tal vez bizantina que cansa a Perugini: «deslumbrante novela dialogada, o drama narrativo, o lo que sea» (en Delicado, 2004: xxxvii). Cabría explorar a este respecto el marbete *acción en prosa* con que Lope caracterizó *La Dorotea*, por ser menos anacrónico que *novela* y cuadrar a *Celestina*, *Lozana* e incluso —por contemplar la panorámica de un *género*— a *Luces de bohemia*.

Más próxima al tiempo y al sentido de la obra de Delicado, la definición de *retrato* como «figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejanza es justo quede por memoria de los siglos venideros» (Cov.), muestra, si aplicada a *Lozana* y a Lozana, el «rebajamiento de un género oficial y serio» que (a)cometió un Delicado que se alejaba de «la seriedad y validez «documental» de «la semblanza» y «el prestigio, real o fabuloso, de los personajes retratados» (Bubnova, 1993: 198). De modo que a los cuatro sentidos de *retrato*, ʻimagen', ʻreprobación', ʻretiro o retraimiento' y ʻsentencia o proverbio', estudiados por Alleigre en Delicado (1985: 45-61), se une la distorsión irónica de ʻfigura imitada o *contrahecha* de una prestigiosa prostituta', chocante si no se atiende a la dificultad conceptista de *Lozana*: «¿Cuáles son los verdaderos sentidos de las palabras *retrato*, *mamotreto*, *la taberna meritoria* [mamotr. XLIV], *la Çeca* [m. XII], *la Aduana* [m. XV y L]?» (Imperiale, 1992: 163). No operando con voces de código abierto y sentido previsible en todos sus contextos, el artefacto móvil del *Retrato* genera una incertidumbre que reta a los *discretos* mientras parece negar la posibilidad de hallar el *verdadero sentido*. Que si bien se mira es único, al regirse por la Ley de concentración semántica (Garrote, 2020: 102-111). Ley que hace discurrir por un texto todos los «ámbitos semánticos asimilados a lo sexual», algo típico de «la gran corriente de las obras burlescas, cazurras y eróticas», y que en *Lozana*, una de ellas, da pie a «la resemantización de *retrato*, *pincel*, *emendar*» y al consiguiente «retrato (con todas sus connotaciones cazurras) de la andaluza Lozana» (Perugini en Delicado, 2004: lv, xxxix, lix y lxi).

No otra cosa es, desde su título, esta obra central de la poética sexual sutil: el *retrato* de una *andaluza*. A tenor de lo dicho, la pregunta es si tal título figura en el código abierto de la *lengua española muy clarísima* o en código cerrado. En el plano latente que posibilitaba este, *andaluz* significaba ʻel que practica el sexo', en virtud de una falsa segmentación morfológica (Garrote, 2002: 138-139) que convirtió en raíz otra voz cerrada: *andar*, ʻmantener un coito'. Así en el *Libro del Arcipreste de Hita*, 116, con quizá significativa laguna textual: «tomé senda por carrera / como […] andaluz», cuya latencia dice: «penetré la vagina en pos de la copulación / como […] practicante de sexo» (Garrote, 2020: 135 y 247). Con el mismo significado consta en el *Retrato*, mamotreto V, en un pasaje cuyos conmutadores marco en cursiva:

> Y como ella tenía gran *ver* e ingenio diabólico, y gran *conocer*, y en *ver* un *hombre* [ʻpene' (Márquez Villanueva, 2005: 153)] sabía cuánto valía y qué tenía y qué la podía *dar* y qué le podía ella *sacar* […], quiso saber luego quién estaba aquí de aquella *tierra* y, aunque fuesen *de Castilla*, se hacía ella de allá por parte de un su tío. Y si era *andaluz*, mejor, y si de Turquía, mejor, por el tiempo y señas que de aquella *tierra* daba (Delicado, 2004: 33-34).

Mejor, pues, *andaluz* que *de Castilla*, ʻalgo casto', como revela el soneto 53 de Burguillos: «mira que la mejor parte de España, / pudiendo Casta, se llamó Castilla» (Lope, 2019: 305).

La falsa segmentación morfológica podría funcionar asimismo en el polisémico *retrato*, que en *Lozana* presentaría un sexto sentido: el que en *re-trato* intensifica con falso prefijo *re-* la voz *trato*, que expresaba «también la ilícita comunicación o comercio que tiene un hombre con una mujer» (*Aut.*), según explotó dilógico Delicado: «Y todos dos, muy contentos, se fueron en levante y por todas las partidas que él tenía sus tratos, y fue d'él muy bien tratada y de sus servidores y siervas muy bien servida y acatada» (2004: 29-30). El código cerrado registró asimismo *trato*, ʻprostíbulo', vinculable con *trato de mercadería*, «comertium» (Nebrija, 1495): «Agora que me arremang[u]é a poner trato en mi casa, vale todo caro. Andar, pase por agora por contentar estas putas, que después yo sabré lo que tengo de hacer» (Delicado, 2004: 226).

Allaigre percibió «la acumulación conceptista» de *retrato* y *retraer* en el «Argumento» y en «Cómo se escusa el Autor…» (en Delicado, 1985: 55). En efecto, de las 31 ocurrencias de *retrato* que contabilizo en la obra, solo tres se dan en dos mamotretos (XLVII y LXVI) y 28 en sus márgenes, es decir, en los materiales paratextuales. El plano patente de uno de ellos, la dedicatoria, convoca a los *discretos* receptores: «Y pues todo retrato tiene necesidad de barniz, suplico a Vuestra Señoría se lo mande dar, favoreciendo mi voluntad. Encomendando a los discretos lectores el placer y gasajo que del leer a la señora Lozana les podrá suceder» (Delicado, 2004: 7). En el latente, los «sentidos traslaticios de *retrato*, *barniz*, *voluntad* y *dar*» que funcionan en *Lozana* «aclaran mejor las causas del *placer* y del *gasajo* que les

vendrán a sus lectores» (Perugini, n. 16). Sepúlveda reveló completo este plano al destacar «el valor erótico» de *leer a la señora Lozana*, «como confirma el régimen preposicional» (en Delicado, 2011: 85, n. 14). Es que opera ahí el motivo sexual del escribir y el leer (*PESO*, 2000: 85-87; Garrote, 2020: 171, 236, 239, 241, 255 y 259), en que se encuadra la voz *lectores*, ‘fornicadores’.

El «Argumento en el cual se contienen todas las particularidades que ha de haber en la presente obra» —epígrafe en que Perugini identificó *argumento*, ‘pene’ y *obra*, ‘coito’ (n. 17), aunque se le escapó la falsa segmentación morfológica *parti-cular-idades*— insiste en este *placer* de la lectura (y del *re-trato*): «Decirse ha primero la cibdad, patria y linaje, ventura, desgracia y fortuna, su modo, manera y conversación, su trato, plática y fin, porque solamente gozará deste retrato quien todo lo leyere» (Delicado, 2004: 9), donde Perugini captó el significado de ‘unión carnal’ en *conversación* y en *trato* —como Sepúlveda (en Delicado, 2011: 86, n. 16)— y dio *retrato*, ‘miembro retraído de la natura de la mujer’ (n. 18); sentido muy forzado, e innecesario si se entiende de nuevo la intensificación *re-trato*. Así que del coito (o *trato* o *conversación*) y el mucho fornicio (*re-trato*) de Lozana, cuya *patria* o procedencia patente es *andaluza* y cuyo latente oficio (o *manera* o «bragueta», *Aut*.) es *and-aluza*, solo *gozará* plenamente *quien todo lo leyere*. Aunque percibieron el sentido sexual de *conversación*, Gernert y Joset se quedaron en el plano superficial de esta otra expresión (en Delicado, 2013: 9, n. 1), como antes la paráfrasis de Allaigre: «exigencia de lectura total» (en Delicado, 1985: 171, n. 2). Pero a los poliédricos discretos, lectores y *lectores*, ciertas recomendaciones o incluso exigencias les parecerían, si sutiles supieran apreciarlas, dulces invitaciones.

BIBLIOGRAFÍA

Adams, J. N. (1982). *The Latin Sexual Vocabulary*. London: Duckworth.

Allaigre, Claude y Cotrait, René (1979). «“La escribana fisgada”: estratos de significación en un pasaje de *La pícara Justina*». En *Hommage des hispanistes français a Nöel Salomon*. Barcelona: Laia, pp. 27-47.

Blasco, Javier y Ruiz Urbón, Cristina (2020). *Vocabulario de la poesía erótica de los Siglos de Oro*. Gaspar Garrote Bernal (pról.). Berlín: Peter Lang.

Bubnova, Tatiana (1993). «La “malicia malencónica” de Francisco Delicado», en M. García Martín *et al*. (eds.). *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad, I, pp. 195-202.

Cela, Camilo José (1988). *Diccionario del erotismo*. Barcelona: Grijalbo, 2 vols.

Costa Fontes, Manuel da (1998). «The Art of 'Sailing' in *La Lozana andaluza*». *Hispanic Review*, 66/4, pp. 433-445.

Criado del Val, Manuel (1960). «Antífrasis y contaminaciones de sentido erótico en *La lozana andaluza*». En *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso […]*. Madrid: Gredos, I, pp. 431-458.

Delicado, Francisco (1985). *Retrato de la Lozana Andaluza*. Claude Allaigre (ed.), 5ª ed. Madrid: Cátedra, 2007.

Delicado, Francisco (2004). *La Lozana andaluza*. Carla Perugini (ed.). Madrid: Fundación José Manuel Lara.

Delicado, Francisco (2011). *La Lozana andaluza*. Jesús Sepúlveda (ed.), Carla Peurgini (rev.). Málaga: Universidad de Málaga.

Delicado, Francisco (2013). *La Lozana andaluza*. Forke Gernert y Jacques Joset (eds.). Madrid: Real Academia Española.

Díez, J. Ignacio (2019). *«Fiebre de luz y río de corceles». Poesía y erotismo áureo*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta.

Garrote Bernal, Gaspar (2002). «La erótica heterodoxia de Samaniego». En *Por amor a la palabra. Estudios sobre el español literario*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008, pp. 115-145.

Garrote Bernal, Gaspar (2008). «A pelo y a pluma: algoritmos de conceptos en Castillejo y *La pícara Justina*. (Con una digresión para uso de cervantistas)». *Tres poemas a nueva luz. Sentidos emergentes en Cristóbal de Castillejo, Juan de la Cruz y Gerardo Diego*. Zaragoza: PUZ, 2012, pp. 13-45.

Garrote Bernal, Gaspar (2020). *Con dos poéticas. Teoría historicista de la literatura sexual española*. Valladolid: Agilice Digital.

Garrote Bernal, Gaspar (2021). «*Celestina* y el sexo conmutado». *Celestinesca*, 45, pp. 49-77.

Garrote Bernal, Gaspar (2022). «Elusión de *palabras viles* y sonetos *retrógrados* en las *Rimas humanas de Tomé de Burguillos*». *Calíope*, 27/1, pp. 22-45.

Gracián, Baltasar (1969). *Agudeza y arte de ingenio*. Evaristo Correa Calderón (ed.). Madrid: Castalia, 2 vols.

Imperiale, Luigi (1992). «Una realidad disfrazada en *La Lozana andaluza*». *Revista de Filología Española*, 72, pp. 159-166.

Kuffner, Emily (2016). «"En el tocar está la virtud": The Eros of Healing in *La Lozana andaluza*». *La Corónica*, 45/1, pp. 63-87.

Lara Garrido, José (ed.) (1988) *[Cancionero antequerano] I. Variedad de Sonetos*. Málaga: Diputación.

Lara Garrido, José (1997). «*Columnas de cristal*: códigos y discursividades entre un soneto de Lope y un famoso romance anónimo». En *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*. Antonio Cruz Casado (ed.). Málaga: Universidad de Málaga, pp. 23-68.

Lope de Vega (2019). *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Ignacio Arellano (ed.). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Márquez Villanueva, Francisco (2005). «La *salida* de Melibea (Jean de Meung, Juan Ruiz y Fernando de Rojas)». En *Spain's Literary Legacy […]*. Katherine G. Gatto e Ingrid Bahler (eds.). New Orleans: University of the South, pp. 139-167.

PESO (2000) = Pierre Alzieu, Robert Jammes, Yvan Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.

Ruiz Urbón, Cristina y Blasco, Javier (2022). *Nueva poesía erótica de los Siglos de Oro*. Berlin: Peter Lang.

Sevilla Arroyo, Florencio (1994). «El "autorretrato" de Lozana en *La Lozana andaluza*». *Epos*, 30, pp. 289-310.

Tempesta, Daniela, y Carocci, Marzia (1996). *Glossario della «Lozana andaluza»*, Università di Roma. En http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/lozana/index.html [01/12/2023].

Tillier, Jane Yvonne (1985). «Passion Poetry in the *Cancioneros*». *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, pp. 65-78.

Tirso de Molina (2013). *El castigo del penseque. Quien calla, otorga*. Miguel Zugasti (ed.). Madrid: Cátedra.

Wardropper, Bruce W. (1953). «La novela como retrato: el arte de Francisco Delicado». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, pp. 475-488.

SEXO Y ASEXUALIDAD EN LA *VIDA* DE TORRES VILLARROEL

Luis Gómez Canseco
Universidad de Huelva
canseco@uhu.es

En la sexta parte de su *Vida*, impresa en 1759, Torres Villarroel hizo relación expresa de las personas que conformaban la junta de gobierno del Hospital de Nuestra Señora del Amparo. Entre la banda de los eclesiásticos, se menciona al «señor don Antonio Gilberto, canónigo y arcediano de Salamanca», hecho que no tendría más importancia, de no ser porque Gilberto era también el apellido de uno de sus amigos de juventud, Gabriel Gilberto, de cuyo nombre se apropió para alistarse como soldado en Portugal, y por un suceso ocurrido siete años antes, que atañía al aludido. Resulta que en 1752 se abrió un proceso eclesiástico contra este canónigo, Antonio Gilberto Jiménez de Robles, por haber dejado embarazada a su esclava Quiteria Teresa de Jesús (Onandia Renero, 2017: 127).

Valga el caso para constatar que en el entorno más inmediato de Torres, y en el mismo momento en que componía su autobiografía, la carnalidad formaba parte de su paisaje, incluso entre los que compartían con él los hábitos talares. No obstante, optó por presentar en su *Vida* un mundo y una imagen de sí en apariencia asexuados, por más que insistiera una y otra vez en la normalidad de su persona: «Tengo, como todos los hijos de Adán, hígado, bazo, corazón, tripas, hipocondrios, mesenterio y toda la caterva de rincones y escondrijos que asegura y demuestra la docta Anatomía». Y de inmediato añade sobre sus pasiones: «Lo cierto es que, salga del hígado, del bazo o del corazón, yo tengo ira, miedo, piedad, alegría, tristeza, codicia, largueza, furia, mansedumbre y todos los buenos y malos afectos, y loables y reprehensibles ejercicios, que se pueden encontrar en todos los hombres juntos y separados. Yo he probado todos los vicios y todas las virtudes» (1987: 100-101).

La confesión sobre el ejercicio de los vicios no llega más allá. Por el contrario, se percibe a lo largo del texto un continuado encarecimiento de la vida moderada, que comienza con sus antepasados. De Roque de Torres, hermano de su bisabuelo, asegura: «Mantúvose soltero y celibato; y el azadón, el arado y una templada dieta —especialmente en el vino— a que se sujetó desde mozo, le alargaron la vida hasta una larga, fuerte y apacible vejez» (1987: 61); de sus abuelos señala que «vivieron muchos años con envidiable serenidad y moderada conveniencia» (1987: 63); y el propio. Torres parece proyectar sobre sí ese modo de vida, asegurando, como se hace en la *Vida natural y católica*, que «la templanza y la obediencia son los antídotos universales del cuerpo y el alma» (1730: ff. A3v). A su vez, en la *Segunda parte de las recetas* de Torres y bajo el epígrafe «No me quieren las damas», se hace una condena expresa de la lujuria, ahondando en su dimensión física: «La posesión de la sabrosa carne que deseas con su cariño es un sepulcro hermoso, apacible por fuera, y el interior es un envoltorio de gusanos y hediondez [...]. Considérala últimamente con el asco de los meses, y te hará desengañado y prófugo la que te tiene inquieto y codicioso. El examen de su naturaleza te hará aborrecer lo que tanto tiempo gastas en desear» (1751: 304-305). Las *Visiones y visitas* corroboran esta imagen, ya sea cuando describe a los comadrones como «vendimiadores de vientres, pasteleros de úteros, segadores de menstruos, hurones de pocilgas humanas y buzos de orines» (1991: 169), ya cuando refiere el encuentro carnal de un joven con una mujer que lleva hábito de San Antonio:

> Empezaron los terremotos de bragueta; subiose al hígado el vapor de la lujuria; los ojos de la niña le menudeaban los sahumerios; a la daifa le sobraba el azogue, conque el pobre diablo empezó a babear por todas sus coyunturas, plagado de toda la rabia de Venus […]. Concertose por señas el pecado, tocó Venus a engendrar; y ella, bailando al son de su impuro bullicio, dio un rehurto al cuerpo con que vino a quedar a las ancas del ganchoso; y él con pasos de cofradía, a lo columpio, guio camino del infierno (1991: 278-279).

El Torres moralista condena la lujuria como pecado y daño irreparable para el hombre, cifrando en el cuerpo de la mujer la causa de ese mal, que perjudica la vida y conduce a la condena eterna. El sexo y la mujer se presentan, como apuntaran Paul Illie (1969: 22-25) y Manuel Gregorio (2004: 56-57), de una manera agresiva, perversa y en cierta medida monstruosa frente a la virtud de la castidad. Resulta llamativo que la primera edición del *Trozo quinto de la Vida* se cierre con una paráfrasis del *Magnificat* y una oración a la Inmaculada: «Por las glorias de tu virginal maternidad, ¡oh, Inmaculada Concepción!, ¡oh, purísima!, ¡oh, dulcísima virgen María!, limpia y castifica mi corazón en el nombre del Padre †, y del Hijo†, y del Espíritu Santo†. Amen», a la que se sigue una invitación a la castidad: «Es gran medio y devoción para alcanzar pureza de corazón, repetir entre día el dulce cántico del *Magnificat* de la virgen santísima nuestra Señora» (1743: 223-224).

Estos discursos han permitido a algunos críticos negar cualquier atisbo de sexualidad en la obra de Torres, mientras que otros, como Russell P. Sebold o Manuel Gregorio (2004: 101-104), han hurgado en los años más jóvenes para buscar atisbos de carnalidad. A ello apunta algo de lo que sabemos sobre el Colegio del Quendo, institución festiva a la que perteneció el joven escritor, cuya divisa era una considerable cornamenta acompañada de unos versos explícitos y explicativos: «Aquestos que aquí miráis / no son porque los tenemos, / sino porque los ponemos» (Mercadier, 1987: 11), y en cuyos estatutos se establecía: «Si algún colegial tuviera caballo, todos tomen posesión y monten en él, porque ya se sabe que en el colegio todo es de todos» (Mercadier, 2009: 38), en alusión transparente a la dimensión carnal de la cabalgadura. El propio Torres describe el recorrido picaresco de las fiestas estudiantiles en el soneto «Difine unos grados de pompa en Salamanca», que concluye inequívoca y cómicamente en lo sexual:

> En venerables bestias se montaba
> toda la escuela que Mercurio aprueba,
> y cada cual en la cabeza lleva
> señales de la ciencia que estudiaba.
> «¡Viva!» y «¡Beba!» en confuso se escuchaba
> de pintados chillones en voz nueva,
> y en todo licenciado se renueva,
> al escuchar el «¡Viva!», tanta baba.
> Toda la gente y la ciudad se emboba;
> hacia la plaza el escuadrón arriba;
> córrense toros, sórbese una cuba.
> Cenan y se resfrían de la soba,
> y acaba la función que dije arriba
> en baba, beba, viva, boba y buba (1752a: 24-26).

Una *Respuesta al conde fiscal, y de camino es carta para otros fiscales de todas sus obras*, fechada en 1726, hace burla del matrimonio y señala como alternativa la posibilidad de tratar con muchas mujeres, sin atarse a ninguna, por muchas que fueran las ventajas que se le ofrecieran:

> No soy marido, que no me gusta religión sin noviciado, y fui siempre medroso del refrán que dice «Antes que té, cafés». Y aunque la almohada me propuso muchas veces que sería bueno tener una moza que gastar y un dote con quien dormir, no me encarnó la memoria de lo hermoso, porque velaba mi libertad. Mucho rinde una consulta (de estas que pillan a un joven solo y acostado), pero pudo más la pasión a la vida

> descuidada: danzar con todas, correr con ninguna, y a los que se mueren y se casan, encomendarlos a Dios (1752b: 224-225).

En el propio texto de la *Vida* se encuentran aquí y allá alusiones a un período de desorden juvenil, como cuando da cuenta de su ejercicio de estudiante en el *Trozo segundo*: «menos el vino, que hasta ahora no lo he probado, y el tabaco de hoja, todos los demás vicios que componen un desvergonzado jifero los miraba y padecía en el último grado de la disolución» (1987: 84), o al explicar el abandono de su empleo como ermitaño en ciernes:

> Descuidose en relinchar un poco mi juventud en una ocasión que habían venido a visitar el santuario unas familias portuguesas, estando ausente mi amo y mi maestro; y, medroso de que descubriese la incontinencia de unas licenciosas, indiferentes y equívocas palabras que le solté a una muchachuela que venía en la tropa, traté de huir (1987: 90).

Todo queda en ese «relinchar», en el que se apuntan los deseos del joven, sin que lleguemos a saber en que trabó el negocio, más allá de esas licenciosas palabras, a qué condujo y porqué el joven Torres se sintió en la necesidad de huir de un lugar, donde, según se sigue del texto, había encontrado buen asiento. Otro tanto sucede poco después en Coímbra, donde inicia un acomodado modo de vida ejerciendo como médico y maestro de danza: «A pocos días era ya la celebridad y conversación de los melancólicos, los desocupados y noveleros. Y con sus solicitudes y aprehensiones, arribé a juntar algunas monedas de oro, buenas camisas y un par de vestidos que me engalanaban y prometían mi poco seso». Su buena suerte se ve quebrada cuando media un lance amoroso en el que tiene parte protagonista: «La ridícula historia de unos indiscretos celos de un destemplado portugués, cuya infame sospecha es digna de que se quede enterrada en el silencio y el olvido, me obligó a dejar Coímbra y tomar seguridad en la ciudad de Oporto» (1987: 93-94). David Becerra se ha preguntado por las razones de esta elusión:

> ¿Qué sucedió en Coímbra? ¿Por qué tuvo que abandonar la ciudad así, repentinamente? ¿Por qué no lo cuenta? ¿Por qué se calla Torres precisamente ahora? Diego de Torres, que se jacta de contar la verdad en su Vida, que afirma y repite que a lo largo de su libro va a exponer todas sus aventuras y majaderías, decide, en este momento de la narración, permanecer callado, enterrar en el olvido uno de los sucesos posiblemente más interesantes. ¿A qué se debe, de pronto, este silencio? Estas y otras preguntas se las debieron formular sus lectores contemporáneos y asimismo nos las tenemos que formular nosotros ahora. ¿Por qué Torres omite esa «ridícula historia»? (2013: 282-283).

Torres era perfectamente consciente de la relevancia de este episodio aparentemente traído por los pelos, puesto que, muchas páginas después y ya en el cuarto trozo, lo vuelve a recordar cuando el destierro le lleva de nuevo a Portugal:

> …me mudé a Coímbra, adonde no pude detenerme sino muy poco tiempo, por causa de que aún vivía, aunque muy viejo y postrado, el majadero celoso que me dio motivo para dejar la vez primera que la pisé aquella hermosísima ciudad. No obstante este ridículo estorbo, y persuadido a que la mudanza de mi nombre y traje le habrían ya borrado de su memoria los accidentes de mi figura, quise alicionarme con el trato y la conferencia de algunos de los doctores de aquella grande por todos modos Universidad (1987: 159-160).

El lector queda a dos velas respecto a una peripecia amorosa cuyos límites y circunstancias desconocemos, más allá de un hipotético adulterio a la lusa, que se enmarca en algunas alusiones tan generales como inespecíficas a esa vida moralmente desordenada que Torres va desperdigando en los primeros cuatro trozos: «Cuando yo empezaba a estrenar las fortunas, los deleites, las abundancias, las monerías y los dulcísimos agasajos con que lisonjean a un mozo mal entretenido y bien engañado los juegos, las comedias, las mujeres, los bailes, los jardines y otros espectáculos apetecidos» (1987: 134).

La aparente contradicción entre los discursos moralizantes y estos actos insinuados parece resolverse en la primera edición de la *Vida natural y católica*, salida en 1730, donde Torres dio cuenta de sus cavilaciones en torno al sexo. No en vano el libro se subtitulaba —con algo de manual de autoayuda— «Medicina segura para mantener menos enferma la organización del cuerpo y asegurar al alma la eterna salud». Entre las páginas que consagra a la vida material, donde trata sucesivamente de la comida, la bebida, el ejercicio físico, el sueño, los excrementos, la orina, el sudor, el aseo o la dieta, se encuentra una sección titulada «De la Venus», que merece la pena reproducir en su totalidad:

> El uso legítimo y discreto de la venus es una expurgación muy dulce y saludable a los cuerpos. Dilata los órganos, mitiga los furores y la ira, y deja al cuerpo en sazonada disposición. Al contrario, el importuno e indiscreto es la causa de muchas enfermedades, porque resuelve los espíritus, entorpece la vista, el cuerpo y el ánimo, apaga el calor natural, daña al cerebro, corrompe los riñones y la vejiga, acelera la vejez y la muerte; y en los dos extremos es más útil conservar el semen vital que derramarlo. En el invierno y en el verano es saludable esta expurgación; y en el estío y otoño es muy dañosa por la gran copia de espíritus que se exhalan. Los viejos en estación alguna lo deben usar ni ejercitarse en este movimiento, porque es muy enfermo a su complexión. Vuelvo a repetir que la comida, bebida, sueño, ejercicio, vigilia y la venus se han de elegir y ejercitar con moderación y en buen tiempo, y de este modo todo es saludable; pero usadas contra ley de estos preceptos, son muy perniciosas y enemigas de la salud y de la vida (1730: 35).

Más adelante, en el capítulo «El modo de tratarse los sanos», insiste en ese uso medicinal y temperado del sexo: «La venus ni se ha de solicitar demasiado, ni se ha de temer con cobardía. La muy frecuente es dañosa; la rara dispone al cuerpo en buena templanza. Lo más preciso a los sanos es huir todo trato y amistad peligrosa que puede traer inquieto y solícito el ánimo» (1730: 48).

En la segunda parte del libro, consagrada a los «Preceptos generales para conservar la salud del alma y librarla de las enfermedades mortales», el panorama cambia, cuando trata del sexto y noveno mandamientos. El enunciado inicial no deja lugar a dudas: «Los pensamientos consentidos, las detenciones y recreos, tardíos en el objeto, los ósculos, tocamientos, poluciones y actos, todos son pecado mortal, que quebrantan estos dos preceptos; y por ningún caso admite, como otros, parvidad de materia» (1730: 75). Como consecuencia, Torres prohíbe «toda lujuria; ello es, aquel apetito desordenado o ejercicio de la delectación venérea» (1730: 75), y clasifica los actos lujuriosos, siguiendo la pauta de los manuales de confesores, en *perfectos* e *imperfectos*, según incluyan o no efusión de semen, y *naturales* o *repugnantes a la naturaleza*, conforme a las especies con la que se practica el intercambio carnal. Los actos naturales serían amancebamiento, adulterio, estupro, rapto, incesto y acto con hija de confesión, y los actos contra natura, polución, acto desordenado, sodomía, bestialidad y sacrilegio. El entredicho no solo se dicta para solteros y clérigos, pues también «los casados tienen su coto en los actos venéreos» (1730: 76). Torres parece desdoblarse entre lo estrictamente corporal, donde la actividad sexual encuentra un hueco sin atender a límites morales, y lo espiritual, que la restringe al matrimonio, aunque con restricciones.

A pesar de que el libro original se estampó con las licencias eclesiásticas pertinentes, la solución no fue del agrado del Santo Oficio, que en 1743, en un episodio detalladamente referido en la *Vida*, lo condenó primero para luego expurgarlo.[139] El propio autor, que puso su obra bajo tutela eclesiástica, fue el encargado de reeditarla ese mismo año, con las resultas de una censura que eliminó todo lo referido a ese uso higiénico del sexo, manteniendo, eso sí, la condena religiosa de la segunda parte. La contradicción que no parecía haber sentido Torres Villarroel al componer la obra la percibió la Iglesia. El discurso no cuadraba, a ojos de los definidores, con el adjetivo «católica» que aparecía en la portada y con la condición eclesiástica de su autor, que había sido ordenado subdiácono en 1715, con algo más de veinte años.

Esa tensión entre lo mundano y lo espiritual se hizo patente en su propia vida y en las reticencias que mostró repetidamente a la hora de aceptar los votos sacerdotales. En el trozo tercero de la *Vida* insiste en las dudas que le asaltaron tras su ordenación como subdiácono: «Paré más a mi consideración sobre las obliga-

[139] En torno a este expurgo de *Vida natural y católica*, véase Torres Villarroel (1987: 194-197), Mercadier (2009: 124-130) y Chavarría Vargas (2007: 126).

ciones en que me metía, los votos y pureza que había de guardar y los cargos de que había de ser responsable delante de Dios; y, atribulado y afligido, me resolví a no recargarme hasta tener más seguridad y satisfacción de mis talentos» (1987: 114). De inmediato, tras dar cuenta del pleito que le interpuso un clérigo por un beneficio eclesiástico, subraya: «y yo me quedé con el voto de castidad y el breviario», para concluir: «tuve por menos peligroso quedarme entretallado entre la epístola y el evangelio que atropellar hasta el sagrado sacerdocio para vivir después más escandalosamente, sin la moderación, el juicio, el recogimiento, decencia y severidad que deben tener los eclesiásticos» (1987: 115).[140] Lo cierto es que solo después del encontronazo con la Inquisición, en 1745 y cumplidos los cincuenta años, consintió en ordenarse sacerdote, no sin grandes quiebras interiores:

> Yo pasé muchos días de este tiempo con tan rabiosas desazones que me vi muchas veces muy cerca de los brazos de la desesperación. ¡Nunca se me representaron mis delitos tan horribles! ¡Nunca tan desconfiados de la misericordia! ¡Nunca la eternidad se puso en mi consideración tan terriblemente dilatada! ¡Y nunca vi a mi espíritu tan rodeado de ansias y agonías! (1987: 201).

Ya ordenado y bajo los efectos de una grave enfermedad, los médicos decidieron aplicarle un tratamiento contra la sífilis, con la oposición expresa del enfermo: «Lo que no consentí fue que me curaran como a buboso (única resistencia que hice a los médicos y conjuradores), porque, aunque yo ignoraba como ellos la casta de mi pasión, yo bien sabía que no eran bubas, porque estaba cierto que ni en herencia ni en hurto, ni en cambio ni en empréstito había recibido semejantes muebles, ni en mi vida sentí en mis humores tales inquilinos». Aun así, Torres no perdió la ocasión de encarecer las virtudes de «este utilísimo medicamento» (1987: 203-204). A pesar de sus declaraciones y oposición, los médicos insisten en la conveniencia de las unciones antisifilíticas y el clérigo recalca la imposibilidad material del caso:

> …yo me rebelé, haciéndoles el cargo que mi mal no había hablado palabra alguna por donde se le conociese ser francés, ni constaba por mi confesión haber tenido malos tratos con ninguna persona de esta nación ni con otra alguna de España que hubiese comerciado con estas gentes ni con estos males (1987: 210-211).

[140] Al jesuita Luis Losada se atribuye el opúsculo satírico *Memorial del doctor don Diego de Torres al ilustrísimo obispo de Salamanca, pidiendo el orden del Evangelio en las témporas de mayo de 1739*, que incide en la inestable vocación del escritor (Cortina Iceta, 1981: 287-338). Sobre Torres y el sacerdocio, véase Sebold (1957: 126), Fernández-Cifuentes (1987: 27-28) y Mercadier (2009: 302). Por su parte, Becerra Mayor (2013) ha señalado la contradicción como clave constitutiva de la *Vida* de Torres Villarroel.

De una sexualidad insinuada en los trozos de la *Vida* que refieren su juventud se pasa aquí a una completa asexualidad, cifrada en el contagio imposible de sífilis por la completa ausencia de trato carnal alguno. Pudiera pensarse que hay en ello una concesión al rigorismo moral, que sotierra cualquier forma de carnalidad, por mas que, como apunta el mismo Torres, esta forme parte de la naturaleza humana: «Voy manteniendo, gracias a Dios, la vida sin especial congoja ni más pesadumbres que las que dan a todos los habitadores de la tierra el mundo, el demonio y la carne» (1987: 169). Pero, más allá de una imposición de la moral pública, hay en la escritura de Torres un determinante afán de control respecto a la imagen que quiere ofrecer de sí mismo a los lectores y compradores de sus libros. Por eso exhibe entre alardes lo que quiere, al tiempo que oculta aquello que le interesa y no ha de ser explícitamente revelado.[141] Esos fueron los límites que él mismo estableció respecto a la presencia del sexo en su obra y en la *Vida* que ofreció al público.

Cuando publica los cuatro primeros trozos de su autobiografía, Torres tiene cuarenta y nueve años; al sacar el quinto es ya clérigo; y el sexto trozo sale en 1759, cuando avanza hacia los sesenta y cinco. Era ya un hombre maduro, que había tenido sus roces con la Iglesia y con la corona, y que por entonces asentaba su bienestar y el de su familia en una red de intereses creados. Ni siquiera le era ya posible jugar con la imagen deformada y grotesca del sexo que ofrecen algunas páginas de las *Visiones y visitas* (Illie, 1969: 26). Como escritor tuvo muy en cuenta el mercado y el perfil del público al que se dirigía. Ahora más, si cabe, pues no podía echar por tierra una importante fuente de ingresos a la que continuamente se refiere, introduciendo elementos que pudieran alterar la percepción de los lectores. De ahí que lo sexual aparezca siempre de forma velada, como simple insinuación o, como ocurre en el *Trozo quinto*, negando la mayor. A ello se añade la posición que había alcanzado entre los nobles, y que pretendía mantener a toda costa. De ahí esos silencios y omisiones en nombre del recato y la decencia que convenían a su condición y con los que quiso presentarse ante sus más poderosos protectores. Por eso la autobiografía de Torres termina siendo, como aseguraba Borges, un «documento insatisfactorio, ajeno de franqueza espiritual y que, como todos sus libros, tiene mucho de naipe de tahúr y casi nada de intimidad de corazón» (2016). Tal sucede con la cosa carnal.

Más allá una elegante moralización, el único modo que encontró Torres para abrir hueco a la sexualidad en su *Vida* fue el humor, que le sirve a su vez como mecanismo de distanciamiento. Es lo que ocurre en el episodio del duende, cuando los habitantes de la casa, llevados del miedo, se ven obligados a compartir su intimidad en una única estancia: «Apiñaron en el salón catorce camas, en las que se fueron mal metiendo personas de ambos sexos y de todos estados. Cada una se fue desnudando y haciendo sus menesteres indispensables con el recato, decencia y silencio más posible» (1987: 127). El ejemplo de las bubas imposibles es aún más

[141] Véase a este respecto Becerra Mayor (2012: 148 y 2013: 280-282).

palmario en cuanto a la conversión de lo sexual en materia risible. Por más que el autor se presente con una gravísima enfermedad que lo lleva a las puertas de la muerte, aprovecha el relato para apuntar una broma sobre su vida asexuada de clérigo. Ya lo hemos leído: «mi mal no había hablado palabra alguna por donde se le conociese ser francés, ni constaba por mi confesión haber tenido malos tratos con ninguna persona de esta nación ni con otra alguna de España». Ni el mal francés le cabe ni ningún otro mal que procediera de intercambio carnal. Nada hay, pues, de trágico en la declaración, ni siquiera un intento de evitar ser excluido de la sociedad como enfermo de sífilis.[142] Más bien parece que Torres estuviera invitando a sus discretos lectores a esbozar una amable sonrisa sobre su condición intachable de clérigo, bien distinta a la de los abates que pintaba en las *Visiones y visitas*: «Hay otros más caídos en la virtud, y no poco exaltados en la relajación. No hay vicio que no haya pisado los umbrales de esta recolección» (1991: 323). Todavía en las páginas de la propia *Vida*, al final del quinto trozo, desliza ante esos lectores una chanza burlesca y apunta la posibilidad de que su mismo discurso no sea sino la impostura de un hablador:

> Y para que otro vagamundo farandulero no os pegue otra garrapata tan gorda como la que yo os he plantado con las algazaras y las ilusiones de mis tonterías, aconsejo a todos, como vejancón aporreado de fingimientos, espantajos y embustes, que examinen con recato y quietud la opinión de los hombres famosos y aplaudidos, especialmente la de las dos castas de doctos y de santos, que las más veces se hallará, debajo de una reputación desmesurada de sabiduría y experiencia, un idiota terco, un hablador vacío, un misterioso extravagante, un impertinente caprichudo o un maulón ponderado, con las letras tan garrafales como las mías, y, revuelto con el capote del *Deo gracias* y el *Dios sobre todo*, un bergante, comilón, ocioso, repleto de avaricia y de lujuria (1987: 234).

Y deja como remate una última y significativa palabra, «lujuria». A la postre todo queda en una bufonada equívoca escrita para nobles y elegantes lectores, en la que el objeto de la burla y el producto de venta sería el propio Torres Villarroel y sus ires y venires, también entre los placeres —ausentes o insinuados— de la carne humana.

[142] Entiende Placzek (2020: 507-508) que Torres hace esta declaración como modo de evitar su marginación: «Para demostrar la importancia de este fragmento hay que recordar que "las bubas" —es decir, la sífilis— era una de las enfermedades más estigmatizadas y estigmatizadoras en España desde su aparición a finales del siglo XV. Asociada con una vida libertina y, por tanto, considerada como un castigo divino por el pecado de la lujuria, la sífilis se convirtió en una herramienta de exclusión social».

BIBLIOGRAFÍA

Becerra Mayor, David (2012). «Torres Villarroel y la invención de venderme la vida». En *Obscenidad, vergüenza, tabú: contornos y retornos de lo reprimido entre los siglos XVIII y XIX*. Fernando Durán (ed.). Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 139-150.

Becerra Mayor, David (2013). «La contradicción como clave constitutiva de la *Vida* de Torres Villarroel». *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 36/2, pp. 273-298.

Borges, Jorge Luis (2016). «Torres Villarroel (1693-1770)». En *Inquisiciones*, *Obras Completas I (1923-1949)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Chavarría Vargas, Emilio (2007). «Ascetismo, filosofía de vida y doctrina moral en tres obras de Diego de Torres Villarroel». *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 17, pp. 65-147.

Cortina Iceta, Juan L. (1981). *El siglo XVIII en la pre-ilustración salmantina. Vida y pensamiento de Luis de Losada (1681-1748)*. Madrid: CSIC.

Fernández-Cifuentes, Luis (1987). «Torres Villarroel: seducción y escándalo en la biblioteca». *Confluencia*, 2/2, pp. 22-33.

Gómez García, Mª Nieves (1996). «El salmantino Diego de Torres Villarroel o las contradicciones de un catedrático del siglo XVIII». En *El siglo que llaman ilustrado: homenaje a Francisco Aguilar Piñal*. José Checa Beltrán *et al.* (eds.). Madrid: CSIC, pp. 477-486.

Gregorio González, Manuel (2004). *Torres Villarroel. A orillas del mundo*. Sevilla: Renacimiento.

Ilie, Paul (1969). «Grotesque portraits in Torres Villarroel». *Bulletin of Hispanic Studies*, 45, pp. 16-37.

Mercadier, Guy (1987). «Introducción». En Diego de Torres Villarroel. *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras*. Madrid: Castalia, pp. 9-41.

Mercadier, Guy (2009). *Diego de Torres Villarroel: máscaras y espejos*. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura.

Onandia Renero, José Antonio (2017). *La enseñanza en los señoríos salmantinos, 1700-1760*. Tesis de Doctorado, Universidad de Salamanca.

Płaczek, Katarzyna (2020). «La imagen del cuerpo y la enfermedad en la *Vida* de Torres Villarroel». *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 30, pp. 503-515.

Sebold, Russell P. (1957). «Torres Villarroel y las vanidades del mundo». *Archivum*, 7, pp. 115-146.

Torres Villarroel, Diego de (1751). *Segunda parte de las recetas*, en *Tomo III. Sueños morales. Los desahuciados del mundo y de la gloria. Sueño místico moral y físico útil para cuantos desean morir bien y conocer las debilidades de la naturaleza*. Salamanca: Antonio Joseph Villargordo, pp. 298-317.

Torres Villarroel, Diego de (1752a). *Tomo VII. Juguetes de Talía. Entretenimientos del numen, varias poesías que a diferentes asumptos escribió*. Salamanca: Antonio Joseph Villargordo.

Torres Villarroel, Diego de (1752b). «Respuesta al conde fiscal y de camino es carta para otros fiscales de todas sus obras». En *Tomo X. Libro segundo en que se continúan las ideas extractadas de los pronósticos con sus prólogos y dedicatorias, que empiezan desde el año 1745 hasta el de 1753, y al fin otros papeles sobre los mismos asumptos*. Salamanca: Pedro Ortiz Gómez, pp. 223-232.

Torres Villarroel, Diego de (1730). *Vida natural y católica*. Madrid: Antonio Marín.

Torres Villarroel, Diego de (1743). *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor don Diego de Torres*. Valencia: Jerónimo Conejos.

Torres Villarroel, Diego de (1987). *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras*. Guy Mercadier (ed.). Madrid: Castalia.

Torres Villarroel, Diego de (1991). *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la corte*. Russell P. Sebold (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.

DERIVAS PSICOGEOGRÁFICAS O MUJERES *A LA DERIVA* EN LA ÚLTIMA NOVELA ESPAÑOLA

Teresa Gómez Trueba
Universidad de Valladolid
teresa.gomez.trueba@uva.es

1. SOBRE LA DERIVA PSICOGEOGRÁFICA

En su conocido artículo «Teoría de la deriva» de 1956, Guy Debord se hacía eco de un plano que el sociólogo urbano Paul-Henry Combart de Lauwe había publicado en su estudio *Paris et l'aglomeration parisienne* (1952) (figura 1). En él se reproducían los movimientos que una mujer residente en un barrio burgués de París había hecho durante el año 1950.

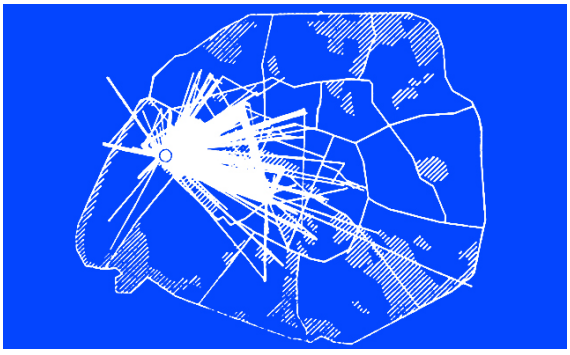


Figura 1. Paul-Henry Combart de Lauwe, Essais de sociologie, 1952-1964, París, Editions ouvrières, 1965, p. 50.

La intención de Debord al comentar el plano era poner en evidencia y denunciar la estrecha limitación del paisaje urbano recorrido por esta mujer, convertida en objeto de observación. Sus recorridos por la ciudad se limitaban básicamente a ir de su domicilio (situado en uno de los vértices del triángulo), a las clases de piano (otro de los vértices) y al lugar donde realizaba estudios en Ciencias Políticas (el tercer vértice del triángulo). A Debord le indignaba que hubiera gente que viviera de esa manera, sin salirse apenas de un trazado homogéneo y monótono que condicionaba, en su opinión, la vida y la experiencia emocional del sujeto. Sus intenciones a la hora de mostrar ese ejemplo ilustrado de la forma de vida pequeñoburguesa eran muy claras: se trataba de mostrar un posicionamiento crítico contra el capitalismo y el consumo de masas a partir de unas necesidades artificiales y siempre insatisfechas: «Este consumo basado en deseos y no en necesidades condena al ciudadano a un ciclo cerrado de adquisición, consumo, rechazo, en una espiral sin fin» (Lacasta, 2013). Como es sabido, Debord y la Internacional Situacionista arremetieron duramente contra esa alienación de los individuos que, en su opinión, provocaba el capitalismo. A partir de ahí, proponen su famosa «teoría de la deriva», cuya metodología dejaron clara en multitud de ocasiones:

> Una o varias personas entregadas a la deriva renuncian, durante un tiempo más o menos largo, a las razones habituales para desplazarse y actuar, a las relaciones, a los trabajos y placeres que le son propios, para abandonarse a las solicitaciones del terreno y a los encuentros que en él se producen (Debord, en Andreotti y Costa, 1996: 22).

El concepto de la deriva psicogeográfica y los sugerentes mapas que se crearon a partir de su puesta en práctica tuvieron una larga y fructífera repercusión artística y literaria, aunque no siempre conservando las motivaciones políticas e ideológicas que les dieron origen. Dedicaré este breve trabajo a constatar cómo algunas escritoras españolas recientes parecen haberse inspirado en la vieja idea de la deriva a la hora de construir sus novelas, para luego superar o trascender el viejo modelo situacionista.

2. LA DERIVA O EL VAGABUNDEO ERRANTE EN LA OBRA NARRATIVA DE ELVIRA NAVARRO

Elvira Navarro fue durante unos años la responsable de un blog de especial interés en relación con este asunto: *Periferia. Diario ligero de una que se pasea por la periferia madrileña* (2010-2016) (http://madridesperiferia.blogspot.com/). El blog contiene un diario de las caminatas realizadas por la propia autora por los barrios periféricos de la ciudad, que bien podrían ser comparadas con aquellas derivas psicogeográficas de los situacionistas. Allí encontramos fotografías acompañadas de interesantes comentarios acerca de los más variopintos sinsentidos urbanísticos de

los últimos tiempos. A luz de esas caminatas por la periferia se va conformando, no solamente un retrato de la precariedad económica y urbanística, sino también de la crisis emocional de quien contempla y describe dichos escenarios. Recordemos asimismo que una de las recomendaciones más frecuentes de la Internacional Situacionista era alejarse de los barrios transitados y turísticos del centro de París para adentrase en los barrios marginales de la periferia (Andreotti y Costa, 1996: 58). Pasear por la periferia y no por los lugares emblemáticos que se sitúan en el centro de las ciudades (aquellos que están ahí para ser fotografiados por los turistas), como bien ha visto Gallego Dueñas (2018: 124), responde también en Navarro al intento de escapada de una identidad prefabricada o alienada.

Asimismo, casi todos los personajes de las novelas y relatos de esta autora practican una suerte de deriva psicogeográfica por las calles y las afueras de las ciudades que habitan.[143] El motivo aparecía ya en su temprana novela *La ciudad en invierno* (2007), en la que se narra de forma muy fragmentaria la historia de una niña, Clara, inquietante, perversa, rara e inadaptada. Como la de cualquier niña de su edad y de su entorno, la infancia de Clara estaba sometida a un horario agotador e inquebrantable: colegio, actividades extraescolares, programadas actividades de ocio, etc. Clara acude a clases de pintura en una academia (recordemos que la burguesa que inspiró a los situacionistas acudía a clases de piano). Allí está obligada a copiar cuadros de una serie de pintores más bien poco innovadores y que representaban en su opinión un bucolismo trasnochado, mientras que ella soñaba con ser una pintora vanguardista. Es entonces, quizás movida por el aburrimiento que le causaban sus previsibles clases de pintura, cuando, engañando a sus padres, deja de ir a la academia y se dedica a deambular sin rumbo durante las supuestas horas de clase.

> Clara iba a un colegio privado donde había clases hasta las cuatro y media de la tarde, a las cinco llegaba a su casa, y de seis y cuarto a ocho y cuarto tenía academia. Después se duchaba y cenaba, y por la noche, de once a una, hacía los deberes ¿Cuánto tiempo había aguantado aquel plan espartano? No lo sabía. En cualquier caso, no más de tres o cuatro meses, porque pronto había empezado a darle migrañas, terribles, justo cuando tenía que ponerse a dibujar, hasta que un día decidió darse un paseo y la migraña desapareció como por encanto, amén de verse libre durante dos fabulosas horas para caminar por donde le viniera en gana, y la ciudad tan vibrante a las seis y media de la

[143] Gallego Dueñas ya ha llamado la atención sobre la presencia en la obra de esta autora del concepto de deriva psicogeográfica de los situacionistas, junto al del *flâneur* de Baudelaire en los *Pequeños poemas en prosa* (1948) que, a su vez, tanto fascinó a Walter Benjamin (2018: 128). Por su parte, Sheila Pastor establece una esencial diferencia entre el *flâneur* y los situacionistas: si en Baudelaire y Benjamin encontramos al observador anónimo del espectáculo urbano del nacimiento de la modernidad, Debord propuso la deriva con la intención de intervenir en el espacio urbano y social (2023: 92). Como intentaré demostrar más adelante, creo que la propuesta estética de Elvira Navarro se distancia igualmente de ambos precedentes.

> tarde de invierno, tan sumergida en no sabía qué de mágico a la caída del sol. Pensó en la fascinación que desde hacía tiempo ejercían sobre ella los vagabundos (2007: 79-80).

Las errancias de Clara son una huida de los demás, de ese mundo pequeñoburgués que traza a escuadra y cartabón su vida presente y futura. Los diferentes capítulos de la novela responden a una linealidad temporal salteada y desordenada. Se muestran como un puzle que el lector debe reconstruir. La aleatoriedad en el orden, o desorden, de los capítulos, reproduce a nivel discursivo, la aleatoriedad y desorden de las caminatas por la ciudad de la protagonista.

En su segunda novela, *La ciudad feliz* (2009), Navarro vuelve a utilizar el mismo motivo. Será fundamentalmente en la segunda parte de la obra, titulada «La orilla», y narrada en primera persona por una niña llamada Sara, donde encontremos los pasajes más interesantes en relación con el tema que nos ocupa. Esta vive en un entorno familiar aparentemente normal, apacible y nada conflictivo. A lo largo de la novela, Sara hará numerosas alusiones al trazado urbanístico del barrio en el que vive y en el que se encierra todo su mundo infantil:

> La tienda no está demasiado lejos, apenas siete portales más allá del mío, pero para mí ese es el límite del mundo. Fuera de ese límite tengo prohibido jugar, y todo lo más que hago es asomarme al otro lado, sin moverme de la línea imaginaria que un día mi padre me trazó con la punta del zapato, y que asumo, aunque con algunas licencias. Me tomo la libertad de concebirla como una goma muy elástica para así, cada vez que por descuido la traspaso, notar cómo me lleva hacia atrás desde la cintura (2009: 99).

El espacio en el que se le permitía jugar en la calle sin estar acompañada de un adulto se limitaba a «cuatro chaflanes y la mitad de una manzana» (2009: 119), reducto que nos recuerda al pequeño triángulo que encerraba los paseos de la burguesa parisina que obsesionaba a Debord. A lo que está tras esa línea lo denomina la narradora de *La ciudad feliz* el *más allá*. El adentramiento en esa zona prohibida adquiere para ella los tintes de una auténtica exploración, un «adentrarse en la resquebrajadura» (2009: 134). Un día se topa en la calle por casualidad con un vagabundo y, a partir de entonces, este empieza a convertirse en una auténtica obsesión para ella. A lo largo de los meses se multiplicarán los encuentros entre ambos y, si al principio parecen ser meramente fortuitos y casuales, a medida que pasa el tiempo serán buscados y provocados por ambas partes. La niña muestra una morbosa fascinación por la vida que lleva ese ser anómalo, extraño a su entorno, que parece vivir fuera del mundo, sin techo, sin rumbo, sin un destino y una meta determinada que seguir en su vida. Asimismo, su fascinación por los vagabundos y sus extrañas formas de vida —pues ve en ellos «posibilidades insólitas que no puedo calibrar» (2009: 165)—, le conducen a hacer un mapa de la ciudad (no reproducido en el libro) sobre el que traza varias líneas rojas con sus posibles rutas.

La niña observa todos los días desde su ventana al vagabundo que aparentemente —o así lo percibe ella— la contempla desde abajo (2009: 140). Es interesante la atracción por el vagabundo por parte de una niña, y el inconfesable deseo que siente de convertirse ella misma en una vagabunda. Como bien es sabido, el motivo del vagabundo es de vieja tradición literaria y resuena cargado de un halo estético y romántico, pero siempre asociado al hombre.[144] Ella, en un intento de imitar la vida de ese ser extraño y marginal, se aposta en la puerta del garaje de su casa o se sienta en el portal de al lado durante más de una hora, sin hacer nada más que dejar pasar el tiempo (2009: 143). Y es precisamente ese anómalo comportamiento para una niña de su edad y su entorno social lo que levanta la voz de alarma. Estar por estar en medio de la calle, sin necesidad de dirigirse a ningún sitio o tarea en concreto, rompe con todas las normas establecidas por la sociedad a la que Sara pertenece. Sus padres, con la intención de corregir sus raros hábitos, la apuntan a una academia de dibujo, y ella, al igual que la niña protagonista de la novela anterior, se ausenta de las clases o llega tarde, para buscar en un deambular errático al fascinante vagabundo.

En un artículo dedicado a esta autora, Gallego Dueñas (2018: 126) establece una interesante relación entre el trazado errático dibujado por Sara en sus derivas y el concepto de «atractor extraño» (figura 2), procedente de la topología. Se trata de funciones caóticas que pueden ir tomando forma a través de la reiteración y cuya representación gráfica, al igual que la de los fractales, o los planos de las derivas situacionistas, ha tenido una gran rentabilidad artística. El aparente deambular azaroso de Sara esconde sin embargo el sentido de una búsqueda, en este caso, la del vagabundo, la intención de seguir sus pasos. Y en esa aparente deriva arbitraria se puede en realidad percibir el trazado de cierto dibujo que, partiendo del triángulo de la burguesa, tiende a desfigurarlo para acercarse a la abstracción.

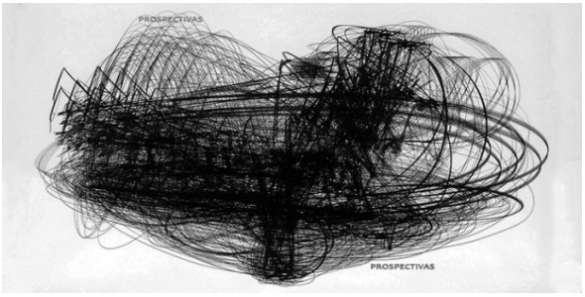


Figura 2. Imagen de «atractor extraño»

[144] También en *Silencio administrativo* (2019), de Sara Mesa, aparece la mujer vagabunda. Aunque esta crónica no pretende exaltar el lado estético o romántico de la vagabunda, sino denunciar la indefensión de la misma en el kafkiano aparato burocrático, es interesante que el personaje que protagoniza el texto sea también en este caso una mujer.

Si en las dos primeras novelas de Elvira Navarro los nombres de las ciudades son innominados o aparecen nombrados solamente por medio de una inicial, en la novela que le dio mayor visibilidad y reconocimiento, *La trabajadora* (2014), es la ciudad de Madrid, cuyas calles y lugares son mencionados explícitamente, el escenario elegido. El motivo de la errancia o deriva aparece de nuevo en esta obra, pero encarnado ahora en una mujer adulta. La protagonista, Elisa, vive en un permanente estado de precariedad laboral, lo que le obliga a mudarse y compartir piso. Cuenta la narradora que, excepto algún fin de semana, sus salidas eran exclusivamente nocturnas y, de nuevo, ajenas a toda corrección social. Solía visitar una vieja cárcel abandonada y en ruinas. A veces iba con una amiga que se dedicaba a grabar el silencio que allí había. En una de esas visitas nocturnas a la cárcel, esta vez en solitario, a la vuelta se entretuvo en «avanzar en zigzag, a veces dando grandes rodeos porque me gustaba atravesar calles ignotas» (2014: 72). Las extrañas excursiones nocturnas de la narradora por los barrios periféricos de la ciudad resultan un excéntrico intento de huida o una medida terapéutica para calmar la ansiedad. En su deambular sin rumbo se siente observada desde las ventanas de los edificios. Ella es ahora la vagabunda que observaba a la niña bajo su ventana en *La ciudad feliz.*

Y de nuevo el motivo del plano como materia para la creación aparece en esta obra. Su extravagante compañera de piso, Susana, se dedicaba a hacer *collages* con mapas auténticos intervenidos. Recortaba figuras de mapas de la ciudad: jardines, edificios, árboles… y construía otros mapas alternativos de esa misma ciudad, conservando su estructura, pero con todos sus elementos traspuestos (2014: 80). Se trataba de una labor artesanal y minuciosa. En los mapas recreaba barrios de Madrid, pero quitando de ellos los monumentos o edificios más conocidos y que los pudieran hacer reconocibles a primera vista. Cuando Elisa contempla la minuciosa obra realizada por su compañera de piso reconoce en ellos sus propias caminatas y derivas por los barrios periféricos de la ciudad, precisamente por la sensación de caos que esas obras plásticas transmitían (2014: 121). La aspirante a artista, una vez terminadas sus obras, había pensado en quemarlas o tirarlas, porque en realidad lo que pretendía era montar algo con las notas que iba tomando y con las fotografías. Lo cierto es que esa efímera y ficcional obra artística de Susana recuerda mucho al libro que el propio Guy Debord realizó en colaboración con Asger Jorn, *Mémoires (structures portantes)* (1959) (figura 3).

En esta obra de género inclasificable encontramos *collages* hechos con recortes de textos encontrados e imágenes procedentes de revistas, periódicos y mapas de París y Londres. Sobre esta base, Asger Jorn superpone arbitrarias manchas de color rojo que nos recuerdan al trazado de una deriva, así como aquellas otras líneas rojas que la protagonista de *La ciudad feliz* también dibujaba sobre los planos reales de su ciudad. La sobrecubierta de este libro está hecha de papel de lija con la intención de que erosionara y desgastara, que rayara todo aquello que tocara. Dicha argucia nos evoca la noción de destrucción creativa y de arte efímero que también subyace en el pensamiento vanguardista del proyecto artístico de Susana.

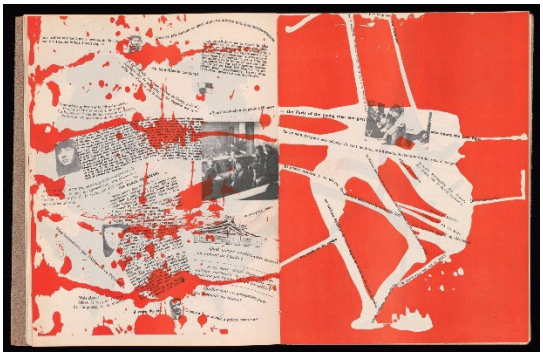


Figura 3. Guy Debord y Asger Jorn, *Mémoires (structures portantes)* (1959)

En 2019 Elvira Navarro publica el libro de relatos *La isla de los conejos.* En muchos de ellos vuelve a aparecer el motivo de la mujer errante, del vagabundeo, de la necesidad de huida de una situación opresora o asfixiante, generalmente por parte de un personaje femenino. En varios de los cuentos («Las cartas de Gerardo», «París Périphérie», «Encía») la mujer tiene una pareja con la que mantiene una relación compleja, entre deseada y necesitada y, al mismo tiempo, agobiante y temida. Una relación de la que parece querer huir a través de extraños paseos que suele ocultarle a él, pues relatar sus caminatas tenía algo de destapar una realidad sucia, se afirma en «Las cartas de Gerardo» (2019: 16). En varios de los personajes femeninos que protagonizan los cuentos permanece el deseo de «traspasar los límites del paisaje; esta ansiedad por saber qué hay más allá» (2019: 17). Así, por ejemplo, la protagonista de «Regresión» «en no pocas ocasiones había seguido a alguien con la esperanza de que su deambular por las callejas escuetas le descubriera algo que no estaba a su alcance. Una ciudad secreta» (2019: 54). Asimismo, especialmente interesante es «La habitación de arriba», protagonizada por una joven que trabaja como cocinera en un modesto hotel, en el que ocupa una pequeña habitación. Esa mujer tiene extraños sueños, que parecen ser en realidad los sueños de todas las personas que se topa en el hotel. En un intento de huida de la paranoia, se dedica a hacer insólitas excursiones nocturnas por la ciudad. Estas se van haciendo cada vez más frecuentes y adictivas, llegando incluso a renunciar a vivir en la habitación del hotel. Cuando regresa, su aspecto es lamentable y harapiento, no es capaz de saber cuánto tiempo ha permanecido vagando a la intemperie. Acabó no regresando, durmiendo debajo de un puente, como «una loca» (2019: 112). El vagabundo que fascinaba a la niña protagonista de *La ciudad feliz* ha sido reemplazado por esta nueva vagabunda que encarna la mujer adulta que protagoniza el relato. Por último, en «París Périphérie», la narradora protagonista comienza confesando su disgusto por los mapas y su padecimiento de una suerte de dislexia con ellos. Busca una calle en un mapa y acaba dirigiéndose en sentido contrario, porque su memoria cambia los nombres de lugar. A lo largo del cuento la protagonista busca infructuosamente un

lugar, el Centro Administrativo y Social que se encarga de los barrios de la periferia norte. Un día tras otro coge un autobús para acercarse a la zona, deambula, atraviesa carreteras, va siempre más allá, pero nunca consigue dar con el lugar que busca. En este cuento se menciona el libro de Margarite Duras, *Outside* (2019: 62), uno de cuyos artículos trata precisamente sobre los suburbios de París que no salen en los mapas al ser imposible cartografiarlos. En definitiva, de lo que hablan todas las obras de esta autora es del deseo de poner a prueba el mapa, de deambular por un espacio aun no cartografiado o imposible de cartografiar. Y lo experimentado por sus personajes a través de esas incursiones en el abismo «bascula entre la fascinación y el pavor» (2019: 64).

3. El lento intento de huida de Remedios Zafra

El mismo motivo de la deriva, de la errancia fuera de aquello que ya ha sido cartografiado, subyace bajo la extraña novela de Remedios Zafra *#Despacio* (2012). En la obra de la aclamada autora de *El entusiasmo* (2017), una voz femenina narra su deseo de abandonar el lugar en el que vive («Aquí») para marcharse de una vez por todas a «Allí». Se decide a dar el paso y se va a la estación con su maleta, pero el tren no acaba de pasar y, si alguno pasa, no se detiene. En el andén, junto a otros muchos viajeros frustrados, esperará durante un prolongado pero indeterminado tiempo (¿días?, ¿meses?), la llegada de ese tren en el que por fin pueda salir de «Aquí». Es durante ese largo tiempo de espera en la estación en el que la narradora nos asegura que ha escrito la novela que estamos leyendo.

A lo largo de la obra se irán intercalando numerosas ilustraciones: de hecho, la novela se inicia con la imagen de un cartel que dice «Allí 538 kilómetros» y que va acompañado con la indicación de «(mi lugar preferido)» (2012: 13), dando comienzo al primer capítulo. El resto de los capítulos se abren igualmente con imágenes de pantallas de ordenador que hacen generalmente alusión a aplicaciones destinadas a la búsqueda y al viaje. Esa iconotextualidad emparenta este libro con el conocido *Crónica de viaje* (2009) de Jorge Carrión. Asimismo, temáticamente establece cierta conexión con los *Trece viajes in vitro* (2008) de Mercedes Cebrián, pues la irrupción de dichas imágenes, así como la abstracción y falta de concreción espaciotemporal que envuelve a toda la obra confiere al viaje añorado cierta virtualidad. En definitiva, el viaje narrado por Zafra podría adscribirse al concepto de «hiperviaje» estudiado recientemente por Sheila Pastor (2023).

Ya desde el primer capítulo resulta contundente la afirmación de la narradora, una mujer de 32 años, sobre su imperante necesidad de escape: «Yo soy inofensiva, lo he sido hasta ahora, pero puedo hacer daño con este tipo de afirmaciones. Y sé que a algunos les dolería escucharlo, que ya no quiero estar *Aquí*, que me gusta ese lugar porque pone *Allí»* (2012: 15). El motivo de esa necesidad de huir de su lugar de origen es también en el caso de Remedios Zafra un inapelable deseo de no responder a una

identidad prefabricada. Asegura así necesitar dejar de ser «la foto del mueble bar» de la tía abuela, un ser «genérico»; necesita «diferir», salirse del camino trazado para ella: «una nueva criatura, una alianza, un rito religioso; una nueva criatura, una alianza, un rito religioso» (2012: 16). Muy ilustrativos a este respecto son los impresos de destinos laborales recomendados que aparecen reproducidos en la página 62, sí como el texto que aparece tachado en las páginas 64 y 65, en el que se niega la posibilidad de ser cualquiera de los oficios que serían esperables y deseables para una mujer de su perfil. Asimismo, el capítulo 17, que lleva por título «El ángel del hogar», está dedicado a la madre de la protagonista y a la profunda frustración y contradicciones identitarias entre las que se debatió esa mujer de otra generación a lo largo de toda su vida. Bajo el título del capítulo aparece la significativa indicación «(otras razones para marcharse)»; a su vez, debajo de esta ese frecuente símbolo que en Internet tantas veces nos advierte de una «foto no disponible».

Una de las ilustraciones que contiene el libro es un «Plano de situación» (figura 4). En él se señala la ubicación de la estación en la que en el momento presente de la escritura se encuentra la narradora, junto a otras localizaciones cercanas de «Aquí» en las que se ubican otros personajes o motivos mencionados en la obra. En el plano aparecen 23 localizaciones y cada una de ellas se corresponde con cada uno de los capítulos del libro.

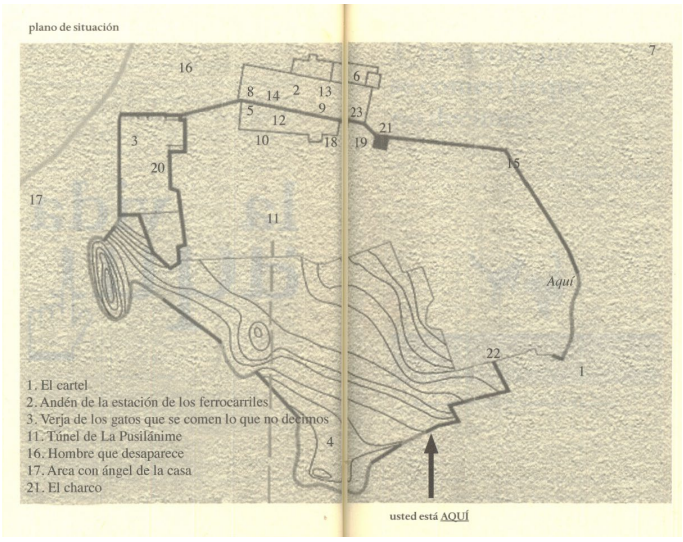


Figura 4. Remedios Zafra. *#Despacio* (2012)

Curiosamente, el trazado de este plano también tiene forma triangular (como el que comentó Guy Debord relativo a aquella mujer burguesa incapaz de salirse del claustrofóbico itinerario marcado para ella al nacer), y pretende dar cuenta de ese

espacio cerrado y asfixiante que separa el «Aquí» del «Allí» al que aspira a llegar la protagonista. Resulta también interesante advertir que ese espacio cerrado queda representado a nivel discursivo en uno de los capítulos de la novela, en el que se repite a modo de bucle infinito la siguiente afirmación:

> (paréntesis)
>
> *Siento que hoy será mi último día* Aquí *que hoy por fin parará el tren que será la última vez que me dirija a este baño la última vez que me mire en este espejo la última vez que camine por este andén la última vez que espere mi turno en la barra de la cafetería la última vez que coma este bocadillo la última vez que vuelva a este banco la última vez que cuente el número de personas que quedamos la última vez que me dirija a este baño la última vez que me mire en este espejo la última vez que camine por este andén la última vez que espere mi turno en la barra de la cafetería la última vez que coma este bocadillo la última vez que vuelva a este banco la última vez que cuente el número de personas que quedamos la última vez que me dirija a este baño la última vez que me mire en este espejo* […] (2012: 98-99).

Parece que, al igual que en el caso de Elvira Navarro, es la toma de conciencia de representar un papel en una vida guionizada la que empuja a la protagonista a buscar una salida para poder escapar de ese triángulo alienante.[145] Ahora bien, también es fácil percibir cierta ironía en el discurso narrativo de la obra de Zafra, así como en el uso de la remediación de recursos digitales como motores de búsqueda y huida. Una obra como esta podría llevar fácilmente a preguntarnos si existe realmente posibilidad de desplazamiento en un mundo en el que lo real ha sido suplantado por su simulacro virtual. En este sentido, hay un capítulo en la novela especialmente interesante, titulado «La pusilánime», dedicado a quien voluntariamente ha renunciado al desplazamiento físico. En él se habla de una mujer vecina de la localidad que apenas sale de casa, que no se relaciona, y que se dedica única y exclusivamente a leer. La ilustración que abre el capítulo simula una página de internet para crear un perfil de usuario en una red social. La opción elegida para el estado de dicho usuario es la de «Invisibilidad».

> El quid de la cuestión para la pusilánime no era cómo relacionarse con los otros. El quid de la cuestión para la pusilánime era como ir a algún otro sitio si ni siquiera era capaz de cruzar el umbral de su casa. Y a fuerza de reiterarse esa pregunta, la pusilánime dio con una respuesta; *profundizar, profundizar.*

[145] No tengo aquí espacio para detenerme en más ejemplos, pero sí me gustaría al menos citar algunas otras obras donde el viejo motivo de la deriva o el vagabundeo sin rumbo está relacionado con la reivindicación femenina de la libertad, tales como *Cara de pan* (2018) de Sara Mesa (Serrano Larraz, 2019), el relato «Las profundidades», recogido en *Ya no estaremos aquí* (2017), de Matías Candeira, o la reciente *De bestias y aves* (2022), de Pilar Adón.

> La pusilánime no quería llegar a grandes sitios. La pusilánime se conformaba con encontrar una salida y moverse en alguna dirección sin que la molestaran.
>
> La gente no entiende que la pusilánime quitara baldosas del comedor y empezara a cavar y a cavar y a cavar, pero esta era la única manera que encontró para moverse: profundizar. Y cuanto más profundizaba, más orgullosa se sentía de sí misma y más cavaba. Hasta que llegó tan lejos que volver a casa no era fácil. Y, claramente, no se abandona el hogar sino para buscar otro hábitat, de forma que la pusilánime comenzó a vivir en los túneles que construía en el submundo (2012: 104).

Si nos fijamos ahora en el «plano de situación» que se reproduce al comienzo de la novela, veremos que el túnel de la pusilánime, señalado con el número 11, se sitúa precisamente en el centro de «Aquí», pero bajo esa ubicación salen unas líneas intermitentes hacia abajo que se salen del mismo plano y que quieren reflejar la enorme distancia, hacia la profundidad, en la que se sitúa realmente esa mujer. Por lo tanto, aunque a simple vista no lo parezca, la ubicación número 11 es paradójicamente la que más alejada se encuentra de «Aquí». La narradora concluye este capítulo afirmando: «A pesar de su vida de roedor envidio que alguien, tenido por todos como el ser más apocado y asustadizo de *Aquí*, haya sido capaz de un gesto tan radical y valiente» (2012: 106).

Asimismo, al final de la novela, en un capítulo sin numerar que lleva por título «Allí» (un enclave que naturalmente no aparece representado en el plano de situación reproducido), la narradora logra por fin decidirse de una vez por todas, abandona su maleta, y sale andando por los descampados periféricos que rodean la ciudad rumbo a lo desconocido y confundida entre una multitud de personas que, como ella, caminan perdidas y desorientadas, pero que también se han atrevido por fin a salir hacia «Allí». La bella descripción final de la huida podría recordarnos a la de un grupo de *zombies* o *caminantes* (tan familiares para los amantes del género apocalíptico), que avanzan ininterrumpidamente y en rebaño, pero sin saber hacia dónde:

> He comenzado a caminar hasta mi cartel [el que indica la dirección y distancia donde se encuentra «Allí»], descubriendo a ambos lados de la carretera que otras personas como yo también están saliendo de *Aquí*, la mayoría no va por ningún camino delimitado. Se mueven por los espacios intermedios que rodean a las carreteras. En ese territorio no hay señales, avisos ni indicaciones de kilómetros; pero podemos ir caminando sin que nos atropellen, a nuestro ritmo. Lo que tengo frente a mí es un horizonte que se mueve conmigo y multitud de personas, aisladas pero confluyendo. Se unen, van juntas, algunas se dispersan. A muchos les pierdo de vista. Otros se agrupan, vamos cerca, despacio. Yo sigo caminando. En la manera en la que nos miramos hay algo en común, como esas sonrisas cómplices que se cruzan los desconocidos cuando se descubren subiendo al mismo autobús. No tengo idea de cuándo ni de dónde llegaré, sólo sé que estoy yendo, despacio, y entrando, escribo (2012: 189-190).

Recordemos que la novela se titula *#Despacio*. La portada se ilustra con un cartel de carretera que indica precisamente la necesidad de ir «despacio». Esa lentitud va acompasada con el rimo de la escritura. Leyendo, escribiendo, despacio, hacia la profundidad, hacia allí, hacia cualquier dirección que se sitúe más allá de aquí: esa parece ser la deriva que nos propone Remedios Zafra como única salida.

Comenzaba este capítulo recordando la teoría de la deriva de Guy Debord. Los miembros de la Internacional Situacionista planteaban la deriva psicogeográfica como forma de escapar a la alienación, pero al tiempo proponían la elaboración de mapas que dejaran un fiel registro de ese vagar sin rumbo. En realidad, las derivas situacionistas, pretendidamente arbitrarias, se basaban también en un programa y una metodología estricta. Y aquí, en esa exigencia, veo una evidente paradoja, pues el mismo acto de dejar la deriva registrada en un mapa comporta cierta contradicción. Hacer un mapa es sinónimo de querer dejar una huella que otros han de seguir, un camino que otros han de transitar, institucionalizar el recorrido que aspira a salirse de la institución y del sistema.

Sin embargo, recordemos que Elvira Navarro no brinda mapas en sus novelas y reconoce no saberse orientar con un mapa en la mano. Las obras artísticas de su compañera Susana no son mapas, si no deconstrucciones de mapas que además deben ser destruidos una vez utilizados, cumpliendo así con una lógica artística impecable. Por su parte, el plano de situación que ilustra la novela de Remedios Zafra cumple con una clara función paródica dentro de la misma y lograr escapar del triángulo cartografiado solo nos conducirá a un deambular *zombie*. No parece escapársele a la autora que ese «Allí» anhelado también está ya irremediablemente fijado en el mapa, como denota la ilustración del cartel que abre la novela. Lo que en última instancia parece plantearnos esta obra es si es necesario el desplazamiento físico para escapar del encorsetamiento de una identidad prefabricada.

4. Epílogo con forma de triángulo, trazado por el agradecimiento a mis maestros

Quisiera acabar mi contribución a este homenaje mostrando algo muy personal: lo que podría considerarse «mi plano de situación» (figura 5).

Se trata de un plano de la ciudad de Valladolid, en la que vivo hace muchos años, sobre el que he dibujado el trazado de mis trayectos diarios (lamento confesar que realizados en coche —lo que no gustaría nada a los situacionistas—, casi nunca andando, jamás en bicicleta o patinete) durante aproximadamente un año. Como puede comprobarse, de nuevo el dibujo tiende a la forma de un triángulo, en el que destacan tres vértices bien marcados: 1) mi casa, 2) el colegio en el que estudian mis hijas (y al que yo acudo a diario para llevarlas y recogerlas), y 3) mi centro de trabajo. Es cierto que el triángulo se desdibuja apenas en algunas ocasiones (visita semanal al supermercado, desplazamientos al centro en el que mis hijas, como los personajes

infantiles de Elvira Navarro o la burguesa de 1950, realizan sus obligadas actividades extraescolares…). Estamos en el año 2023 y confieso que algo de vértigo me produce comprobar que mi plano de situación, el trazado de mis derivas, en poco se diferencia de aquel que los situacionistas registraron a partir de la minuciosa observación de una burguesa de 1950. Pero también, he de confesarlo, me enorgullece encontrar consuelo en las brillantes intuiciones de Remedios Zafra: si en algo, seguramente muy poco, he sabido escabullirme de aquel estereotipo genérico que se esperaba de mí, no ha sido a través de un desplazamiento físico por los confines siempre irremediablemente limitados de la cartografía, más bien, hacia abajo, hacia la profundidad, excavando (como la pusilánime), muy despacio, a través del estudio y la lectura.

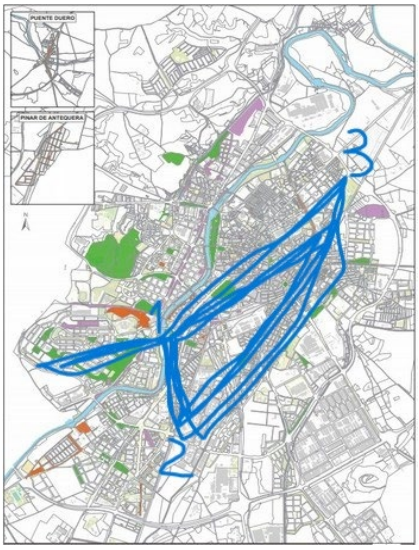


Figura 5. Plano de la ciudad de Valladolid con el trazado de las escasas derivas de la autora

El más antiguo de los tres vértices del triángulo de mi plano de situación, marcado con el número 3, se ubica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid. Allí acudo a trabajar casi a diario desde hace treinta años. Fue entonces cuando Javier Blasco confió en mí y me empujó para que diera comienzo a mi carrera académica. Durante muchos años trabajé con él en aquella titánica labor juanramoniana de la que tanto aprendí y que tanto me dio. Cuando yo aún no sabía nada, jamás me lo hizo saber. Por el contrario, con esa generosidad intelectual, expansiva y desbordada, que tanto le caracteriza, siempre me dijo que todo lo que yo hacía estaba muy bien hecho (ahora sé que era su particular forma de enseñarme a enseñar a otros, de no dejar que el desaliento o la inseguridad me

hicieran, nos hicieran, desistir). Luego llegó Maripi, con su heroica y alegre perseverancia, con su Gir, con la Cátedra, con todos esos generosos proyectos con los que ha sabido, mejor que nadie, hacer grupo, equipo de amigos y colegas. Maripi y Javier anclaron mi vida en un territorio sólido y perdurable a partir del que luego creció ese pequeño triángulo arriba reproducido. Jamás podré agradecerles lo bastante lo importante que ha sido su amistad, fidelidad y confianza inquebrantables para que hoy no desee, y ya nunca, salir de mi querido plano de situación.

BIBLIOGRAFÍA

Andreotti, Libero y Xavier Costa (1996). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Combart de Lauwe, Paul-Henry (1965). *Essais de sociologie, 1952-1964*. París: Editions ouvrières.

Debord, Guy (1993). *Mémoires: structures portantes d'Asger Jorn* [1959]. París: Jean-Jaques Pauvert aux Belles Lettres.

Gallego Dueñas, Francisco Javier (2018). «Elvira Navarro: vagar, narrar y repensar la ciudad en crisis». *Intersticios*, 12/1, pp. 113-132.

Gilles, Ivain (1996). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Actar y Museu Contemporani de Barcelona.

Lacasta, Miquel (2013). «La lúcida mirada situacionista». *Axonométrica* (25 de marzo). Disponible en: https://axonometrica.blog/2013/03/25/la-lucida-mirada-situacionista/ [9/09/2023].

Mesa, Sara (2019). *Silencio administrativo. La pobreza en el laberinto burocrático.* Barcelona: Anagrama.

Navarro, Elvira (2007). *La ciudad en invierno*. Barcelona: Caballo de Troya.

Navarro, Elvira (2009). *La ciudad feliz*. Madrid: Random House.

Navarro, Elvira (2019). *La isla de los conejos*. Barcelona: Random House.

Pastor, Sheila (2023). *Nos esperes de mí los mapas. Las derivas del viaje en la literatura hispánica del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Serrano Larraz, Miguel (2019). «En sentido contrario». *Iowa literaria*, 1. Disponible en: *https://iowaliteraria.lib.uiowa.edu/article/en-sentido-contrario/ [9/09/2023].*

Zafra, Remedios (2012). # *Despacio*. Barcelona: Random House.

SERPENTINAS LITERARIAS

Germán Gullón
Universidad de Ámsterdam
germangullon@gmail.com

Nada más apropiado, pienso yo, que lanzar unas cuantas serpentinas literarias al aire para conmemorar el agridulce momento en que María Pilar Celma y Javier Blasco Pascual cuelgan la toga de catedráticos de Literatura Española. Orillé enseguida la idea de redactar un trabajo académico en su honor, porque la tendencia actual es recurrir a la IA, así hacen los estudiantes espabilados. No me pareció apropiado. Cuantos afanes hemos tenido los profesores de ciencias humanas se han visto comprometidos por la nueva tecnología. Mi mujer y yo cuando salió el ChatGPT-3 deslumbramos a los invitados a casa pidiéndole al buscador que escribiera un poema de amor entre un matrimonio sentado a la mesa de nuestro comedor. Unos segundos después ChatGPT redactaba un poema lleno de ripios y conocidas vueltas de frase que encantó a los huéspedes. Al poco salió ChatGPT 4, y un alumno trató de colarme quince páginas sobre Henry James, le pillé, pero reconocí que estaba muy bien. En fin, visto que escribir hoy un trabajo de investigación apenas desafía la mente, pues le dices al programa, escríbeme un estudio de quince páginas sobre tal tema, con notas, bibliografía, y *voilà*. Aquí está. Y puede que sea más entretenido que la variedad común que encontramos en las revistas especializadas del ramo, a veces difíciles de consumir, sobre todo cuando empiezan a citar las ideas de los amigos o las teorías de moda. Rémora que frecuentemente entorpece la idea básica de cualquier empeño intelectual, hablar del ser humano en general y no sólo de los coleguillas. Por todo ello, recurro a la creatividad para que no me pille el toro del IA, a las susodichas serpentinas literarias, que carecen de cualquier pretensión y cuyo único objetivo es sumarse con una sonrisa a la orla de homenajes.

Nuestros profesores a punto de cruzar la puerta de los Eméritos son fieros defensores y practicantes de los estudios de Humanidades en la variedad Filología

Española. Una disciplina, la Filología, nacida en Alemania en el siglo XIX, que enseguida adquirió fama de ser un empeño de ejemplar seriedad científica. Si un investigador descubría una fuente documental, la husmeaba y perseguía hasta sus orígenes, a veces remotos y alejados en el tiempo. Los buenos filólogos nunca dudaron en su fe científica, lo que les mereció ser apreciados y referenciados. Don Ramón Menéndez y Pidal fue el padrino de esta disciplina, el santón cabría decir, cuyo único defecto era su obsesión con Castilla y el burgalés Cid Campeador, lo que le cegó a la realidad de que los orígenes de la cultura castellana estaban en el reino de León. Olvidó el hecho de que tuvimos Cortes democráticas antes que los ingleses y asuntos parecidos. En fin, hoy la política los ha unido en esa autonomía bendita de Castilla y León, donde el paisanaje, la historia y la gastronomía se complementan maravillosamente. Los ríos de la Filología pasan por Salamanca, Burgos, Palencia, Soria, Ávila, León, y, por supuesto, Valladolid, donde nuestros homenajeados ejercieron su docencia y cultivaron amplios y ricos saberes.

1. LITERATURA

Celma y Blasco Pascual dejan sus empeños académicos cuando está cambiando el paradigma, lo digo así con una cierta pretensión léxica, porque la cosa no es para menos. Literatura y Española dos palabras que en el tiempo de Maricastaña significaban algo, hoy andan tan asendereadas que nadie sabe ni le interesa saber qué es eso de la literatura y menos que quiere decir española. Hubo un tiempo que decías literatura en voz alta y alguno que te oía se quitaba el sombrero, ahora lo dices y la perplejidad de los que oyen te descoloca. Temen que les leas algo, y que van a tener que escuchar, o concentrarse en algo serio. En ocasiones no saben si te refieres al prospecto de una medicina, la literatura que explica cómo debes tomar las pastillas que te recetó el médico. Más sorprendente para mí es que fui a comprar un libro de memorias inglés, *El sendero de la sal* de Raynor Winn, a la Casa del Libro de la calle Alcalá en Madrid y el dependiente conocía el título, y me dirigió a la sección de autoayuda. Mire por aquí, dijo, igual está descolocado, ya sabe la gente nos los devuelve a su sitio. Lo encontré casi en su lugar. El público bendito no sabe devolverlos a su sitio a veces porque desconocen el alfabeto. Pero reparar en el dato, habían colocado un libro de memorias en la sección de libros-andador. En la casa de la literatura reina en este momento, debemos reconocerlo, un cierto desconcierto. Baste con decir que los libros de mayor venta son las novelas negras, o sea una serie de ficciones escritas en torno al tema folclórico de que viene el lobo.

No quiero meter cizaña, pero los autores literarios son un caso. Jaime Bayley, escritor peruano, escribió con gracejo un poco cabroncete sobre el puñetazo que Mario Vargas Llosa le propinó a su íntimo amigo Gabriel García Márquez. Al parecer el colombiano se pasó un par de pueblos criticando al peruano, que sí había abandonado a su mujer y prima por una modelo juvenil, y recibió por cotilla un golpe

morrocotudo de su colega Nobel que lo lanzó al suelo. En fin, Varguitas seguía ejemplos literarios conocidos, desde los clásicos de Miguel de Cervantes huyendo de un marido ofendido que corría tras él, no digo de Lope de Vega que fue tan mujeriego que tuvo que arrepentirse de sus apaños haciéndose cura, y el buen dios no debió de poner buena cara. Mi querido Pérez Galdós le puso los puntos a Pardo Bazán, y ella a él. En tiempos más próximos, la querida Almudena Grandes, famosa por *Las edades de Lulú*, una novela con su correspondiente versión cinematográfica, que es pura pornografía, fruto de un subidón hormonal de la autora, engatusó a muchos nacionales necesitados de una puesta al día en técnicas sexuales. Mira por donde, ahora la han puesto su nombre a la Estación de Atocha, y Galdós, que supo hacerlo todo a las calladas, le han dedicado en Madrid un callejón por Fuencarral. Y si nos vamos al extranjero podríamos escribir por días y días, incluyendo variedades de moderno cuño, como la admirada Virginia Woolf que dejó a su marido por una amiga. No cargo la pluma porque sería el cuento de nunca acabar. Existe una categoría que hoy en los tiempos puntillosos que corren casi ni quiero mencionar, la ocupada por don Francisco de Quevedo, que tenía una ojeriza a los judíos patológica, y mira, ahí lo tenemos sentado en el canon de las letras nacionales. Y no sigo, porque cualquier lector conocerá al menos de oídas historias semejantes que confirman que ninguno de los genios puede tirar la primera piedra. Y tampoco se cortan a la hora de dar mal ejemplo. Los profesores de literatura tienden a ser encubridores, porque estos autores literarios inventan o retratan a unos personajes muy, pero que muy poco recomendables, gente de mala entraña, como los infantes de Carrión, que deshonraron a las hijas del Cid. Y casi da vergüenza mencionar a Celestina, experta en una artimaña olvidada por innecesaria, devolver la virginidad a jóvenes descarriadas. ¿Y qué hacen los profesores de Literatura? No hablar de los asuntos tratados para encaminar los instintos de sus alumnos, no, les explican unos rollos escritos por la buena de María Rosa Lida de Malkiel sobre las fuentes literarias de la componedora de dolos. O sea esquivan la verdad del asunto, que los jóvenes a veces se dejan llevar del instinto, y pasa lo que pasa. Pero los profesores, especialmente a los filólogos les gusta poner un cinturón de castidad a los libros. Bueno, en EE.UU., que como sabéis atraviesan un sarampión histórico, el trumpismo, cuando un estudiante considera que la literatura tratada en clase puede causarle un trastornillo emocional, puede recluirse en una sala-refugio insonorizada, y así no escuchar los pasajes ofensivos que presenta el profesor. Les ayudan con afán ciertas asociaciones de padres, que seleccionan los libros que pueden leer los chicos y chicas, que terminan haciendo más daño que bien. Los cuales acaban totalmente desorientados rellenando la ficha de sexo, con masculino, femenino, o en la casilla de otros, escriben la palabra felinos.

Y que os voy a decir de las editoriales, un desastre cultural. No es que se hayan comercializado, es que se vendieron al enemigo. Dividen su oferta de gran literatura entre la novela negra, llena, repleta, rebosante de lugares comunes, a la novela autorreflexión que tiende a ser aburrida, salpimentada con títulos de literatura escritos

por minorías. Y todo ello porque vende. Yo antes tenía fe de carbonero en las editoriales pequeñas hasta que un editor me dijo que un libro mío sobre el que le pedí opinión de lector informado. Está bien me dijo, pero pones demasiado mal a Pedro Sánchez, y a mí me ha subido la pensión un 8% por ciento este año, y yo le voté al Presi porque los del PP me la bajarían. No cito la respuesta porque nos subiría también la tensión arterial y vamos camino de pensionistas. Y el tío se las da de liberal. Bueno, el otro día le vi retratado con Mónica García, la hoy ministra que en su pasado como jefa de la oposición en la Comunidad de Madrid sólo aportó al gobierno local insultos y despropósitos, lo que, por supuesto, la hizo apta para ser ministra, con eso se dice todo. Hay editores buenos y decentes, hay que buscarlos. Mirad el sello de mi próximo libro, *España, juguete del oportunismo*, y veréis.

El lodazal de la literatura está dando boqueadas, su legado, como el de la cultura griega, empieza a fosilizarse, y sólo unos pocos especialistas en literatura española seguirán estudiándolo. La literatura a partir de comienzo del XXI será como el griego moderno, que poco tiene que ver con el clásico. Alegraros de que hemos vivido la edad gloriosa de la literatura que se está cerrando. El público al que tratamos de educar, vuelve a su condición humana básica, seguirá siendo codicioso y mentiroso, y cito aquí al doctor Pedro Cavadas. La gran edad de la literatura, de la que fuimos modestos servidores, se está convirtiendo en griego para los lectores jóvenes. Sabemos que hay nuevas formas de expresión visuales, digitales, pero el legado de la verdad humana se ha ya guardado mejor que en ningún otro medio en el arte literario. Vosotros lo minasteis en Juan Ramón Jiménez y tantos otros. Ese tesoro verbal, emotivo e intelectual, nadie os los podrá arrebatar. Y pudimos vivir de ello, algunos dirán que del cuento, pura envidia.

2. ESPAÑOLA

Española viene de España, que en este momento tenemos dudas sobre qué sea ese ente, un tanto calumniado por los políticos catalanes y vascos. Estos caballeros van colonizando y apoderándose de territorios ajenos. Dicen que Colón y Cervantes eran catalanes. Siempre ha habido locos en toda sociedad bien establecida, pero éstos son locos de capirote. Funcionan dentro del nuevo paradigma al que aludía antes, ya no hay verdad ni mentira. Los sabios y entrañables Michel Foucault y Jacques Derrida, entre otros, declararon que no hay realidad ni verdad, y se quedaron tan panchos, y millones de seguidores hicieron la ola, y los estudios de filosofía y de literatura entraron en barrena. Por cierto, François Miterrand, el gran presidente francés, fue un estudioso de Foucault, y por eso predicaba la indiferencia como el don principal de un político. Es decir, le daba lo mismo decir una cosa por la mañana y la contraría al mediodía, y se desdecía de ambas por la noche. Estas gentes corrompieron el ambiente socio-cultural de tal manera que todo un partido, el PSOE, encabezado por su jefe de filas defendió que no hay mentira, sino simplemente

cambios de opinión. Sus seguidores se apuntaron a esa filosofía en masa creando una supina confusión léxica, los terroristas se convirtieron en diputados, los huidos de la justicia en libertadores. España se convirtió en un Estado opresor, y la literatura española en una fuerza colonizadora. Tan confusas se volvieron las cosas que el Ministro de Cultura, conocido como Miguelito el Danzón, y no se rían, era un catalán poco letrado en castellano, y cuando tuvo que anunciar al ganador del Premio Cervantes 2023, Luis Mateo Díez, le llamaba Díaz, porque para su español Díaz y Díez son intercambiables. Sí Menéndez Pidal levantará la cabeza y viese que su Díaz de Vivar era ahora Díez de Vivar se llevaba un verdadero disgusto.

Española llaman también a una apreciada institución, la Real Academia Española, donde sabios y sabias con cabezas coronadas de nieve intentan ordenar el tráfico verbal. Hace poco asistí a una entrada en las filas de los inmortales de una mujer. Fue una ocasión solemne. Los académicos iban de frac y a los asistentes masculinos se nos exigió corbata y trapitos serios a las señoras. Me sentí en estos tiempos que corren de vaqueros y camiseta un poco como en una fiesta de disfraces. La elegida leyó su discurso con buen tono y fue contestada por otra sabia dama. Algunos caballeros académicos vinieron con sueño atrasado al acto y aprovecharon la horita para recuperar, o quizás son los gajes de la edad, la tensión maldita. Como comprenderéis un servidor ponderó sentado en los incómodos bancos lo de Española, que no Castellana, me pregunté por qué no le pusieron Real Academia de la Lengua. Noté en el acto que la gente aplaudió con ardor cuándo terminó la oradora, era un merecido homenaje, que cogió a muchos bostezando.

El mundo, ya lo sabéis, está lleno de desagradecidos, demasiados hablantes del otro lado del Atlántico insisten en quejarse del navegante Colón, hasta retiran su gallarda figura de plazas y jardines, lamentando asimismo que lleváramos el idioma castellano a las Américas. Dicen que Colón no descubrió América, que ya estaba descubierta. Yo les invito a todos ellos a viajar por El Camino Real, que va desde San Diego a Sonoma en California, y vayan parando en las Misiones, doce, que lo puntúan y admiren la labor de nuestros misioneros. Verán que trajeron el cristianismo, la religión que acerca al hombre a sus semejantes, fomenta la hermandad, a diferencia del protestantismo llevado por los ingleses, que predica el egoísmo. Por no hablar de la labor civilizadora, que les quitaron la fea costumbre de quemar a tiernos infantes en honor de los dioses. Se quejan del castellano, pero que bien les gusta a los mexicanos en Texas ofrecerlo como alternativa al idioma de los gringos.

A mí los desagradecidos lingüísticos no me preocupan, ya entrarán en razón. Los que sí me inquietan son esos profesores de literatura que les dio por hacerse con un arsenal de balas teóricas destinadas a ampliar el territorio de su disciplina. Buscaron en los polvorines franco-norteamericanos, y se armaron hasta los dientes. Los líderes de la teoría literaria llenaron el eco espacio de la literatura con palabras hostiles al arte literario, como intertextual o deconstrucción, las pusieron de moda, las exhibieron sin pudor, las repetían, y llegaron en ciertos sectores a minar los

cimientos sólidos que la disciplina filológica, que sufrió un cierto aflojamiento de piernas al tener que soportar ese peso teórico.

Incluso habréis notado que los independentistas la tienen tomada con la bandera española en varias autonomías, en ciertos ayuntamientos la quitan y ponen la europea. En fin, chiquilladas de gentes que tienen poco que hacer y viven con el reloj atrasado. Los únicos que sacan provecho de estos líos son los chinos, que fabrican las banderitas. A ellos les da lo mismo una que otra. A mí con tal de que la mantengan en los partidos de la Roja, el Congreso y el Senado, me basta. Os ahorro una cita clásica de *Entre bobos anda el juego*.

Os confiaré, queridos amigos, que dejáis la docencia en un buen momento. Ayer mismo leía un artículo en el *Wall Street Journal* (21-11-2023), firmado por John Salier, donde el investigador contaba que si fuerais a solicitar un puesto de profesor en Ohio State University, que en su momento acogió a grandes hispanistas como Stephen Gilman y Carlos Blanco Aguinaga, tendríais que escribir un Acuerdo de Diversidad, diciendo si tenéis alguna conexión con inmigrantes de Texas o si sois gente de color, o transexuales, porque en caso contrario nunca podríais ser profesores, no importa la disciplina, Filología o Física Nuclear. Lo requerido por estas calendas es la pertenencia a una etnicidad diversa a la raza blanca. Por eso, los blancos en Norteamérica tienen licencia de armas, para defenderse de acosos hostiles. Y dejarme que os comente, lo de ser maños y blancos constituye hoy en día un hándicap. Siempre os queda el barrio húmedo de Zaragoza, donde os recibirán como hijos de la patria chica, aunque hay que tentarse la ropa, lo que ocurre en EE.UU. llega aquí en máximo cinco años, dependiendo del ministro/a/e de Igualdad/Desigualdad que tengamos.

3. LENGUA Y PINGANILLOS

Uno cree que lo ha visto todo, pero la anarquía humana parece infinita. Traigo esto a colación porque los profesores de literatura somos igualmente expertos en lengua. Sé que vosotros habéis estado preocupados por este asunto, esencialmente cómo enseñársela a los extranjeros. Mi nieta Emily, norteamericana de nacimiento, tuvo la idea el año pasado de recobrar la herencia cultural de sus mayores y vino a España a aprender español. La universidad de Texas le recomendó la ciudad de Barcelona, y allí llegó. Enseguida mandó señales de que eso del español en la ciudad condal era un poco confuso, pues ella hablaba más inglés que español, pues era lo que llaman la lengua alternativa al catalán. Fue con unas compañeras a Mallorca, y allí me dijo que se hablaba más alemán que castellano. Un desastre, bueno el año entrante vendrá a Salamanca, donde todavía sigue vigente la lengua de Fray Luis de León.

También sabéis que en el Congreso de los Diputados ahora puedes hablar todas las lenguas de la bendita patria o matria, como queráis. Para tamaña empresa han

contratado a traductores y comprado unos pinganillos para que los hablantes de lenguas autonómicas puedan hacer el paripé y escuchen los discursos en castellano. Los vascos, que no saben Euskera, tampoco los necesitan, y desconozco el protocolo que siguen para hacer el teatrillo de que ellos parlan el vascuence. Yo propuse en una carta a la mesa del Congreso que pidieran a Renfe el excedente de pinganillos, pues acababa de comprobar que la mitad de los viajeros del AVE no los piden, como yo, porque tenemos unos propios. Nunca me contestaron, quizás fue porque escribí la epístola en castellano, y la presidenta del Congreso es de Mallorca y no debe entender bien el idioma castellano, según deduzco por su propuesta del uso de los pinganillos.

La disciplina de lengua española se aleja cada vez más de lo que nosotros estudiamos en la Universidad. Si levantara la cabeza don Ricardo Senabre, qué susto se iba a llevar. Recuerdo todavía las lecciones de lengua cuando nos enseñaba eso del emisor y el receptor. La lengua entonces era algo serio, se estudiaban las partes de la oración, lexicografía, dialectología, en fin, lo normal. Ahora, la cosa es lo que os dije, el uso cheli de la misma. Me gusta la fruta quiere decir h de p, y el otro día vi a unos jóvenes en Instagram haciendo análisis gramatical, y decían mira, di-puta-do, y aseguraban con seriedad que las palabras tienen un sentido oculto que los profesores nunca les han comentado. La verdad no veo qué quiere indicar eso de que puta esté insertado en la palabra diputado, casa tiene asa, y nadie piensa en tarteras al oírla.

Vivimos tiempos confusos, aquellos momentos en que el progreso parecía la norma de la evolución humana se han esfumado, de un día para otro. Regresamos al curso normal de la Historia, que es sumar un caos tras otro. La lengua castellana, hablada por el mundo entero, parece que en nuestro país anda de capa caída, porque los ciudadanos han decidido instalar el modelo de la Torre de Babel, donde se hablan todas las lenguas a la vez, y nadie se entiende. Nosotros, Maripi y Javier, hemos hecho lo que hemos podido. Otra anécdota catalana para insuflar un poco de optimismo. Resulta que con motivo de un viaje a Barcelona tenía poco tiempo para comer y había quedado en hacerlo con Merel, una sobrina holandesa, que estaba haciendo allí unas prácticas en una empresa de diseño de páginas digitales. Total, elegí un bar que me recomendaron, y allá fuimos. La carta que nos ofreció el camarero estaba en catalán y en inglés, quizás porque nos oyó hablar en holandés. Elegimos las tapas, y cuando volvió el camarero pedimos, indicando las tapas deseadas, lo hacíamos en inglés, y enseguida noté que el chico lo repetía a través de un pinganillo en castellano. Cambié de idioma y vi el descanso que le produjo. Es que el chico era de Ecuador. Los tres días que estuve en la ciudad de Gaudí descubrí que la mayoría de los camareros son hermanos de idioma del otro lado del Atlántico, con lo cual os imagináis la ventana de esperanza para el idioma castellano que se me abrió. No todo está perdido. Hay una quinta columna dispuesta a rescatar la dignidad del idioma.

Ya sabéis que en Cataluña no te permiten poner el cartel de Peluquería, pero sí el de Barber Shop. Dicen los políticos nativos que lo hacen por mor del

cosmopolitismo, que el castellano suena a franquismo, y que ellos de eso no gastan. Cada loco con su tema, y dios en la casa de todos.

4. La casa del escudero y el adiós a la Literatura

También me preocupa, y debe preocuparos a vosotros, el asunto de la decoración de las casas actuales: una amenaza real a la literatura. Diréis vaya tontería, Germán ya perdió la cabeza, pobrecito. ¿Recordáis acaso la casa del escudero del *Lazarillo de Tormes*? Vacía como la cueva de un lobo, no había de comer, ni mueble alguno fuera de un mal camastro. Bueno, pues dejarme que coja carrerilla para contaros este desastre de la civilización presente. Hace poco me invitaron a dar una conferencia en una universidad del Levante, y tuve la ocurrencia de aceptar, cosa que ya no suelo hacer, pero un gentil y educado profesor me planteaba la invitación en términos inusuales. El viaje sería en AVE, lo que siempre me gusta, luego hablaba de que veríamos una interesante exposición de un pintor valenciano, y que me hospedaría en su casa en vez de en un hotel. Creo que mencionó la paella, que como en casa no me la ponen por el régimen, me animó. Yo, desde luego, no creo en eso del libre albedrío, las experiencias le acaecen a uno por suerte.

El recibimiento fue de primera. Me recogió el profesor en la estación, coche alemán potente, seguro y limpio, y me llevó directo a la universidad. Tras unos momentos de saludos a secretarias y colegas, nos dirigimos al aula. Había unos cuarenta alumnos, la cosa, en principio, pintaba bien. Una halagadora presentación mejoró mis expectativas, pues vino a decir, atentos muchachos, os va a hablar un genio del mundo académico. Yo dije lo de siempre, la verdad, que la buena gente toma por modestia, que todos los libros que comentó mi presentador los escribí por haber nacido en una familia llena de cultura y con posibles para mandarme a zanganear a Salamanca, donde conocí a mi maestro, Fernando Lázaro Carreter, que me encandiló con eso de que se podía estudiar literatura de una manera inteligente. Con este buen rollo me puse a disertar, y antes de cinco minutos observé que la mitad de los chicos estaban mirando el móvil, que sólo los de la primera fila, los tres o cuatro interesados, atendían a mis palabras. Un par de orientales decididamente estaban desconectados del todo. Me juré que era la última vez que aceptaba dar una conferencia universitaria, porque ya no estoy para hacer el paripé de que todo sigue igual, cuando nos estamos hundiendo como el *Titanic*.

Tras tan frustrante empeño pedagógico, el profesor sumamente cortés repitió varias veces que un servidor había estado magistral, y yo no le desdije por cortesía. Luego me llevó a comer con un par de compañeros de claustro, y la verdad resultó un almuerzo sumamente agradable. Ellos me pusieron al día de los embrollos habituales de su departamento y de otros afines, y yo saqué del armario de los rencores y rencillas del pasado un par de anécdotas que sucedieron cuando estuve de profesor de la Universidad Carlos III de Madrid. Ya sabéis que estas sesiones de

confidencias tienen un efecto saludable, pues la profesión como tal, exige desahogos. Cubrí de gloria a un par de conocidos del gremio con mis maquiavélicas caracterizaciones de sus malvadas actuaciones. No se había acuñado todavía la educada frase Me gusta la fruta para insultar a los indignos de turno, y pienso que les caractericé de manera impropia de un académico. Luego, me llevaron a ver la exposición, que fue lo mejor de la jornada, y compré dos estupendos catálogos de la misma, uno para mí, otro para los anfitriones.

Llegamos a la casa, un piso moderno, precioso, situado en un lugar espléndido, con vistas al mar. La mujer del colega, dedicada a una de las ramas de la medicina, me recibió con amabilidad, y me enseñó la casa con cierto orgullo, que ahora era mi casa, insistió, y me dejó en la habitación de invitados para que descansara un rato. La temprana cena fue estupenda, pues fuera de un vino con un poco de jamón consistió en unas piezas de fruta y un yogur de arándanos. Durante este agradable rato, hice entrega del catálogo a la anfitriona, que lo agradeció mucho, y lo colocó encima de otros que había en una mesita baja del salón-comedor-cocina. Hablamos de las vacunas, del precio de la vida, y de política, pues enseguida noté que eran de mi cuerda, y pusimos a los miembros de esa profesión de vuelta y media.

Estando acostado en la cama, harto de husmear las redes sociales en el iPad, ya había tenido hoy sesión doble de cloacas, en la comida y en la cena, recordé que el estudio del amigo estaba cerca en una habitación contigua al dormitorio, y que me había ofrecido que lo usara como propio. Armado de curiosidad, amparado por el silencio y la nocturnidad, allí fui en mi pijama y zapatillas, buscando libros. Cuál no fue mi sorpresa cuando en el estudio había de todo menos libros, unas sillas ergonómicas fenomenales, lámparas de diseño danesas, un escritorio con un ordenador superferolítico, un teclado ondulado, un cubilete de diseño con lápices y bolígrafos, una impresora láser… Al fondo de la habitación vi una bicicleta estática, una tele… ¿Y dónde frutas están los libros? Entonces me acordé de la casa del Escudero. Allí tampoco había libro alguno. Regresé a mi habitación, y aleluya, reparé en unos volúmenes enormes encima de una cómoda del dormitorio. A punto de padecer un ataque de ansiedad por la falta de papel impreso vi que eran catálogos de decoración. Se me encogió el corazón. De nuevo, en la cama, cogí el iPad, y busqué en Libros, y me puse a leer un Ken Follett, que me calmó un poco las ansias. Luego miré unos quince minutos de *Breaking Bad,* por quinceava vez, y me dormí.

Por la mañana, bajé a desayunar, y me recibió el colega diciendo que su mujer ya había marchado al trabajo. Cuando encontré ocasión, y viendo que en efecto en la salón-comedor-cocina había libros de adorno como los del dormitorio, me armé de valor y le pregunté sobre su biblioteca. Le conté la excursión nocturna a su estudio. Me respondió tan ancho, que en casa no tenía libros, que su biblioteca estaba en el despacho de la universidad, mientras abría de par en par una inmensa nevera, ofreciéndome lo que fuera, unos huevos fritos, o un yogur… Me conformé con un café, hecho con una estilosa cafetera Nespresso, por supuesto. Nada de prepararlo

con café molido y filtros de papel, que afean la estética aséptica del salón-comedor-cocina.

Y luego no digáis que no os he avisado, los libros han desaparecido de las casas, porque la decoración actual exige que excluyas recuerdos de familia, de tu vida, de tu entorno, de tus libros, ni siquiera se permiten los muebles de un legado familiar, un poco viejos, gastados, ahora todo tiene que venir de IKEA o similar. Los libros, a no ser que sean los de decoración, no pegan en el entorno actual. No os hablo del arte que cuelgan en las paredes, pura decoración, fruto de la nueva relación entre el arte y el mercado. En la estación del AVE tampoco pude adquirir ningún libro, sí había los superventas, por eso me limité a comprar tres periódicos, que ya en el tren me valieron el desprecio de mis compañeros de asientos club, esos en que vais cuatro con una mesa que os separa en pares. Los otros tres compañeros de viaje iban cabeceando sobre sus móviles, y yo extendiendo lo más posible las páginas del diario, para molestar.

Nunca sentí tanta alegría al llegar a casa y sentir el olor del papel impreso, ver los volúmenes de la biblioteca, los cuadros pintados por artistas. Corrí a abrir un par de libros por el medio, eran ediciones mías de Galdós, buscando el olor a pegamento que emite efluvios enervantes. Y resulta que nada, ahora encuadernan los libros sin goma, simplemente los cosen. Menos mal que tengo muchos libros de cuando los efluvios del pegamento te embriagaban en todos los sentidos. Abrí uno de Américo Castro, aspiré y casi llegué al Nirvana, luego leí un trozo, y recuperé el sentido de nuestra vida de amantes de la literatura, en este caso del ensayo histórico, que es lo mismo. Por cierto, don Américo confió en unas cartas a Jorge Guillén, vallisoletano de pro, que nunca hubiera podido escribir el libro que yo olía en busca de satisfacción sensorial, *España en su historia*, porque no teníamos en España las bibliotecas necesarias. Hoy sí las tenemos mejores, algo hemos ganado.

Maripi y Javier, bienvenidos con un amplio abrazo al limbo de la jubilación, por fin podréis dedicaros con dedicación plena al gozo de la literatura. Evitad las visitas a esas modernas casas de citas para gentes mayores u hospitales lo más posible, apuntaros a Pilates una vez a la semana, y a seguir trabajando en ese gustoso empeño al que habéis dedicado la entera vida profesional. Cuando viajéis, entretenimiento muy recomendable, no os hace falta cargar a cuestas los libros, un Kindle o similar permite llevar con vosotros miles de volúmenes. En esto sí que hemos avanzado, en la ciencia, en la tecnología. En política y en ética yo estoy con el británico Hobbes, poco o nada hemos progresado. Por eso, si tropezáis, que tropezareis, con gentes torpes, de mente corta e insinúan que habéis perdido el tiempo con vuestra profesión, decidles simplemente que la tarea de investigadores y de críticos no pretende otra cosa que extender con sopesados comentarios el placer de leer a los grandes escritores de la literatura. Ni más ni menos.

PERFILES Y SEMBLANZAS: LA FILOLOGÍA DE LAS SEMILLAS

Carlos Gutiérrez
University of Cincinnati
carlos.gutierrez@uc.edu

Caro lector, con seguridad eres muy joven (de seguro, *más* joven), pero hubo una época en la que Zaragoza vino a Valladolid, pasando por Salamanca, y edificó la casa de la filología hispánica pucelana.

Primero apareció una pipa, seguida por una barba treintañera y juanramoniana que fatigaba los pasillos de la vieja e histórica facultad en un caminar, brioso y charro, de pana y botos camperos. El resto ya lo sabéis. Javier, que acababa de ganar una cátedra a los 34 años, apareció como de avanzadilla, revolucionando la manera en la que leíamos, en la que asistíamos a las clases y en la que nos relacionábamos con los profesores. Se podría decir que cambió hasta cómo nos relacionábamos con la propia Filología Hispánica que, antes de su llegada, tendía a la adustez del terno gris y a una como tristeza monorrima. Luego vino Maripi, a poner orden, sabiduría y concierto en aquel fin de siglo y para hablarnos del anterior, el Fin de Siglo de verdad, el de las mayúsculas. Todavía recuerdo su fuerza tranquila y afable y sus clases de doctorado sobre las revistas del Fin de Siglo. Bueno, Maripi vino a todo eso y a acortar un poco la presencia de Javier en las tertulias cerveceras de La Tramoya, que no todo eran discusiones sobre si Rubén era o no un buen poeta; sobre si Juan Ramón andaba inquietando clínicas o sobre si Quevedo fumaba o Góngora dejaba de fumar.

A Javier, le debo tantas cosas que se haría tedioso el mencionarlas todas. Bastaría decir, parafraseando a Lázaro, que me alumbró y adiestró en la carrera del leer. Acaso una de las taxonomías posibles de la filología es la que separa a quienes saben leer textos del Siglo de Oro de quienes no, y de aquellas clases de Javier, llenas de agudeza, anécdotas y pausas dramáticas con las que nos tenía en ascuas, salíamos

respetándolos y admirándolos más, si cabe; también sospechando las sorpresas que todavía encierran esas páginas auriseculares, agazapadas en sus pliegues, conceptos y dilogías.

Con Javier he vivido aventuras de encrucijadas y de ínsulas. Y, por cierto, alguna aventura cervantina tenemos vivida por La Mancha, camino de Almagro y a lomos de un R-18 (¡un Renaulcinante!), si la memoria no me es infiel. Allí nos había convocado un pastelero mallorquín que había tenido la quijotesca idea de hacer censo de cervantistas concentrándonos allí a todos, en lo que fue el primer congreso de la Asociación de Cervantistas. Por Ciudad Real peregrinamos una tarde de termómetros desaforados, en busca de una venta y de la satisfacción no sé si tanto de un vicio como de una osadía que Javier y yo compartimos (aragonés él, burgalés que es uno, qué quereís…): apetecer recios platos de cuchara, así estemos en plena canícula. Ese fervor por las legumbres llegó a traspasar el Atlántico, y a Javier todavía se le recuerda en Cincinnati, además de por sus magníficos seminarios sobre Juan Ramón, por haber preparado el mayor cocido que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros. Repárese en que no es nimia hazaña encontrar un hueso de jamón riberas del Ohio. Que aquella garbanzada *in partibus* para dos o tres decenas de estudiantes y profesores se llevara a cabo en la sala de máquinas del benemérito Taft Research Center le añade hasta justicia poética a tan magno evento. ¡Vive Dios, qué galdosista se perdió la filología!

Javier tenía también un no sé qué de raro inventor y de evangelista filológico. Nunca lo tuve más claro que hacia 1992 ó 1993, cuando volvió de California con un Macintosh y con un *software* bajo el brazo, cual tablas de la ley, y que servía para crear bases de datos. La buena nueva condenó a la más inmediata obsolescencia la caja de zapatos en la que uno había acumulado cientos de referencias sobre el cervantismo del Fin de Siglo, objeto de mi tesina. En fin, que a Javier le debo hasta mi fe inquebrantable en los ordenadores de Apple y el uso de EndNote.

Y si uno pudiera cambiar las adhesiones deportivas forjadas en la infancia, aunque eso es otro cantar, le diría a Javier que hasta en lo del Real Madrid llevaba quizá razón.

En suma, que cuando echo la vista atrás (y cada vez es tentación más frecuente), me es imposible imaginar mi trayectoria académica y profesional sin evocar la presencia de Javier y de Maripi. No puedo concebir mejor pareja de mentores y de maestros. Ahí están varias generaciones de filólogos que no me dejarán mentir. Que, además de eso, ambos hayan sido también una presencia vital, constante y generosa en las vidas de todos nosotros es un testimonio añadido de su calidad humana. Mi más agradecido recuerdo para ambos. Siempre.

«E PROCURADO QUE ENTREN A LA PARTE TUS SENTIDOS».VERSOS DE *NIGHT-THOUGHTS* DE EDWARD YOUNG EN EL ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID

Mauricio Herrero Jiménez
Juan Herrero Diéguez
mauricio.herrero@uva.es
juan.herrerodieguez@educa.madrid.org

Las palabras del título que ponemos entre comillas españolas están tomadas de la traducción al castellano de un fragmento del poema «Night Ninth. The Consolation», último de una colección de nueve (representación de otras tantas noches de contemplación de la vida y la muerte) que el poeta inglés Edward Young publicó por entregas, entre 1742 y 1745, con el título *The Complaint: or, Night-Thoughts on Life, Death, & Immortality* (Franklin, 2022: 92).

La traducción fue copiada en los años 80 del siglo XVIII por José María Jalón Llorente y Brizuela, IX Marqués de Castrofuerte y IX Vizconde de Castilfalé, en una hoja de tamaño cuarto, en la escritura humanística que los contemporáneos denominaron «letra de moda», «entrerredonda» o «seudorredonda», calificada por sus detractores como pelada y disuelta, «sin ningún género de trabazones, y adornos magistrales de los que permite y prescribe el arte gráfica» (Camino, 2009: 88).

El Marqués conservó el texto traducido junto a las esquelas, billetes y cartas amatorias que, en torno a 1783, le enviaron diferentes mujeres, declarándole los sentimientos, emociones y pasiones que despertaba en ellas, o el dolor que sentían por su falta de aprecio. Letras heridas escritas en secreto, guardadas en el *Epistolario romántico recibido por el Marqués de Castrofuerte y su amante* (que en verdad son

varios) descrito en el archivo de la Real Chancillería de Valladolid[146] y transformado por ello en accesible fuente de investigación (y de conocimiento también). Escritos privados que se transforman ahora en texto público. Lo que permite darles vida y rescatarlos de su invernal silencio (Gimeno, 2012: 307).

El *Epistolario romántico* llegó al tribunal de la Real Chancillería de Valladolid muy posiblemente por la calidad de privilegiado del IX Marqués de Castrofuerte, el amante, y como consecuencia de la relación de las cartas con alguna acción cometida por el destinatario o las autoras de las misivas, o por ambos, que se entendería reprobable o se juzgaría como delito o quebrantamiento de ley.

En la actualidad el *Epistolario* forma parte de la serie Expedientes de Gobierno de las Salas de lo Criminal del archivo de la Real Chancillería de Valladolid, aunque, lamentablemente, no es parte de ningún proceso o expediente judicial, y por tal razón está descontextualizado. De ahí que no sepamos si las cartas se presentaron en el tribunal acompañando como prueba a una delación o a una demanda y qué llevó al posible denunciante o al demandante a acudir al tribunal; o si el *Epistolario* fue solicitado por los jueces en una causa instruida de oficio por razones que ignoramos, o si llevaban manuscrita la prueba de amores merecedores de una sentencia o amonestación (secretas).

Esta información que no tenemos se encuentra frecuentemente en no pocos de los procesos y expedientes de la serie de Causas Secretas, y entre ellos los que contienen las llamadas por Carmen Martínez «Letras de galanteo y cartas amatorias» (Martínez, 2010: 562-566); pero también en procesos sustanciados en otros tribunales civiles y eclesiásticos, donde no fue extraño que se litigaran pleitos por promesas de matrimonio incumplidas y en los que se aportaron las misivas como prueba (Usunáriz, 2012: 280-308; 2015: 296-310; 2016: 507-539; Jimeno, 2017: 1-19; Tabernero: 2019: 5-36; Martínez: 2020: 87-111).

Las cartas del *Epistolario romántico* cuando llegaron a la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid se depositaron en un archivo que era tan particular y tan privado como el intercambio de las cartas, que es tan viejo como la necesidad de amar y manifestar el amor (Navarro, 2009: 117-138). El *Epistolario* habla de esto, de amor, pero al sacarle del contexto natural no podemos contar con la información que proporcionan algunos de los elementos del documento de archivo, entre otros el de la integridad, la interdependencia y la naturalidad (López y Gallego, 2007: 69-70).

Prácticamente la totalidad de las cartas, esquelas y billetes del *Epistolario* carecen de fecha, pero, con buen criterio, en el archivo ha sido datado en 1783, que es la fecha de una de las cartas.[147] Y por semejante razón se ha identificado al

[146] Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (=ARCHV), Gobierno de la Sala del Crimen, caja 106, 25.

[147] ARCHV, Gobierno de la Sala del Crimen, caja 106, 25, f. 29r: la carta se data el 12 de agosto de [17]83: «Antequera, agosto, 12 de 83».

destinatario, el Marqués de Castrofuerte, que aparece como tal en otra de las misivas.[148]

1. «¡HA, NO, NO, ESCRÍVEME, FORMEMOS OTROS VÍNCULOS»

A falta de contexto, la escritura y la lengua de las cartas, esquelas y billetes, o su estructura diplomática (o la ausencia de la misma) o la distribución del texto en hojas y pliegos (siempre de tamaño cuarto) nos dan noticia de sus autores. E incluso la ordenación de las misivas en el *Epistolario*, que muy posiblemente fuera la que tenía en el archivo privado de Pepe, el IX Marqués de Castrofuerte, que escribió en una carta autógrafa las palabras con las que encabezamos este epígrafe y que, posiblemente en el orden y la clasificación de los 31 papeles, tan cuidadosamente ordenados, halló el modo de individualizar y diferenciar los afectos, los amores y la correspondencia que perpetuó en la memoria que fue su archivo.

Las cartas, esquelas y billetes están agrupados en tres bloques: los dos primeros contienen 12 cartas cada uno; y el tercero, 7. En cada una de las tres agrupaciones predominan las cartas remitidas por una mujer diferente. Y únicamente en el último se hallan dos manuscritos de José María Jalón Llorente y Brizuela, que en las cartas es llamado, indistintamente, «Pepyto»,[149] «Mi Pepe»,[150] «Mi querido Pepeto»;[151] en alguna se le da tratamiento de «Señor Marqués»,[152] «Marqués mío»,[153] «Mi estimado Marqués».[154] E incluso se le dirige otra como «Señor Marqués de Castrofuerte», aunque en esta ocasión no lo hace una mujer, sino el que se reconoce en la fórmula de cortesía y despedida como «de quien se repite una y mil vezes afecto, fino y rendido servidor. M. Martínez de los Ríos (*rúbrica*)».[155]

Prueba irrefutable de que el Marqués fue quien escribió el borrador de la carta original que enviaría a Guillerma y de que copió asimismo la traducción del poema de Edward Young es la escritura de ambos papeles. La escritura, considerada como atributo externo del documento de archivo (Heredia, 2017: 39-51), es lo que permite reconocer al IX Marqués de Castrofuerte como autor de ambos papeles porque son autógrafos.[156] En el borrador de la carta pensada para Guillerma se llama a sí mismo

[148] ARCHV, Gobierno de la Sala del Crimen, caja 106, 25, f. 24v. La dirección de la carta es: «Sr. Marqués de Castrofuerte».

[149] ARCHV, Gobierno de la Sala del Crimen, caja 106, 25, f. 3r.

[150] ARCHV, Gobierno de la Sala del Crimen, caja 106, 25, f. 11r.

[151] ARCHV, Gobierno de la Sala del Crimen, caja 106, 25, f. 32r-v.

[152] ARCHV, Gobierno de la Sala del Crimen, caja 106, 25, f. 25r, 26r, 27r, 28r y 29r.

[153] ARCHV, Gobierno de la Sala del Crimen, caja 106, 25, f. 25r, 26r, 27r, 28r y 29r.

[154] ARCHV, Gobierno de la Sala del Crimen, caja 106, 25, f. 25r, 26r, 27r, 28r y 29r.

[155] ARCHV, Gobierno de la Sala del Crimen, caja 106, 25, f. 24r-v.

[156] ARCHV, Gobierno de la Sala del Crimen, caja 106, 25, f. 37r, 38r-v.

Pepe («¡Ah, qué poco te costaba el echisar a Pepe!»)[157]. Pepe, a secas, porque no validó ninguno de los autógrafos con firma y rúbrica. Sí lo hizo, sin embargo, en las cartas (también autógrafas) que escribió a la XII Condesa-Duquesa de Benavente y IX duquesa de Osuna, doña María Josefa Pimentel Téllez-Girón, a la que, en carta de 26 de diciembre de 1802, llama «Mi amavilísima Duquesita» y firma la misiva como «M. Pepe María Jalón»;[158] en carta de 8 del mismo mes llama a la Duquesa de la misma manera y firma como «Josef María Jalón»;[159] y en la tercera y última de las misiva, que no tiene data, la llama «Amavle y mi venerada Duquesita», y vuelve a firmar como «M. Pepe María Jalón».[160] En las tres hace la misma rúbrica para validar las misivas.

Los registros de la carta autógrafa que el Marqués de Castrofuerte escribe a Guillerma se alejan de los modos de expresarse de algunas de las amantes que le enviaron cartas, puesto que los de estas son más cercanos al lenguaje hablado, más vulgares, mal ajustados a reglas de gramática y sintaxis, más propios (como la pronunciación) de lo conversacional (Tabernero, 2019: 15-15). Y así es el lenguaje de Coleta:

> Querido jitano mío: ia podrás disqurir con el quidado que avré estado oi, pus como anoche estavas tan disgustado me estoi temiendo no aigas tomado alguna resolución de marcharte sin que io te vuelva a ver ni a saver de ti...[161]

> Querido Pepe(pe) de mi corazón, aunque siempre temí tu ausenzia como mi maior mal, no creí nunca me se iziese tan insoportavle, pues te aseguro que estoi desesperada. Nada me divierte, uio de todos lo[s] parages concuridos, i las pocas vezes que me presento es porque no crea el Filósofo que por sus cosas estoi deste modo. En nada allo gusto, sino en estar sola, zerada en mi gavinete o escriviéndote o mirando tu copia, considerando los gustos que su original me a causado...[162]

Misivas las de las amantes con estructuras diplomáticas alejadas de las que se pensaron para las cartas (*salutatio, exordium, narratio, petitio, conclusio*) (Tabernero, 2019: 11), que se trastocan en las urgencias de las esquelas, como la escrita por Coleta:

[157] ARCHV, Gobierno de la Sala del Crimen, caja 106, 25, f. 38v.
[158] Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna, CT. 222, D. 37, f. 2r.
[159] Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna, CT. 222, D. 38, f. 2r.
[160] Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna, CT. 222, D. 39, f. 1r-v.
[161] ARCHV, Gobierno de la Sala del Crimen, caja 106, 25, f. 40r.
[162] ARCHV, Gobierno de la Sala del Crimen, caja 106, 25, f. 42r.

> Querido Pepe mío, ven al istante, pues ninguno de mis criados está en casa. Cuenta conmigo, aun sea a costa de mi vía, pues asta ésta sacrificaré por ti. Mira que espero al istante.[163]

Lejanía de formas y estructuras las mencionadas que hallamos en las cartas del *Epistolario* salidas de los corazones (y en ocasiones también de la mano) de Micaela, Catalineta o Coleta, que se despide de su gitano con un:

> Tuia, cada vez más fina, aunque la agas mil desaires, tu Coleta.[164]

Cartas, en fin, autógrafas unas, lo que dice no poco, otras con escrituras encargadas a buenos pendolistas; cartas que transmiten artes de mal y bien decir, con discursos mejor o peor armados, vocabularios y gramáticas de uso común y muchas incorrecciones; cartas que informan de niveles de educación y alfabetización muy diferentes (Castillo, 2011: 31). Como diferente del de todas ellas era el del destinatario de las cartas, el IX Marqués de Castrofuerte, que poco imaginó que la traducción de un fragmento del poema *Night-Thoughts* de Edward Young que copió en una hoja de papel de tamaño cuarto sería rescatado de su silencio dos siglos largos después para dar cuenta de otra realidad y a otro nivel de instrucción.

2. VERSOS DE *NIGHT-THOUGHTS* DE EDWARD YOUNG

Y a esa otra realidad nos acerca no únicamente la traducción del poema, sino también el borrador de la carta que el Marqués escribió a Guillerma, que fue guardada en el *Epistolario* junto a la traducción, y que testimonia el refinamiento de las lecturas de José María Jalón, y tal vez explique su dolor y su melancolía:

> La <Roloj6369en>,[165] selosa de nuestra dicha, va a romper los amados nudos con que estamos ligados. Vamos a vibir indiferentes, olbidados uno por otro, detestando i llorando la vitoria del afortunado golilla que tendrá bajo sus pies nuestro amor.
>
> ¡Ha, no, no, escríveme, formemos otros vínculos, parte conmigo tus secretos i yo contigo los míos! Lloraré los tuios (el eco repetirá nuestros motuos quejidos, el eco sigue siempre a los desgrasiados i fieles amantes).

---

[163] ARCHV, Gobierno de la Sala del Crimen, caja 106, 25, f. 41r.

[164] ARCHV, Gobierno de la Sala del Crimen, caja 106, 25, f. 40r-v.

[165] <Roloj6369en>] *El código, que entendemos que es tal, fue añadido con posterioridad, por la mano del propio Marqués, para que no pudiera leerse la palabra que estaba escrita debajo, en línea de renglón, y se tachó.*

> La suerte, nuestros enemigos no nos podrán quitar el doloroso plaser de llorar i gemir. Las lágrimas son nuestras, podemos deramarlas; pero acaso me dirás que <solamente> Colón tiene derecho a pretenderlas, cruel.
>
> Yo te e perdido, todo contigo lo pierdo, todo arranca llanto sobre llanto de mí, ia no bibes para mí, sino para tu familia. Por ella i por el triste jefe de bandidos correrán tus lágrimas.
>
> Es posible que Dios encuentre gusto en los llantos de los desgrasiados. Escríveme, así lo quiero. Este echisero comersio, amable desaogo de el espritu i corasón, este arte de conbersar sin /[38v] verse i sin oírse, esta mutua combersasión de encanto i de ternura; el arte de escribir, Guillerma, sin duda fue inbentado por la amante forsada i el amante agitado. Todo se vivifica al calor de una carta elocuente. Bajo los dedos de un amante se pintan allí sus sentimientos, su corasón también se desenbuelbe. Puede sin reboso pintar todo el fuego de su amoroso deseo.
>
> ¡Ay!, nuestra unión fue, si no legítima, pura. Se nos a echo de esto un delito. El sielo mismo lo murmura, cuando mi corasón fue ligado a tu virtuoso corasón, cuando bajo <el> nombre de amistad me ofresistes tu amor (entonses <despedían> tus ojos una dulsísima lus. Mi alma reposó toda entera en tu seno. Te creía una deidad, te bi sin espanto, buscava algún error que me engañase <en> lo que beía).
>
> ¡Ha!, que poco te costaba el echisar a Pepe.[166]

No podemos establecer una relación entre la carta para Guillerma y la traducción del poema *Night-Thoughts*. Tampoco podemos afirmar que ésta se deba al Marqués ni decir que simplemente se limitó a copiar en castellano lo que estuvo originariamente en inglés y fue traducido por un tercero. Lo que sí testimonia esa hojita del papel en cuarto es que el Marqués era uno más de los que, en torno a los años 70 y 80 del siglo XVIII, se interesaron en España por la poesía filosófica de Young (Glendinning, 1968: 78), al que se pudo leer en su lengua y más probablemente en las traducciones italianas o francesas, porque en esos años aún no se había publicado la versión castellana de Juan de Escoiquiz.

Parece claro que el Marqués de Castrofuerte copió una traducción, hecha por él o llegada a él, de la que hizo Le Tourneur, la más conocida y divulgada en España y la más leída, porque durante muchos años fue la única que pudieron leer los que supieran francés, pero no inglés (López, 1991: 166). La traducción que reproduciremos es la de la edición de Marsella de 1770 de *Les nuits d'Young, traduites de l'anglois par M. Le Tourneur*. Dámaso López califica esta versión francesa (en prosa) de arreglo arbitrario y estrafalaria, aunque guarde un lejano pero constante parecido con el original inglés (López, 1991: 170-171). Con sus defectos, las distintas ediciones de la traducción francesa y de las italianas del poema de Young (deudoras asimismo de la de Le Tourneur) dan cuenta del éxito en España del pomea *Night-Thoughts*, que pudo deberse al contenido filosófico del mismo o porque

[166] ARCHV, Gobierno de la Sala del Crimen, caja 106, 25, f. 38r-v.

muchos de los pensamientos del poema enlazaban con la poesía española del XVI y del XVII (Glendinning, 1968: 84).

El fragmento que copia el Marqués de Castrofuerte es la traducción del inicio de la «Ving-quatre nuit», dedicada a «La Consolation», de *Les nuits*, que Le Tourneur dividió en veinticuatro noches, frente a las nueve del original inglés de Edward Young:

> Au milieu des ténebres, mon ame illurminée, inspirée par la religieuse horreur du silence, consolée par la méditation des vérités sublimes, a passé insensiblement des chagrins à la paix. Ma muse s'est élevée audessus de l'espace où volent les noirs oiseaux de la nuit. Jalouse d'arriver dans un horizon infini, elle a pénétré au-delà des bornes enflammées de l'univers. Mais que sert le vol hardi de l'imagination, si le cœur rampe sur la terre? La vertu n'a pas moins de flatteurs que d'ennemis. L'éloge en est aisé; la pratique en est pénible. Ami, ne te borne pas à de vaines paroles: c'est par tes actions qu'il faut la louer.
>
> J'ai ouvert sous tes yeux le livre de la nature: j'en ai parcouru devant toi les pages les plus brillantes: j'ai cherché à intéresser tes sens, à captiver ton oreille pour introduire la vérité dans ton cœur. Ne crois pas que les leçons que tu as entendues soient de moi.

En la versión que copió José María Jalón Llorente y Brizuela se ha suprimido el fragmento en el que, en la edición de 1770 de Le Tourneaur que hemos reproducido (y en las siguientes siguientes) se describe la elevación de su musa, porque ansía llegar a un horizonte infinito, sobre un espacio en el que vuelan los pájaros negros de la noche y la traspasación más allá de los límites ardientes del universo. El resto del pasaje es claramente deudor y una variante muy fiel de la traducción francesa, como se puede observar:

(*Cruz*)

> Yluminada mi alma, en medio de las tinieblas, inspirada por el religioso orror del silensio, consolada por la meditasión de las verdades sublimes, a pasado insensiblemente de los disgustos a la paz. ¿Pero qué sirbe el atrevido buelo de la imajinasión si el corasón todabía rastrea por la tierra?
>
> La virtud no tiene menos aduladores que enemigos, su elojio es fásil; la prágtica, penosa. Amiga, no te limites a palavras vanas, con tus agsiones debes alavarla.
>
> Tengo avierto, presente tú, el livro de la naturalesa, e rrecorrido delante de ti las págynas más vrillantes de ella, e procurado que entren a la parte tus sentidos, cautibar tu oído para introdusir la verdad en tu corazón.
>
> No creas que las legsiones que as oído son mías. [167]

[167] ARCHV, Gobierno de la Sala del Crimen, caja 106, 25, f. 37r.

El IX Marqués de Castrofuerte no pudo conocer la traducción castellana de Juan de Escoiquiz del poema de Edward Young porque la primera edición se publicó en 1789 con el título *Obras selectas de Eduardo Young, expurgadas de todo error y traducidas del inglés al castellano*. La traducción conocería una segunda edición, publicada entre 1797 y 1798, y una tercera y definitiva, tirada entre 1804 y 1807, en esta ocasión en tres volúmenes. Y en ella Escoiquiz, como hiciera Le Tourneaur, dividió la composición en veinticuatro noches, que tradujo en verso, salvo los poemas XVI, XVII, XVIII y XXII, que lo hizo en prosa (Torralbo, 2017: 213; Allison, 1926: 405).

El inicio del fragmento de la «Vigesimaquarta noche», dedicada a «El Consuelo», de la traducción de Juan Escoiquiz, que tomamos del tercer tomo de la edición que se hizo en la Imprenta Real en 1804, es el que sigue:

> Entre las sombras de la noche obscura / Mi alma triste, por fin, con la luz pura / De la meditación, iluminada, / Del horror del silencio religioso, / Que vasto reyna en ellas, inspirada, / Sin sentir ha calmado la amargura / De sus antiguas penas, y entregada / A las grandes verdades, que piadoso, / Por tanto tiempo, la ha enseñado el cielo, / De una paz dulce logra ya el consuelo. / Mi musa toma un vuelo más sublime: / Dexa atras las regiones en que gime / La turba melancólica y funesta / De las nocturnas aves, y dispuesta / A introducirse audaz á otro infinito / Horizonte, penetra el inflamado / Término, en que está el orbe circunscrito / Mas ¿de qué sirve que la fantasía / Se eleve, si en la tierra, esclavizado / El corazón, arrastra todavía? / La virtud otros tantos lisonjeros, / Como enemigos, cuenta. / Es cosa facilísima alabarla, / Pero muy trabajosa practicarla. / Si al fin tu corazón, á mis sinceros / Votos dócil, se alienta. /¡Oh lector! á seguirla, no blasones / De hacer su elogio con palabras vanas; / Procura hacerlo así con tus acciones. / A tus ojos he abierto el eloqüente / Libro del universo, he registrado / Cuidadoso sus mas brillantes llanas. / Tus sentidos ganar he procurado, / A fin de que escuchando atentamente, / La verdad por tu oido se internase / En tu alma, y para siempre la inflamase. / Mis cantos no eran mios.

La traducción de Escoiquiz es calificada por Joaquín Arce como mala y hecha de la traducción francesa de Le Tourneur (Arce, 1981: 66-67). Dámaso López va más lejos, y opina que ambas son inadmisibles en lo que atañe a los criterios filológicos y se alejan de manera considerable del original inglés, que en la versión de Juan de Escoiquiz, que hizo y deshizo a su antojo, es además irreconocible, porque en ella suprimió todo lo que notó digno de censura (López, 1991: 171) y «apenas hay un verso en el que pueda reconocerse el eco de las palabras originales» de Edward Young porque el traductor llegó en su paroxismo a inventarse versos (López, 1991: 176-177).

Concluimos lamentándonos porque tampoco la versión francesa de Le Tourneur permite ese reconocimiento, ni la castellana que copió (y no sabemos si tradujo del francés) José María Jalón Llorente y Brizuela, IX Marqués de Castrofuerte y IX Vizconde de Castilfalé, en una hoja de tamaño cuarto encontrada en el archivo de la

Real Chancillería de Valladolid que lo custodia. Hoja insignificante que nos habla de lecturas fabulosas. Tanto como las sorpresas que depara nuestro querido archivo vallisoletano, que tan bien recibe siempre.

BIBLIOGRAFÍA

Allison Peers, Edgar (1926). «The Influence of Young and Gray in Spain». *The Modern Language Review*, 21/4, pp. 404-418.

Arce, Joaquín (1981). *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid: Alhambra.

Camino Martínez, Carmen del (2009). «Escritura y oficina en el siglo XVIII: la administración de correos de Lima». *Historia. Instituciones. Documentos*, 36, pp. 73-110.

Castillo Gómez, Antonio (2011). «"Me alegraré que al recibo de ésta...". Cuatrocientos años de prácticas epistolares (siglos XVI a XIX)». *Manuscrits: Revista d'Història Moderna*, 29, pp. 19-50.

Franklin Lewis, Elizabeth (2022). «Meditando la noche desde la perspectiva de género. María Gertrudis Hore y los *Night-Thoughts* de Edward Young». *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 32, pp. 85-105.

Gimeno Blay, Francisco M. (2012). «Escritos, privados, textos públicos». *Studia Philologica Valentina*, 14, pp. 287-308.

Glendinning, Nigel (1968). «Influencia de la literatura inglesa en el siglo XVIII». *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 20, pp. 47-93.

Heredia Herrera, Antonia (2017). «Forma y formato de los documentos de archivo». *Boletín ANABAD*, 67/4, pp. 39-51.

Jimeno Aranguren, Roldán (2017). «Las cartas de amor como prueba procesal a la luz de un proceso eclesiástico pamplonés de principios del siglo XVII». *Historia et ius: Rivista di Storia Giuridica dell'Età Medievale e Moderna*, 12, pp. 1-19.

López García, Dámaso (1991). «La huella de Young en España». En López García, Dámaso (ed.) *Sobre la imposibilidad de la traducción*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 159-177.

López Gómez, Pedro y Gallego Domínguez, Olga (2007). *El documento de archivo Un estudio*. A Coruña: Universidade da Coruña. Servizo de publicacións.

Martínez Martínez, M.ª del Carmen (2010). «Causas secretas y escrituras silenciadas». En *Escrituras silenciadas: historia, memoria y procesos culturales*. Manuel Casado Arboniés, Alejandro R. Díez Torre, Paulina Numhauser y Emilio Sola (eds.). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. Servicio de publicaciones, pp. 556-584.

Martínez Pasamar, Concepción (2020). «"Tuya, tuya aunque no quieran"». Voz femenina e intensificación en correspondencia amorosa del español moderno». *Estudios de Lingüística del Español (ELiEs)*, 42, pp. 87-111.

Navarro Gala, M.ª Josefa (2009). «Las vicisitudes de la carta amatoria en los tratados de retórica (ss. IV-XVI)». *Criticón*, 105, pp. 117-138,

Tabernero Sala, Cristina (2019). «"Larga he sido pero no cuando deseo": las mujeres como redactoras de cartas en la cultura escrita de la Edad Moderna». *Melisendra. Journal of Spanish Early Modernity Studies*, 1, pp. 5-36.

Torralbo Caballero, Juan de Dios (2017). «La literatura inglesa en Noches lúgubres de Cadalso: influjo e intertextualidad». *Alfinge*, 29, pp. 195-221.

Usunáriz, Jesús M.ª (2012). «Cartas de amor en la España del Siglo de Oro». *Studia Philologica Valentina*, 14, pp. 287-308.

Usunáriz, Jesús M.ª (2015). «Cartas de amor y cartas de emigrantes como prueba judicial en España (siglos XVI–XVIII)». *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 16.4, pp. 296-310.

Usunáriz, Jesús M.ª (2016). «"Querido y amado mío". La correspondencia amorosa de María Rosa Donado (Estella, 1716)». En *Modelos de vida y cultura en Navarra (siglos XVI y XVII). Antología de textos*. Mariela Insúa (ed.). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 507-539.

UN PRECEDENTE OLVIDADO DE *NUEVE NOVÍSIMOS*: «SEIS JÓVENES POETAS ESPAÑOLES» (1968)

Juan José Lanz
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)
juanjose.lanz@ehu.eus

La publicación de *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), de José María Castellet, opacó buena parte de los proyectos poéticos que desde comienzos de la década anterior habían venido mostrando el progresivo avance de la denominada como «nueva poesía». Es bien sabido que la «ruptura sin discusión» (Castellet, 1970: 12) que planteaba la antología de 1970 resultaba menos si se tenía en cuenta el proceso evolutivo de la joven (y no tan joven) poesía española a lo largo de los años sesenta, y especialmente en el segundo lustro de la década, cuando ya comienzan a aparecer claramente los vislumbres del cambio estético que se está fraguando. Por otro lado, tampoco quiso entenderse la evolución de los planteamientos estéticos de Castellet, que todavía en 1965, al publicarse la reedición actualizada de *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960), *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)* (1965), seguía insistiendo en «la muerte del simbolismo» (Castellet, 1965: 111), como había hecho cinco años antes, y que parecía resucitarlo en la nueva antología con que se iniciaba la década. Los años que discurren entre 1967 y 1969 resultan fundamentales para entender la evolución ideológica y estética del crítico catalán (*vid*. Salas Romo, 2003: 255-267), que sin desertar de una concepción crítica de la literatura y el arte, se renueva gracias a las perspectivas que desde un marxismo menos ortodoxo va percibiendo en las obras de Theodor Adorno o Herbert Marcuse, entre otros pensadores, en los avances de la semiótica (Umberto Eco) y del estructuralismo (Roland Barthes) o en los principales sustentos de la contracultura anglosajona (Bertrand Russell o Susan Sontag). Una muestra de ese proceso de transformación ideológica y de la atención a los cambios que se están llevando a cabo en el segundo lustro de los años sesenta es «Seis poetas españoles», una breve

antología publicada en el n.º 22 (abril de 1968) de la revista *Mundo Nuevo*, dirigida por Emir Rodríguez Monegal, y que puede cifrarse como un precedente «a modo de banco de pruebas» (Gimferrer en declaraciones a García de la Concha, 1989: 27) habitualmente olvidado de *Nueve novísimos*,[168] que vendría a demostrar documentalmente que el proyecto de Castellet de hacer una antología que recogiera la obra de los más jóvenes poetas arranca ya al menos en la primavera de 1968, aunque a algunos de los poetas incluidos en la antología de 1970 no se les solicitaría su participación al menos hasta el verano de 1969, como es el caso de Guillermo Carnero, a quien Castellet escribe el 30 de julio de 1969:

> Dentro de pocos días voy a ponerme a trabajar en una especie de antología de la joven poesía española que quiero dejar lista en el mes de agosto. Como que vas [*sic*] a figurar en ella —si no tienes inconveniente— me gustaría que me mandaras, con cierta urgencia si te es posible, lo siguiente:
>
> 1. una breve nota bio-bibliográfica,
> 2. una breve e *informal* poética (dos o tres holandesas), todo lo informal que quieras
> 3. esos poemas últimos que me dice Ana María que has escrito y que le gustan
>
> Perdona la perentoriedad de la carta, que tenía que haberte escrito hace ya días. Hace un calor espantoso que lo justifica todo.
>
> Un abrazo,
>
> José María

Como se verá, una buena parte de los presupuestos que guiarán la propuesta teórica que sustenta el prólogo y la antología de 1970 se encuentra ya esbozada en las pocas páginas del trabajo publicado dos años antes. «Seis jóvenes poetas españoles» se engarza en el cambio estético e ideológico de Castellet cuyos prolegómenos se pueden ver en varios textos publicados en 1967 y 1968 y que marcan la ruptura con el realismo y la necesidad de una renovación formal absoluta y una transformación del lenguaje poético, que se habría de manifestar en una actitud de ruptura sin discusión con la generación precedente ante la sensación de que, a partir de 1962, la estética realista se había convertido en una verdadera pesadilla.

La revista *Mundo Nuevo*, que había iniciado su andadura en París en julio de 1966, de la mano del crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, se planteaba en la «Presentación» de su primer número

[168] A este precedente han apuntado al menos Pere Gimferrer, en declaraciones a Víctor García de la Concha (1989: 27) y Guillermo Carnero (2020: 240).

> insertar la cultura latinoamericana en un contexto que sea a la vez internacional y actual, que permita escuchar las voces casi siempre inaudibles o dispersas de todo un continente y que establezca un diálogo que sobrepase las conocidas limitaciones de nacionalismos, partidos políticos (nacionales o internacionales), capillas más o menos literarias y artísticas (n.º 1, p. 4).

La revista, que contaba como jefe de redacción con Ignacio Iglesias Suárez, antiguo fundador del POUM y amigo de Julián Gorkín, y como asistente de dirección con la ayuda del poeta hispano-mexicano Tomás Segovia, daría a conocer trabajos de Carlos Fuentes, Severo Sarduy, Augusto Roa Bastos o Juan Goytisolo, entre otros escritores. La publicación estaba vinculada al Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales (ILARI), que era a su vez la división para Latinoamérica del Congreso para la Libertad de la Cultura, y sustentada con fondos de la Fundación Ford, con la idea de contrarrestar la imagen que la revolución cubana estaba tomando entre los intelectuales latinoamericanos (Ruiz Galbete, 2013. *Vid.* Ruiz Galbete, 2006). Esto llevó a que diversos intelectuales vinculados a la revista *Casa de las Américas* señalaran a la publicación como un instrumento de penetración cultural del gobierno estadounidense y, con el escándalo de 1967, en que se filtra a la prensa internacional la financiación por parte de la CIA del Congreso para la Libertad de la Cultura (Saunders, 2001: 537-565), el propio director de la publicación resumiría en «La CIA y los intelectuales», publicado en el n.º 14 (agosto de 1967, pp. 11-20) todo el proceso y la posición de la publicación ante esa situación. En el n.º 25, correspondiente a julio de 1968, Emir Rodríguez Monegal daba por finalizada su labor al frente de la revista, en «Una tarea cumplida», observando que «la realidad latinoamericana misma ha sufrido en los dos años en que se ha publicado la revista un grave proceso de deterioro» y que el propósito de la revista de crear un órgano que prescindiera de la «militarización cultural» había fracasado (4). En ese mismo número, en la sección «Sextante» se reproducían unas declaraciones suyas («A propósito de *Mundo Nuevo*») a la Agencia France-Press sobre los motivos por los que abandonaba la dirección de la publicación.

En la breve presentación de esa temprana selección de «Seis jóvenes poetas españoles», Castellet (1968: 33) señalaba algunos de los rasgos centrales de la nueva generación, que retomaría para su «Prólogo» dos años más tarde. Los poetas seleccionados, en los que pueden rastrearse «diversas actitudes», muestran unas «tomas de posición frente a la poesía de sus mayores» a la vez que marcan el «punto de partida de una poesía que se quiere con voz propia y que se proyecta sobre el futuro». Es decir, apuntan a una diversidad de manifestaciones poéticas, dentro de una línea común de enfrentamiento con la poesía de la generación anterior. Ese distanciamiento de la generación precedente se debe, en primer lugar, a una clara ventaja histórica: «sobre su memoria ya no gravita, ni que sea en forma de recuerdos infantiles, la guerra civil». Un rasgo generacional que los distancia de los «niños de la guerra», como venía señalando el antólogo en varios artículos de 1967 y 1968. A

diferencia de aquellos, la nueva generación se ha formado íntegramente bajo la dictadura, «son hijos de toda la espantosa confusión de la España del último cuarto de siglo», de «esa errata de la historia de la cual todos […] sufrimos, todavía hoy, las consecuencias», lo que les hace compartir con la generación anterior una misma situación histórico-social desde dos perspectivas contrapuestas. Ese distanciamiento de la generación precedente se debe, en segundo lugar, a una responsabilidad estética: que «sepan plantear su actividad literaria, con responsabilidad histórica, pero sin determinismos mal entendidos». Teniendo en cuenta la palinodia previa entonada en su discurso («En otras ocasiones, he intentado explicar cómo pesa la historia reciente sobre toda la literatura española»), no cabe duda de que esos «determinismos mal entendidos» y las consecuentes «responsabilidades mal asumidas de sus mayores» se refieren a la actitud realista defendida por el antólogo en *Veinte años de poesía española* y *Un cuarto de siglo de poesía española*, frente a la cual la nueva promoción de poetas «toma posición» proyectándose hacia un futuro, precisamente para llevar a cabo «la corrección de muchos errores de enfoque cometidos en los últimos años»; es decir, los errores de un mal entendido «realismo». En fin, el propósito de la selección apuntaba a tres elementos fundamentales: la presentación de una nueva generación determinada por un acontecimiento histórico diferencial (no tiene recuerdos de la guerra civil) y formativo (se han educado absolutamente bajo el franquismo); la actitud de ruptura estética con la generación anterior en una superación del determinismo social que había condicionado el realismo precedente, basado en la teoría del «reflejo»; y la renovación formal en una actitud creativa vanguardista, que mira a un futuro superador, «ese futuro que es, en definitiva, —añadirá el antólogo— lo que más nos interesa a todos, un poco hartos de historia y de pasado como estamos», es decir, que supone también una ruptura con la tradición cultural y con los mitos del pasado reciente, para apuntar a una mirada desmitificadora del presente.

Estos elementos pasarían directamente a la «Justificación» de la antología de 1970, donde Castellet aseguraba que su prólogo a dicha selección pretendía estar «desprovisto de todo afán de dogmatismo o profetismo» puesto que «nadie que las conozca puede dudar que mis experiencias anteriores de antólogo me obligan a moverme con cautela» (1970: 13-14). Pero también al afirmar en aquélla su voluntad de «dar testimonio de la volubilidad de los fenómenos estéticos, es decir, de su relativa autonomía frente a los procesos cambiantes de la historia, de la que son reflejo y «contestación», a la vez, las obras de los mejores escritores» (14). Esa es, sin duda, la lección que había aprendido Castellet en los últimos años: la autonomía de los fenómenos estéticos frente a la historia, que ponía en cuestión cualquier automatismo representativo, cualquier determinismo formal mal entendido, pero también la vinculación como reflejo y contestación de esos fenómenos estéticos con los procesos históricos, lo que redunda en una mayor complejidad en la observación y análisis de la realidad, justamente aquella que comienza a mostrarse en una sociedad industrial avanzada en el despegue económico de los años sesenta.

Apuntaba, así, a una nueva visión sociológica del cambio cultural en la sociedad industrial, que concebía el arte como la creación imaginaria de un universo que ayude a los individuos a tomar conciencia de sí mismos y de sus aspiraciones afectivas, intelectuales y prácticas.

Para ello, Castellet selecciona un par de poemas o tres de cada uno de los seis poetas recogidos: Félix Grande («Recuerdo de infancia», «Telas graciosas de colores alegres» y «Fragmento para un homenaje a *Rayuela*», incluidos en *Blanco spirituals* [1967]), Manuel Vázquez Montalbán («In memoriam», «Jamboree» y «El hombre que sabía demasiado», de *Una educación sentimental* [1967]), Lázaro Santana («Consigna a seguir en tiempo de opresión», «Cómo se consuma el crimen»), Juan Luis Panero («Extraño oficio», «Montaña del crimen» y «Epitafio frente a un espejo», de *A través del tiempo* [1968]), Pedro Gimferrer («Oda a Venecia ante el mar de los teatros» e «Invocación en Ginebra», de *Arde el mar* [1966]), Guillermo Carnero Arbat («El movimiento continuo» y «Primer día de verano en Wragby Hall», de *Dibujo de la muerte* [1967]). Una rápida hojeada a los poemas publicados permite ver algunas características comunes y elementos diferenciales con la selección que hará dos años más tarde. En primer lugar, la selección de poemas y autores se hace a partir de poetas con obra publicada, frente a la exagerada afirmación en *Nueve novísimos* de presentar allí a «poetas prácticamente inéditos —o con un solo libro publicado» (Castellet, 1970: 13) y también en contraste con lo que sucedía en aquella antología donde se incluía un importante número de poemas inéditos en aquel momento, muchos de los cuales no se incorporaron posteriormente a las poesías reunidas de sus autores, lo que redundaba en el carácter de novedad y «ruptura estética» que trataba de escenificar la antología de 1970. Frente a aquella, la breve selección de 1968 incide en la novedad de la propuesta estética, recogiendo poemas de los últimos libros publicados, cuando sus autores tienen varios, en un arco que va de 1966 a 1968 (*A través del tiempo*, de Juan Luis Panero, tiene como colofón la fecha de 25 de enero de 1968, poco más de dos meses antes de la aparición del artículo de *Mundo Nuevo*), olvidando libros como *Las piedras* (1964), de Félix Grande, o *Mensaje del Tetrarca* (1963), de Gimferrer, que ni tan siquiera se menciona, como tampoco la *plaquette Tres poemas* (1967), o los primeros libros de Lázaro Santana, pero no trata de mostrar, como en 1970, la ruptura radical. De hecho, la «ruptura estética» resulta menos radical si se tienen en cuenta algunos de los poemas y autores aquí recogidos.

Es evidente, por ejemplo, que la estructura enumerativa y sonambúlica, de «fórmulas rotas» al modo vallejiano, de los poemas de Félix Grande, que en *Blanco spirituals* (1967), que había obtenido el premio Casa de las Américas, en Cuba, evoca los modelos de la música popular norteamericana (los espirituales negros, el jazz o el blues), marca precisamente un tránsito entre una poesía realista y una forma de realismo visionario u onírico, donde las imágenes de las guerras de Indonesia y de Vietnam en los periódicos se funden con los recuerdos de la infancia, en una especie de crónica alucinada, que indaga en una nueva narratividad, sin perder de vista la

conciencia de una voz poética que escribe para un «vosotros» colectivo «como un viejo vehículo de mar por el mar de la historia» (35). En los poemas seleccionados («Recuerdo de infancia», «Telas graciosas de colores alegres» y «Fragmento para un homenaje a *Rayuela*») se plantea una poesía conversacional y cotidiana, torrencial muchas veces, con ecos evidentes de la música afroamericana y del jazz, que reivindica los elementos de una cultura popular y trata de borrar la frontera entre alta cultura y cultura de masas (Louis Amstrong, Charlie Parker, Jorge Manrique, Bertrand Russell, Sartre, etc.), dentro de una vivencia urbana, de modo semejante a como lo hará Vázquez Montalbán, pero que también de modo irónico siembra la sospecha y la crítica sobre la moderna sociedad de consumo: «la *civilización occidental* casi es una fórmula mágica» (36). Estos poemas adquieren, así, una dimensión de reportaje alucinado, donde tienen cabida desde la situación más próxima del desarrollismo en la sociedad española de la época, hasta las guerras coloniales, o la memoria infantil, como un modo de vehicular un sentimiento de injusticia, donde las imágenes acontecen con cierta desconexión surreal, pero siempre arraigadas a una comprensión profunda de la circunstancia entorno. Una poesía, a su vez, que sin rechazar ciertas pretensiones sociales ahondaba en un cierto experimentalismo formal y una transformación de las formas más acartonadas del social-realismo; una poesía que ahondaba en la indagación personal, en una voz autorreflexiva, hasta la vivencia cotidiana, para hallar una voz colectiva, donde lo individual se funde con lo histórico; una poesía comprometida y vanguardista. «Recuerdo de infancia» (33-34) vinculaba la sangría de las guerras del momento («Hoy el periódico traía sangre como de costumbre») con la evocación de la memoria infantil y el sacrificio de los animales («he visto chotos, cabras, vacas durante su degüello»), todo ello «para después pesarlo venderlo en porciones hacer su negocio», desvelando así la denuncia, en la que los soldados y los animales son sacrificados en aras de un negocio superior: «unos cuantos carniceros / continúan desollando troceando pesando en sus básculas / haciendo su negocio mediante esos pobres animales sacrificados». «Telas graciosas de colores alegres» (34-35) parte también de una noticia del periódico («Según el ABC de hoy Johnson ha motivado / un nuevo agonizante en la capital de Malasia»), para, inmediatamente, ir entremezclando la actividad cotidiana («Caminando por la acera de Alenza», «Paca, viste a las niñas con colores alegres») con la evocación cultural (Jorge Manrique, Louis Amstrong, Charlie Parker, etc.), en una recreación de la memoria que procede por acumulación dispersa («Ahora recuerdo una travesía solitaria y paciente / por calles de París») que no pierde de vista, no obstante, al receptor implícito al que va dirigido el texto, ese «vosotros» colectivo al que apela directamente: «Escribo para vosotros, testarudos, calamitosos seres / que deambuláis en este laberinto agrietado de nuestro siglo». «Fragmento para un homenaje a *Rayuela*» (35-36) contempla el desmontaje cultural y social que trae la cultura pop (Beatles, Joan Báez, etc.) en la vieja Europa, y acaba disolviendo el discurso en un lenguaje que, como el de Cortázar, se desarticula en su enunciación:

¿ké va a pasar haki vive dios si hestos chikos
se hobstinan hen no ver la helegancia de nuestras reverenciaS
hi no no advierten la hauténtikaka grazia estilizadah
de akestas sabias da+ ke bordan la pavana heskisita?

De modo semejante, los poemas seleccionados de Vázquez Montalbán indagan en esa nueva narratividad que quiebra el hilo conductor del texto mediante su fragmentación y su fusión de planos. «In memoriam» (37-38) evoca precisamente el «hueco» de la Historia enseñada bajo el franquismo, de lista de reyes godos y reyes buenos, que ignorando la «dialéctica» del proceso histórico y la «inútil historia […] de mi clase», llevaba a la reintegración de los hijos del proletariado en puestos subsidiarios (Rico, 2001: 34): «blanco destino de burócrata / o emigrar al mundo / de los que nada habían perdido». Partiendo de una anécdota personal, la evocación de la profesora de Historia que vio en el joven Vázquez Montalbán un estudiante de provecho, teje la narración del texto a partir del juego con los roles medievales del juglar y la princesa (García García, 2020: 62), para así confesar a su vez la temprana vocación poética del autor (Ferrari, 2001: 124) y la reformulación del enigma hamletiano en clave irónica («saber o no saber»). De igual modo, bajo el irónico título de «El hombre que sabía demasiado» (39-40), aludiendo a la novela de Gilbert K. Chesterton y a la película homónima de Alfred Hitchcock, presenta una crítica evidente y directa de la realidad social de la España de la época. En cierto modo, «El hombre que sabía demasiado» encarna una especie de contra-héroe en una ironización de un personaje hiper-racionalista cuyo comportamiento sin embargo responde a la realidad socio-cultural que pretende superar: «y sus problemas eran el fiel reflejo de un país / subdesarrollado que todavía no hizo la revolución / liberal» (40). El encuentro amoroso fracasa precisamente por la hiper-racionalidad que lo acaba reduciendo a una mera sucesión de fórmulas, que abocan a un absurdo absoluto. Implícitamente, las referencias al texto de los matemáticos norteamericanos Birkhoff y Mac Lane, que encabezan el poema y se integran como citas marcadas en el cuerpo del texto, muestran el proceso de deshumanización racionalista en que se fundamenta la moderna sociedad tecnocrática, al reducir la relación amorosa al «código marmóreo de las condiciones / objetivas». «Jamboree» (38-39), por su parte, en la referencia a la sala de jazz barcelonesa, evoca el mundo de la cultura de masas, que en Vázquez Montalbán no es sino un acto de afirmación de su propia conciencia de origen y proyecto personal y colectivo (Vázquez Montalbán, 2003: 22), pero también el espacio de relativa libertad que se respira en el local, entre la música, «en la bromúrica África europea del sábado», donde el baile se identifica con una cierta liberación sexual («el frenesí de las caderas / cadenciosas de muchachas emancipadas»). En la sala barcelonesa recreada en el poema se funde, por un lado, la admiración por la música de jazz y la cultura popular afroamericana (Gloria Stewart

interpretando «Remember When» con «su voz de Ella / Fitzgerald tímida»), por otro, la presencia de los marineros norteamericanos de la Navy que llegaban a la Barcelona de los años cincuenta y primeros sesenta a partir de los acuerdos entre Franco y los Estados Unidos, a los que «nadie intentaba decir […]: yankee / go home», «exiliados de algún Harlem blanco», y por último la mirada del protagonista bailando la música de la sala como un signo de liberación, entre libros, copas y conspiraciones («nos hacía inteligentes / de libros y cuba libres») abocadas al fracaso: «tampoco había sido aquél el octavo, / el tan esperado octavo día de la semana» (39) (*vid.* García García, 2020: 64-65).

Es evidente esa veta crítica, que funde narrativismo poético e ironía, en los poemas de Lázaro Santana, que ya apuntan a esa vertiente desde sus títulos: «Consigna a seguir en tiempo de opresión» (41) y «Cómo se consuma el crimen» (42-43). Si el primero critica el sometimiento a un sistema que se retroalimenta como un «carro que nos lleva / y nos trae / y nos dicta las normas que es preciso / cumplir», frente a la búsqueda del camino de la «libertad» donde se encuentre «una patria / que la dignidad del hombre / justifique» (41), el segundo, con semejante tono irónico, critica el crimen de estado realizado «por los hombres / de buena voluntad» contra el delincuente que atenta contra el «estadista» (43). «Consigna a seguir en tiempo de opresión» describe la hipocresía que fomenta un modelo totalitario de poder, que adquiere tintes religiosos («Santificado sea tu nombre…») y obliga, por un lado, a una alabanza pública al poderoso, a fin de «cumplir para guardar las apariencias», para, por otro, ocultar el camino de liberación que se diseña: «exponiendo / la libertad y otras cosas tan hermosas, / para abrir el camino». Las cuatro secciones de «Cómo se consuma el crimen» inciden en una narratividad que denuncia de nuevo la hipocresía de una sociedad que ignora la opresión ejercida desde un poder absoluto y omnímodo; desde el juez que ha de juzgar el crimen y «que debe decidir entre la vida / y la muerte del reo», el reo «responsable / iniciador del caos / de la ciudad y el país» y «el justo estadista / que con sabia palabra y mano amable / gobernara a su pueblo». Todo el relato lineal está atravesado por una ironía desenmascaradora que pone en cuestión la espectacularización de una justicia que no cuestiona sus propios principios («el espectáculo / de la justicia y su máquina»), la falsa piedad religiosa que se muestra desde «la moral católica / que profesamos» hacia el reo al que se va a condenar a muerte, o la visión mesiánica del poderoso asesinado. Todo ello culmina en un apóstrofe final dirigido a aquellos «probos / ciudadanos […] / parientes / de la hipocresía» que sustentan el modelo social criticado.

Las aportaciones de estos tres autores eran muestra de esas «actitudes y contraactitudes que se traducen literariamente» (es indudable que el antólogo tiene en mente los movimientos contraculturales de los años sesenta), que se vinculaban, como indicaba Castellet, con un modo de «plantear su actividad literaria, con responsabilidad histórica, pero sin determinismo mal entendidos»; es decir, el modo de «incorporar a la literatura la complejidad de la sociedad española» (33), que reclamaba el crítico en aquellos años. En ese sentido, poemas «El movimiento

continuo» (50-51), de Carnero, o «Invocación en Ginebra» (48-50), de Gimferrer, deben leerse dentro de esa perspectiva crítica desde una visión compleja de la realidad: el primero, desde su alusión irónica en el título («El movimiento continuo» alude al Movimiento Nacional, que paradójicamente trata de perpetuar un sistema inmovilista) y la referencia a «Las personas *comme il faut*»; el segundo, evocando en Ginebra la figura del calvinista Agrippa d'Aubigné, confronta su postura a su formación espiritual bajo el franquismo y la cultura del nacional-catolicismo emblematizada en la *Historia de los heterodoxos españoles* o en la figura de Ignacio de Loyola, como símbolo de la Contrarreforma.

Tampoco el narrativismo elegíaco, de raíz cernudiana y cavafiana de los poemas de Juan Luis Panero en *A través del tiempo* parecía responder a la ruptura sin discusión que plantearía Castellet en *Nueve novísimos*. Poemas como «Extraño oficio» (44) o «Epitafio ante un espejo» (46) ilustran más bien una línea elegíaca neorromántica, más próxima a la poesía de Luis Cernuda, Francisco Brines o Jaime Gil de Biedma, tratando de extraer las últimas consecuencias de esos planteamientos, que a los modelos neovanguardistas y experimentales que aquélla sustentaría. Poesía de memoria, meditación y exploración de la experiencia (Jiménez, 1972: 409), la de Panero supera la mera anécdota vital transformándola en experiencia simbólica. «Extraño oficio», partiendo de los versos de José Ángel Valente, y de la referencia que estos hacen a los de Friedrich Hölderlin, ahonda en una dimensión autorreflexiva sobre la función del poeta y su vocación, con un cierto tono de realismo social (Luna Borge, 1991: 185). Así, la figura del poeta no duda en presentarse como «Poeta de esta hora, testigo absorto tantas veces / de injusticia o de lágrimas, silencioso participante en ellas», pero tampoco en figurarse, con una clara conciencia lingüística, como «trabajador de las palabras […] / donde sólo la memoria habita». Porque es, sin duda, la memoria recreada en el lenguaje el espacio donde se revive la experiencia y distancia la actividad del autor con respecto a la poética social. Es precisamente la evocación de la memoria, el mundo de la infancia, «la propia infancia» que aparece como «rincón oculto de ternura», la que logra aunar el vivir personal, el *Oficio de vivir* de Pavese, («unos ojos que piden, simplemente, vivir»), en una dimensión existencial, con el destino colectivo de «ser voz sobre otros hombres», transformando su experiencia en «historia ejemplar», aunque con la conciencia de frustración que muestran los versos finales: «para aquel que, con sólo la verdad por cimiento, / construye terco su esperanza y la escribe / cuando camina hacia su fin». «Epitafio frente a un espejo», por su parte, muestra claramente la huella cernudiana, que se trasluce en la cita implícita de un poema de *Donde habite el olvido* (Iravedra, 2016: 840), pero también en el sentido elegíaco de la proyección del sujeto poético a un futuro desde el que contempla el presente de su vida como pasado. Así, la vida, que se aparece fundamentalmente como «recuerdo», como paso del tiempo («cuando los años pasen»), como pérdida de la «hermosura», del «amor», del «deseo», de la «juventud», etc. acaba entregándose a una muerte anuladora: «y en tus manos vacías abrazarás la muerte». Tras ese sentimiento elegíaco se trasluce en el

poema de Panero un cierto tono decadente, que no resulta extraño en algunos de sus compañeros de promoción. «Montaña del crimen» (44-45), un poema eliminado posteriormente al incorporar *A través del tiempo* a la poesía completa, reescribe el mito cainita, no sin traslucir quizás una referencia implícita a la guerra civil, con una descripción de la genealogía del odio, en la que formalmente no faltan las acumulaciones enumerativas, de modo semejante a cómo el modelo anafórico estructuraba «Epitafio ante un espejo». Juan Luis Panero ha explicado las causas de su exclusión de *Nueve novísimos*. Aunque la aparición de *A través del tiempo* en enero de 1968 tuvo una buena acogida crítica y una recepción entusiasta por parte de Gimferrer y Carnero, entre otros, «la verdad es que pocos años después los novísimos se convirtieron en una especie de dictadura, que sustituyó a la de la poesía social, y lo que entonces proponía mi poesía no era tan aparentemente rupturista» (Panero, 2000: 78).

Dentro de la pluralidad de tendencias que muestran los poetas seleccionados en 1968 por Castellet, Gimferrer y Carnero ilustran una línea culturalista y esteticista, que será definitoria del núcleo central de *Nueve novísimos*. La fragmentación del discurso poético en una ruptura del hilo narrativo y una pluralidad de voces y de enfoques que aúnan la enunciación de imágenes oníricas con las características disyunciones contrastivas del discurso surrealista («alejandrino o magma, / antorcha o verbo, espada o profecía»), definen el estilo de «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» (47-48) o «Invocación en Ginebra», donde la evocación histórica y cultural se recrea desde una perspectiva neodecadentista. Algo semejante, aunque alejado del impulso imaginístico surreal, puede verse «El movimiento continuo» y sobre todo en «Primer día de verano en Wragby Hall» (51-52) donde la evocación de un episodio de *El amante de Lady Chatterley* se recrea en una taracea barroca de imágenes que se entrelazan en un miniaturismo descriptivo, en función de correlato objetivo, que tal vez encuentra su modelo más próximo en los poemas de Pablo García Baena o en la descripción inicial de «Una partida de ajedrez», en *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, y que resulta característica de la formulación de la primera poética carneriana. «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» se convertiría en un poema emblemático para la corriente neoesteticista (Rey, 2005: 71), «una sonora bofetada a cuarenta años [*sic* ¡?] de poesía oficialista, y también a cuarenta años de poesía social trufada de buenas intenciones» (Barnatán, 1989: 15): la evocación de la ciudad italiana, símbolo del decadentismo desde la tradición anglosajona del último tercio del siglo XIX; la recreación melancólica de un pasado reciente; el desdoblamiento del personaje poético y la autorreflexión textual, que culmina en la negación de la propia escritura («negando, con su doble, realidad de este poema»); la yuxtaposición de planos y la ruptura del hilo narrativo, que remiten a una sintaxis cinematográfica; la acumulación de una imaginería deslumbrante y un léxico selecto, a mitad de camino entre la disyunción surreal y la enumeración semi-caótica; la enumeración de iconos culturales (Venecia, Pound); la memoria vital y cultural actuando como resultado de una introspección biográfica alejada de todo confesionalismo primario («¿Es más

verdad, / […] el que hoy así acoge vuestro amor en el rostro / o aquél que allá en Venecia de belleza murió?»); una voluntad objetivadora ante la conciencia del paso del tiempo («El moho en mi mejilla recuerda el tiempo ido / y una gota de plomo hierve en mi corazón»); el enmascaramiento del sujeto poético en diversas máscaras y el empleo del correlato objetivo, que no elude, sino más bien acredita una decidida voluntad testimonial, manifiesta en una continua interrogación retórica, y un cierto tinte neorromántico, etc. (*vid.* Gracia, 1994: 74-75; Prieto de Paula, 1996: 50; Barella, 2000: 65-83; Rey, 2005: 70-74) todo ello se iba a convertir en un marco estético referencial para muchos jóvenes poetas a finales de los años sesenta. Pero el sentido elegíaco del poema no remitía a una celebración de los referentes culturales como salvación potencial, sino a la constatación cierta de su fracaso, al espacio de su ausencia. «Invocación en Ginebra» es muestra de ese enmascaramiento del yo poético en un personaje histórico, que funciona como correlato objetivo. En este caso, el viaje a Ginebra, la evocación desde la ciudad suiza de las figuras más relevantes frente a la ortodoxia católica y la Contrarreforma (Lutero, Miguel Servet, Agrippa d'Aubigné), se yuxtapone a la reconstrucción fragmentaria, acumulativa y semi-caótica, de los días de «colegio», para denunciar precisamente una educación represiva, fundada en la conciencia de pecado y en el castigo, frente a la «protesta» que aparece simbólicamente como un espacio de libertad de pensamiento. Esa evocación lleva a una reflexión autobiográfica no confesional, para indagar la presencia de esa formación en el sujeto poético adulto que la rechaza, y culmina en la reintegración final solicitando la piedad de aquellos a los que la ortodoxia y el fundamentalismo religiosos habían condenado (D'Aubigné, «no soy san Ignacio») y la autoindulgencia del yo presente, que integra el pasado y la cultura descubierta en una ampliación de la experiencia. La infancia frustrada por el oscurantismo social y el dogmatismo religioso se ve contrastada por la visión de un mundo fundado en la crítica y en la lucidez antidogmática. Pero la crítica del modelo católico, la confesión como modo de alcanzar el perdón, conlleva también, tal vez, una conclusión estética: el rechazo de un confesionalismo primario como modo de una escritura autobiográfica directa. De ahí, precisamente, el paradójico final del poema: «tened piedad de mí, hombre soy, he vivido, / Agrippa D'Aubigné, séme benigno» (*vid.* Gracia, 1994: 73-74; Rey, 2005: 80-82).

Los poemas de Guillermo Carnero antologados por Castellet en 1968 ilustraban dos facetas diferentes de *Dibujo de la muerte* (1967), aunque dentro de esa línea neoesteticista señalada, aquellas que la crítica temprana señaló en su primer momento: la de la evocación de un lenguaje y un mundo exquisitos, que se manifiesta en un léxico selecto; la que muestra una regresión interior como rechazo de la vulgaridad y materialismo circundantes (Molina Foix, 1967: 236-237). Si «El movimiento continuo», como se ha indicado, conllevaba una implícita crítica al sustento ideológico de la dictadura, «Primer día de verano en Wragby Hall» mostraba una descripción detallista que trataba de crear un correlato objetivo a partir de la evocación literaria. Formalmente ambos poemas empleaban el versículo como

estructura métrica más o menos libre y la enumeración acumulativa como modo de elaboración textual. «El movimiento continuo» presenta desde el primer momento una mirada irónica, desafecta con respecto a la vulgaridad que caracteriza a una burguesía que se complace, nótese el paralelismo, entre el «*modesto* baile de disfraces» y el «*modesto* tinglado de una feria vacía», la feria de las vanidades que la define, en la contemplación de los objetos más nimios que la rodean, como las posesiones que exhiben su poder. Son las «personas *comme il faut*», como irónicamente refiere el poema, esos «honestos padres de familia y demás gente de principios» que se muestran en su ridiculez como meros «animalillos», como si de una fábula moral (a lo que implícitamente alude el poema) se tratara, que acaba transformándolos en «gansos soñolientos» (Prieto de Paula, 1996: 67-68). No cabe duda de que Carnero en este poema cuestiona no solo la paradoja implícita del Movimiento Nacional, al que alude el título, caracterizado por su inmovilismo que perpetúa el sistema dictatorial y su hipocresía moral y represora, sino también a toda una clase social que lo sustenta con su falsedad y su vulgaridad («parloteo de los intrascendentes», «pacotilla», «flores de plástico»), que postula una reivindicación estética, aquella a la que se alude en la segunda parte del poema a través de iconos culturales (Oscar Wilde, Baudelaire, Frégoli), y subvierte el propio discurso de poder que lo sustenta (Dadson, 2005: 44-46). La segunda sección del poema afronta un plano diferente, el de «las afueras» situado «más allá de los últimos suburbios» donde «el modesto tinglado de una feria vacía» reproduce un movimiento circular semejante (el «tiovivo»); es el espacio de la marginalidad, donde el mundo del circo («cremas para payasos»), el de las «barracas» de feria, no ofrece sino otras formas de inautenticidad, de enmascaramiento. Es el mundo del loco, de las «muñecas caucásicas para neuróticos», de los espejos deformantes de las ferias, donde todo es también disfraz, antifaz, falsedad y mentira («antifaces de muselina, ciudadanos disfrazados de asnos de Persia», «insectos de cartón-piedra»). Es allí donde se encuentran los falsos estetas que se adornan con «chaquetas reversibles», que evocan «las memorias de Frégoli» aludiendo a la capacidad camaleónica del actor italiano, que manejan «un manual de Etiqueta Cortesana», intentando emular a Oscar Wilde o a Baudelaire; ellos forman el «coro de malolientes atletas [que] vociferaba el canto del cisne», cómplices también, a pesar de su aparente marginalidad, del mismo sistema que critican. En este sentido, tampoco es vana la alusión a la hipocresía religiosa y su apostolado social a partir del Concilio Vaticano II, en su referencia al nuncio papal Monseñor Riveri («el santo varón») (López, 2010: 131, nota). El poema dirige su crítica, de este modo, tanto a aquellas personas «*comme il faut*» que sustentan política y socialmente el sistema de poder, como a aquellas otras que desde una aparente disidencia (política-estética) son cómplices del mismo sistema; ambos grupos están caracterizados por su hipocresía, por su inautenticidad, por su disfraz en esa feria de vanidades que actualiza desde una faceta crítica el tópico barroco del *theatrum mundi*. No solo viven una vida inauténtica desde una perspectiva existencial, en el discurrir circular de una vida sin sentido, sino también lo hacen en el plano social, ahondando en la hipocresía de sus costumbres. A la «buena fe de

gansos soñolientos» de los primeros le corresponde el «poco de buena voluntad» de los segundos para reconocer la «mutilada Chanson de Cour» que interpreta el «organillo» de su «feria»; pero ni la «buena fe» ni la «buena voluntad» los disculpa de su existencia inauténtica, hipócrita, falsa y vulgar. La circularidad de ese «movimiento continuo» tiene su correlato en el «baile de disfraces» de los primeros, como rito social, y en el movimiento circular del tiovivo en la feria («Alguien descubrió que el tiovivo podía seguir girando»). Los versos finales se plantean, frente al carácter descriptivo del cuerpo del poema, como una interpelación retórica, como un apóstrofe dirigido a un «vosotros» colectivo y tal vez generacional, al que se pregunta si merece la pena una existencia sin sentido, una existencia «para seguir girando» sin otra salida que la muerte, una vida inauténtica y falsa: «decidme si merecía la pena haber vivido para esto». De este modo, el final del poema enlaza con los versos de Robert Herrick que lo encabezan, tanto en su dimensión existencial como en su reivindicación de libertad: «…pronto envejeceremos, moriremos / antes de conocer la libertad». El poema concluye, así, con «una desoladora reflexión sobre la imposibilidad de sustraerse a los mecanismos de conservación puestos en juego por un poder que invalida cualquier movimiento progresivo en la inoperancia reiterativa de la circularidad» (Iravedra, 2016: 603). Ahora bien, el propio desarrollo del texto permite una lectura metapoética complementaria, como un proceso autorreflexivo sobre la incapacidad del poema para testimoniar algo más que sí mismo, sobre la incapacidad referencial y epistemológica del lenguaje, la intransitividad del discurso, que solo trasluce la conciencia de la desaparición, de la muerte. La crítica social, patente en la primera parte, se desliza hacia una reflexión estética en la segunda sección, donde cobran sentido específico las referencias musicales, con un marcado tono degradado («canto del cisne», «organillo», «Chanson de Cour», «música de circo»). En este sentido, las referencias a los iconos del simbolismo y el decadentismo (Wilde, Baudelaire) revelan la conexión entre belleza y muerte (Bousoño, 1983: 45-47), la conciencia mortal subyacente en el canto de la belleza deslumbrante, la dimensión metafísica y el nihilismo radical de una estética del lujo (Jiménez, 1972: 375-385), manifiesta en un *horror vacui* puesto de relieve por la acumulación de elementos en enumeración semi-caótica, que trata de llenar el vacío de una existencia sin sentido y que se materializan en una conciencia de la escritura como teatralidad absoluta, como representación, como el «modesto tinglado de una feria vacía». A ese girar en el vacío, a ese «seguir girando hasta la muerte» se había referido Octavio Paz al tratar de la modernidad del modernismo rubendariano: «la modernidad no es sino un girar en el vacío, una máscara con la que la conciencia desesperada simultáneamente se calma y se exaspera». Y añadía a continuación: «Esa búsqueda […] es nostalgia de un origen» (Paz, 1965: 23). En cierto modo, el poema de Carnero encarna esa conciencia de vacío y esa nostalgia de un origen, que solo delata su ausencia.

En cierto modo, «Primer día de verano en Wragby Hall» muestra, de manera complementaria, la otra faceta de *Dibujo de la muerte*: aquella que exhibe la

evocación de un mundo y un lenguaje exquisitos a partir de la referencia a un episodio de *El amante de Lady Chatterly*, de D. H. Lawrence, en la casa solariega del personaje. Si «El movimiento continuo» expresaba el absurdo de «seguir girando» en una existencia sin sentido, «Primer día de verano en Wragby Hall» plantea, como contrapartida, un espacio poblado de imágenes donde el tiempo parece detenido y todo denota la ausencia absoluta de la vida («¿Cómo encontrar la vida? Ni la sangre querría / abandonar las venas seccionadas»); todo el aparente cambio mínimo no espera sino «un año y otro año el estéril augurio de la vida». No hay, pues, presencia de vida alguna, sino nostalgia de su ausencia. La sintaxis trabada en una descripción minuciosa del espacio, que funciona como correlato objetivo, y la sucesión de signos de sugestión encadenados (Bousoño, 1983: 52) que crean una atmósfera emocional, no hacen sino mostrar lo que las referencias mitológicas, escultóricas y artísticas revelan: la perfección y belleza de una creación artística que en su tejido («entretejida», «se entrelaza») oculta el vacío de la muerte. La minuciosidad descriptiva, el detallismo, los reflejos de una realidad que se proyecta y se trasluce en otra, como los «blancos visillos» que remedan «alguna cacería o Arcadia» o la «alucinación de iluminado polvo» que revela a la diosa Cibeles en «los vasos de porcelana», remitiendo a su vez a un espacio mitologizado revivido en su ausencia, no marcan sino el contraste con la vulgaridad de los elegantes «caballeros [que] charlan en el salón […] / de orquídeas o de falos». Todo está detenido en ese mundo, todo muestra ausencia de vida: «la *eterna* penumbra de la casa» donde «apenas / giran las estaciones», «la hojarasca / *eternamente* umbría de los bosques», precisamente aquellos bosques donde vive Oliver Mellors, el amante de Constanza, y donde fluye la vida plena. Solo «los relojes / gotean sobre el mármol» marcando el tenue paso del tiempo. «Nada debe perturbar el decurso / de las horas» de modo que la muerte, que todo este espectáculo recubre, no sea una tragedia: «así hasta la muerte / sólo será una gota más en los alabastros». La escena aparece detenida en el tiempo, enmarcada en su inmovilidad, como evocación de una época imposible de revivirse desde el presente; la descripción de una especie de cuadro de costumbres, de un espacio referencial, que muestra la opulencia de una clase vinculada a la ostentación de sus posesiones materiales y de un mundo definitivamente desaparecidos, cuyo recuerdo adquiere la dimensión de emblema, no como añoranza o nostalgia de su existencia, sino como constatación de su desaparición definitiva, como certificación de la irrealidad de un mundo representado en su belleza paralizada (Prieto de Paula, 1996: 74). El correlato de Clifford Chatterly, incapacitado para disfrutar de los placeres de la vida como consecuencia de una herida de guerra, se transfiere al poema que muestra la imposibilidad de llevar a cabo una vida plena y la incapacidad de la obra de arte para salvar la belleza de su degradación y muerte. Remite también a la inutilidad de toda acción que otorgue sentido a la existencia, cualquier invocación a la celebración de la vida y sus placeres («Casi parecerían impúdicos los versos / de Anacreonte»), enlazando así con el sentido que adquieren las palabras de Lawrence que se colocan al frente del poema: «¿Qué hacer, sino dejar que las cosas sigan su curso?» La vida aparece como mero simulacro de una existencia plena, como mera

ficción, enmascaramiento y teatralización, a través de diversas máscaras culturales, que no revela sino su falta de autenticidad, de verdad; o, mejor aún, cuya verdad no es otra que la realidad de la muerte que ocultan con su aparente belleza. El poema muestra, de esta forma, una compleja arquitectura lingüística, un edificio de palabras, cuya realidad última no es sino ocultar el vacío de la muerte, que, en su opulencia, revela.

A la vista de lo expuesto, resulta evidente la diversidad de líneas estéticas que mostraba la selección que Castellet hace para la revista *Mundo Nuevo*, frente a la más restrictiva que se planteará en la antología de 1970. Cuatro de los seis poetas seleccionados en 1968 habían dado a conocer sus libros en la colección El Bardo, de Batlló, plataforma de la poesía que se publica en los años sesenta; *Dibujo de la muerte*, estaba comprometido en dicha colección, aunque finalmente apareció en Málaga; *A través del tiempo* se publicó en el Instituto de Cultura Hispánica, porque «aunque no distribuían bien, te pagaban dignamente y no había que pasar censura previa» (Panero, 2000: 76). Sin duda, el peso de la selección de 1968, en cuanto a número de poemas y espacio dedicado, recae sobre los cuatro poetas mayores (Grande, Vázquez Montalbán, Santana y Panero), con tres poemas extensos cada uno de ellos (Santana con dos poemas, pero uno de ellos en varias partes), que ocupan las tres cuartas partes de la selección, mientras que Gimferrer y Carnero están representados sólo con dos textos cada uno. De los seis poetas antologados en 1968, sólo tres pasarían a *Nueve novísimos*: Vázquez Montalbán, Gimferrer y Carnero. Significativamente, ninguno de los poemas de Vázquez Montalbán recogidos en 1968 se incorpora a la antología de 1970, mientras que sí lo hacen los dos de Gimferrer y Carnero. No cabe duda de que en la exclusión de los otros tres poetas pesaron criterios generacionales, pero también estéticos. Parece evidente la exclusión de Félix Grande, una de las voces más características de la joven poesía entonces, del proyecto posterior, dado que había nacido dos años antes de finalizar la guerra civil, hecho que, en la perspectiva histórico-generacional adoptada por Castellet, sería determinante en 1970: «todos los poetas que aparecen en esta antología han nacido a partir de 1939, es decir, que nada puede despertar en ellos ningún recuerdo personal de la guerra civil» (1970: 12). En el caso de Panero y Santana pesaron, sin duda, elementos estéticos, pues no representarían la ruptura que enarbolaba la antología de 1970, donde se trataba de presentar «un nuevo tipo de poesía cuya tentativa es, precisamente, la de contraponerse —o ignorar— a la poesía anterior». Por consiguiente, añadía el antólogo,

> sólo he tenido en cuenta, en el momento de la selección, a los poetas que me han parecido más representativos de la *ruptura*, descartando conscientemente a una serie de estimables poetas de la misma generación que, por unos u otros motivos, no parecen haberse propuesto la misma tentativa (13).

En fin, frente a la breve selección realizada en 1968, *Nueve novísimos* supone un giro radical hacia una poética de directo enfrentamiento con la poesía anterior (Prieto de Paula, 1996: 86-92), aquella que era vista por Castellet como verdadera «pesadilla estética» conformada en torno a un realismo estigmatizado, que aparecía como un fracaso no sólo estético, sino también social y político desde 1962, al menos en la perspectiva que el crítico venía elaborando a partir de 1966-1967. Supone también la exclusión consciente de una serie de líneas estéticas que no se pliegan al modelo esteticista, culturalista, experimental y neovanguardista, con referencias a la cultura popular y los *mass-media*, que enarbola la antología; no solo se excluyen aquellos poetas representativos de líneas estéticas que no se enfrentan de modo radical o ignoran la «poesía anterior», sino también aquellos que representan líneas experimentales que no encajan en el marco estético diseñado: «la presente antología no puede pretender incluir a *todos* los poetas de la ruptura» (Castellet, 1970: 13). «La publicación de una elevada cantidad de materiales inéditos» (13), frente a lo que había sucedido en 1968, no solo trata de mostrar una vanguardia estética lo más actual posible, sino también «la volubilidad de los fenómenos estéticos» (14), su transitoriedad, con las importantes consecuencias que de ello acaban derivándose. El carácter *informal* que el antólogo sugería para la redacción de las poéticas que precedieran la selección de poemas de cada uno de los autores, se proyectaba muchas veces sobre dichos poemas, a la vez que tendía a desvalorizar los modelos estéticos precedentes y sus sustentos críticos, en una dicción irónica, de la que participaba el propio «Prólogo», que hacía difícil una descalificación completa del texto.

Uno de los problemas principales para entender el papel de Castellet en la propuesta estética que realiza en *Nueve novísimos* es la desconexión existente entre dicha propuesta y las llevadas a cabo por el crítico fundamentalmente en *Veinte años de poesía española* (1960) y *Un cuarto de siglo de poesía española* (1965) (Prieto de Paula, 2001: 309). Más aún, podría señalarse la falta de atención en la evolución y presencia de nuevas voces en el período que discurre entre las dos antologías publicadas en la primera mitad de los años sesenta, que se presentan como mera continuidad. Esa desvinculación estética entre la antología de 1970 y las dos precedentes parecía manifestar realmente el canto de una palinodia por parte del antólogo (311); una distancia quizás insalvable si no se tiene en cuenta que Castellet «había ido dando algunas muestras de que sus posiciones estéticas y políticas no se ajustaban a la imagen de un monolito» (Blesa, 2001: 113). La atención a ese proceso de evolución estética e ideológica en el período que discurre entre la aparición de *Un cuarto de siglo de poesía española* y *Nueve novísimos* serviría para mostrar un proceso de transformación paulatina que, manteniendo los principales soportes ideológicos, se adecua al cambio de los tiempos. En este sentido, no solo los trabajos críticos, sino también la selección de «Seis jóvenes poetas españoles» en la revista *Mundo Nuevo*, en abril de 1968, muestran la atención de Castellet a la evolución de la «nueva poesía» y de las tendencias culturales e ideológicas que se producen en la segunda mitad de los años sesenta.

El proceso de radicalización estética que muestra la propuesta de *Nueve novísimos* con respecto a las propuestas de «nueva poesía» que se habían ido realizando a lo largo de los años sesenta no puede descalificarse exclusivamente aduciendo su carácter propagandístico o publicitario (Talens, 1989: 107-127; Iravedra, 2016: 21; Sánchez, 2018: 81-96), porque toda antología, como elemento architextual e intratextual de modelización, lleva implícita una voluntad canonizadora y, consecuentemente, una propuesta estética e ideológica. Lo verdaderamente significativo radicaría en mostrar la unidad dialéctica y estructural que establecen las partes de esta *antología-manifiesto* (la propuesta teórica del antólogo, las autopoéticas de los autores seleccionados y los propios poemas incluidos en la selección) en la constitución de un architexto superior formulando un (autor)modelo común y una archiestética; cómo esos elementos constitutivos de diversa naturaleza textual y discursiva se integran en una unidad textual superior propugnando un modelo estético y una propuesta radical.

Nueve novisimos se integraba y participaba en un ambicioso proyecto renovador del panorama cultural nacional, impulsado principalmente por Barral Editores, que pasaba por un enlace con la vanguardia histórica y contemporánea, en una reactualización de los paradigmas de la modernidad. La antología no era el resultado de la suma de diversas singularidades poéticas, sino la construcción de un modelo integrador que propiciara, a partir de la aceptación de cierta diversidad y de la eliminación de las diferencias más disruptivas, un modelo autorial más o menos unitario, como muy bien vio Ignacio Prat (1982: 211-226). De ahí que su efecto redoblado como producto cultural no radique primeramente en las obras de los autores seleccionados, ni tan siquiera en los propios textos de estos incluidos en el libro, sino en la antología como tal, como construcción unitaria, como unidad architextual que muestra su integración intratextual. El triunfo de la antología como artefacto publicitario, frente a los modelos precedentes, radica precisamente en la capacidad de construir ese autor-modelo y definir una archiestética concreta e integradora bajo la apariencia de una propuesta radical fundada en la ruptura estética y social con los modelos de oposición anteriores; la capacidad de asertar certeramente ese «golpe doble» estético y político que caracteriza la «lógica del cambio», según planteaba Bourdieu, que asegura la victoria de uno de los estratos concurrentes en el polisistema literario. Como en todo giro renovador, la unidad solo cabía como enfrentamiento al pasado (Prieto de Paula, 2021: 669).

Es indudable el carácter de manifiesto de *Nueve novísimos*, concebida desde el comienzo como una forma de antología-manifiesto, que no desmiente en ningún momento, frente a propuestas precedentes que pretenden presentarse como meramente panorámicas; lo significativo es, quizá, que de una manera o de otra hace explícito ese carácter de manifiesto. Se trata de una antología que explícitamente propugna el lanzamiento de una determinada corriente estética, en este caso la archiestética novísima y su autor-modelo, mediante la «ruptura sin discusión» con la poesía precedente, que va a definir el *anti-realismo* de los nuevos poetas, y que

supone un modelo de auto-proclamación en el propio texto. Todo ello, lógicamente, pone en cuestión el supuesto antidogamtismo que señala para su «Prólogo» Castellet, y que condiciona el sentido un tanto irónico de sus afirmaciones, a la vez que cuestiona la contundencia de los pilares teóricos en que se fundamenta (Barthes, Sontag, Eco, etc.). Pues bien, si se pone el acento en la dimensión de manifiesto de la antología, es decir, no tanto como diagnóstico, sino como propuesta de avanzada, en su voluntad polémica y provocadora, por un lado, y testimonial de un momento estético consciente de su propia inestabilidad, de su propio ser cambiante, la antología cumplía perfectamente con los presupuestos del manifiesto que se había planteado: la ruptura más o menos radical con un modelo estético en crisis o en proceso de transformación a la que la nueva propuesta contribuyó; el planteamiento de unos fundamentos poéticos renovadores; el desarrollo de una serie de obras que se fueron consolidando a lo largo de los años siguientes. Es evidente que la propuesta alcanzaba bastante más allá de lo que la antología-manifiesto representaba y que la primera estética novísima, aquella que recoge palmariamente el texto, comenzaba a avanzar hacia otras líneas y a desarrollar una serie de presupuestos diferentes. Es evidente también que Castellet radicalizaba su propuesta antológica precedente, presentada en *Mundo Nuevo*, a partir precisamente del proceso de evolución ideológica y estética que había venido experimentando aproximadamente desde 1966 y que se había agudizado entre 1968 y 1969, y del que *Nueve novísimos*, con el respaldo conceptual de algunos de sus participantes (Vázquez Montalbán, Gimferrer y Moix, principalmente), no era sino una plasmación: el intento de ofrecer una mirada a la poesía reciente y de captar el signo estético de una época determinada. Lo que en 1968 aparecía como un modo de ruptura relativa, en 1970 se va a presentar como una ruptura radical. Solo atendiendo a los preceptos teóricos que el antólogo va diseminando en diversas publicaciones entre 1966 y 1970 puede comprobarse que lo que se vio en su momento como traición o infidelidad a unas propuestas precedentes, aquellas que decretaban la muerte del simbolismo y el triunfo del realismo social, aparecía como la lógica evolución de un pensamiento (auto)crítico atento al discurrir de la sociedad contemporánea y que enfocaba su mirada más allá de las fronteras patrias.

BIBLIOGRAFÍA

Barella, Julia (2000). «Introducción» y notas a Gimferrer, Pere. *Poemas (1962-1969)*. Julia Barella (ed.). Madrid: Visor.

Barnatán, Marcos-Ricardo (1989). «La polémica de Venecia». *Ínsula*, 508, pp. 15-16.

Blesa, Túa (2001). «La destrucción de los viejos mitos». En Eduardo A. Salas Romo (ed.). *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*. Barcelona: Península, pp. 105-124.

Bousoño, Carlos (1983). «La poesía de Guillermo Carnero». En Guillermo Carnero. *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*. Madrid: Hiperión (2ª ed.), pp. 9-68.

Castellet, José María (1960). *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona: Seix Barral.

Castellet, José María (1965). *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*. Barcelona: Seix Barral.

Castellet, José María (1968). «Seis jóvenes poetas españoles». *Mundo Nuevo*, 22, pp. 33-52.

Castellet, José María (1969). Carta a Guillermo Carnero, 30-VII (cortesía de G.C.).

Castellet, José María (1970). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores (reedición: Barcelona: Península, 2001).

Dadson, Trevor J. (2005). *Breve esplendor de mal distinta lumbre. Estudios sobre poesía española contemporánea*. Sevilla: Renacimiento.

Ferrari, Marta Beatriz (2001). «La escritura poética de Manuel Vázquez Montalbán». *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 26, pp. 121-130.

García de la Concha, Víctor (1989). «Entrevista a Pere Gimferrer». *Ínsula*, 505, pp. 27-28.

García García, Sergio (2020). *Mezclando memoria y deseo. La poesía de Manuel Vázquez Montalbán (1963-2003)*. Valencia: Pre-Textos / Fundación Gerardo Diego.

Gimferrer, Pere (1994). *Arde el mar.* Jordi Gracia (ed.). Madrid: Cátedra.

Gimferrer, Pere (2000). *Poemas (1962-1969)*. Julia Barella (ed.). Madrid: Visor.

Gracia, Jordi (1994). «Introducción y notas» a Pere Gimferrer. *Arde el mar.* Madrid: Cátedra.

Iravedra, Araceli (ed.) (2016). *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000).* Madrid: Visor.

Jiménez, José Olivio (1972). *Diez años de poesía española (1960-1970)*. Madrid: Ínsula.

López, Ignacio Javier (2010). «Introducción y notas» a Guillermo Carnero. *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*. Madrid: Cátedra.

Luna Borge, José (1991). *La generación poética del 70*. Sevilla: Qüasyeditorial.

Molina Foix, Vicente (1967). Reseña de *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 214, pp. 233-239.

Panero, Juan Luis (2000). *Sin rumbo cierto. Memorias conversadas con Fernando Valls*. Barcelona: Tusquets.

Paz, Octavio (1965). *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz.

Prat, Ignacio (1982). *Estudios sobre poesía contemporánea*. Madrid: Taurus.

Prieto de Paula, Ángel L. (1996). *Musa del 68. Claves de una generación*. Hiperión. Madrid.

Prieto de Paula, Ángel L. (2001). «¿Una palinodia de Castellet? (Apunte sobre poesía española entre 1960 y 1970)». En Eduardo A. Salas Romo (ed.). *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*. Barcelona: Península, pp. 309-324.

Prieto de Paula, Ángel L. (2021). *La poesía española de la II república a la transición*. Alicante: Universidad de Alicante.

Rey, José Luis (2005). *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)*. Valencia: Pre-Textos.

Rico, Manuel (2001). «Introducción» a Manuel Vázquez Montalbán. *Una educación sentimental. Praga*. Madrid: Cátedra, pp. 11-74.

Rodríguez Monegal, Emir (1967). «La CIA y los intelectuales». *Mundo Nuevo*, 14, pp. 11-20.

Rodríguez Monegal, Emir (1968). «Una tarea cumplida». *Mundo Nuevo*, 25, p. 4.

Ruiz Galbete, Marta (2006). «*Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*: anticomunismo y guerra fría en América Latina». *El Argonauta Español*, 3. Disponible en https://journals.openedition.org/argonauta/1095 [01/12/2023].

Ruiz Galbete, Marta (2013). «Los trabajos intelectuales del anticomunismo: el congreso por la libertad de la cultura en América Latina». *Nuevos Mundos Mundos Nuevos*, febrero. Disponible en https://journals.openedition.org/nuevomundo/66101 [01/12/2023].

Salas Romo, Eduardo A. (2003). *El pensamiento literario de J. M. Castellet*. Granada: Universidad de Granada.

Sánchez, Remedios (2018). *Así que pasen treinta años… Historia interna de la poesía española contemporánea (1950-2017)*. Madrid: Akal.

Saunders, Frances Stonor (2001). *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Debate.

Talens, Jenaro (1989). «De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970». *Revista de Occidente*, 101, pp. 107-127.

Vázquez Montalbán, Manuel (2001). *Una educación sentimental. Praga*. Manuel Rico (ed.). Madrid: Cátedra.

Vázquez Montalbán, Manuel (2003). *Crónica sentimental de España*. Madrid: Debolsillo.

SELECCIÓN DE ANTIGUOS MICRORRELATOS CHINOS

Miguel Liu
Southwest University of Science and Technology of Mianyang (China)
michellseann@gmail.com

Para Javier Blasco y Pilar Celma, en agradecimiento por su apoyo y amistad durante mi estancia en Valladolid. Por todo lo que me enseñaste, Pilar, sobre el microrrelato hispánico, quisiera regalarte yo ahora mis traducciones al español de algunos antiguos microrrelatos de la cultura china.

LADRÓN DE HACHA

(del libro *Lieh Tzu*, siglo IV a.c.)

Una persona había perdido el hacha y sospechó del hijo de su vecino. Viendo sus andares, parecían de ladrón de hachas; su semblante, parecía de ladrón de hachas; su habla, parecía de ladrón de hachas; sus movimientos y actitud, todo parecía de ladrón de hachas. Un día, recuperó el hacha cuando excavaba en el valle, y otro día vio de nuevo al hijo de su vecino, nada parecía en él de ladrón de hachas.

EL DEBATE DE LA FELICIDAD DE LOS PECES

(del libro *Chuang Tzu*, siglo III a.c.)

Chuang Tzu y Hui Tzu paseaban por el puente del río Hao.

Chuang Tzu: «Los peces están apacibles y ociosos, ya que son muy felices.»

Hui Tzu: «Si tú no eres un pez, ¿cómo estás seguro de la felicidad del pez?»

Chuang Tzu: «Si tú no eres yo, ¿cómo estás seguro de que yo no sé de la felicidad del pez?»

Hui Tzu: «No soy tú, por eso no sé lo que sabes; sin embargo, tú no eres el pez, así que no sabes sobre la felicidad del pez, esto es todo.»

Chuang Tzu: «Regresamos al principio. Tú dijiste que cómo yo sabía de la felicidad del pez; esto significa que ya sabías que yo lo sabía y me lo preguntaste, por lo tanto, te lo digo ahora que lo sé desde este puente del río Hao.»

MAODUN (LA LANZA Y EL ESCUDO)

(del libro *Han Fei Tzu*, siglo III a.c.)

En el Reino de Chu, había una persona que se encargaba de vender escudos y lanzas. Lo enalteció: «Mi escudo es muy resistente, nada puede romperlo». Y también exaltó a su lanza: «Mi lanza es tan afilada que perfora a todo». Alguien le preguntó: «¿Qué te parece si pinchas a tu escudo con tu lanza?» El vendedor no sabía cómo responder.

ROBAR UN GALLO POR MES

(del libro *Mencio*, siglo III a.c.)

Había una persona que cada día robaba un gallo o una gallina a los vecinos. Alguien le dijo: «Esto no es propio de la virtud de un caballero.» Y contestó: «Pues voy a mejorar mi comportamiento y así desde ahora robaré solamente un gallo por mes y dejaré de robar en el año próximo».

EL TIGRE Y EL ZORRO

(del libro *Zhanguo Ce*, siglo I a.c.)

El tigre buscaba a todos los animales para comer y, un día, apresó a un zorro. Este dijo: «¡No te atrevas a comerme! Dios me envía como el líder de todos los animales. Si hoy me comes, estarás desobedeciendo a Dios. Si no me crees, yo andaré por delante y tú me seguirás y comprobarás como todos los animales al verme salen huyendo». El tigre pensó que el zorro tenía razón y caminó junto a él, y el resto de animales se escaparon cuando los vieron.

MATANDO A LOS TRES DÉSPOTAS

(del libro de anécdotas *Shishuo Xinyu*, siglo V)

El joven Zhou Chu era brutal e impulsivo y resultaba enormemente molesto para sus paisanos. Además, en la prefectura de Yixing, había un cocodrilo en el río y un tigre cojo en la montaña, que amenazaban al pueblo. Los habitantes de Yixing los llamaban «Los tres déspotas» y, de todos ellos, Chu era el peor. Algunos trataban de persuadir a Chu de que matara al tigre y al cocodrilo; de hecho, esperaban que los tres se pelearan y que solo sobreviviera uno. Chu mató al tigre enseguida y entró al

río embistiendo contra el cocodrilo. El reptil se emergía o se sumergía de vez en cuando y nadó hasta unas decenas de kilómetros, y Chu lo persiguió. Pasaron tres días y tres noches, los paisanos pensaron que Chu había muerto y lo celebraron. Al final, Chu mató al cocodrilo y salió del agua, oyendo que los vecinos estaban celebrando su muerte. Comenzó a enterarse de que era odiado por la gente y tuvo intención de enmendarse. Por consiguiente, fue a la prefectura de Wu para buscar los dos Lu. El señor Pingyuan (Lu Ji) no estaba en casa y se encontró con el señor Qinghe (Lu Yun). Le contó todo lo ocurrido y dijo: «Quería corregirme, no obstante, ya soy mayor de edad y temo que no podré hacer nada.» El señor Qinghe respondió: «Confucio dijo que si alguien se arrepiente por la madrugada, puede morirse sin remordimiento al anochecer. Además, tienes todavía mucho camino por adelante y un hombre no debe perder su aspiración, por lo tanto, ¿por qué dudas de que no podrás lograr una buena fama?» Después, Chu se enmendó y llegó a ser un funcionario honesto para el país y un hijo respetuoso para sus padres.

EL PERRO SALVAJE

(del libro de cuentos *Liaozhai Zhiyi*, siglo XVIII)

En la rebelión de Yu Qi, no se pudo contar el número de muertos. Un paisano que se llamaba Li Hualong regresó de la montaña después de escapar. Viendo que los soldados estaban marchando y temiendo que le mataran como a un rebelde, se tumbó entre los muertos porque no había otro lugar para esconderse. Los soldados ya habían pasado, pero todavía no se atrevió a salir. De repente, los cadáveres que no tenían cabeza o brazo se alzaron como un bosque. Uno de ellos, con la cabeza cortada en el hombro, exclamó: «Está viniendo el perro salvaje, ¿qué hacemos?» Otros respondieron con unanimidad: «¡Qué hacemos!» Al rato, todos se cayeron y dominaba un silencio completo. Li, sorprendido y temblando, iba a levantarse, cuando vio que venía un monstruo, con cabeza de bestia y cuerpo humano, que se inclinó, mordió las cabezas de los muertos y se comió sus sesos. Li se asustó y metió su cabeza debajo de un cadáver. El monstruo tiró del hombro de Li e intentó sacar su cabeza. Li se tendió boca abajo en la tierra con fuerza y el monstruo no podía alcanzar su cabeza, pero después empezó a empujar el cadáver que le cubría y al final encontró la cabeza de Li. El hombre se aterrorizó y trató de buscar algo cerca de su cintura, encontró una piedra, tan grande como un cuenco, y la cogió con la mano. El monstruo ya encontró la cabeza de Li y quería morderlo. Se levantó de pronto y gritó, lo golpeó en la cabeza y en la boca. El monstruo chilló como un búho, cerró la boca, con mucho dolor, y huyó dejando un rastro de sangre en el camino. Li Hualong observó y encontró en la sangre dos dientes, curvados en el centro y afilados en la punta, que medían más de cuatro pulgadas. Los llevó al pueblo y se los mostró a los vecinos, pero nadie sabía quién era aquel monstruo.

HETUN (EL PEZ GLOBO)

(de Wang Renshu, 1924)

Había escuchado una intriga realizada por otras personas y decidió realizar este juego.

Pidió una cesta de hetun (pez globo) en algún sitio y se dirigió a casa sigilosamente.

Con una hambruna de tres años consecutivos, los cereales logrados solo eran suficientes para pagar sus desudas; los cinco miembros de la familia, mantenidos por él, que habían aguantado desde el verano pasado hasta febrero y marzo de este año, se encontraban ya en un penoso estado. ¡Se estaban muriendo de hambre!

Pero, ¿cómo podían resistir aún más?

Cuando toda la familia le vieron trayendo una cesta llena de cosas, sintieron una felicidad tan grande como si hubieran recibido el regalo de un ángel.

Los niños bailaban de alegría.

«Papá, papá, ¿qué es esto? ¡Déjanos comerlo!» Aquella escena le hacía entristecer y llorar.

«¡Comamos!» Después de contestar en voz baja, sintió un terror infinito. El terror por sus vidas le asaltó como una marea de furia en el corazón y casi no podía respirar.

Él dijo a su mujer que cocinara los peces globo para comer y buscó una excusa para salir de casa. No era que no quisiera morir, ni por no comer los peces, tan solo no quería ver la miserable escena de la agonía de todos, y por eso se marchó temporalmente.

Pasado el mediodía, todavía no había regresado a casa y los niños ya estaban pidiendo a la madre que les diera de comer. La mujer, que había compartido los días de deleite y aflicción con él, era muy respetuosa y amorosa con su marido y, por lo tanto, no permitió que los niños comieran nada con antelación.

El carro de sol había navegado hasta el poniente y los hetun todavía se estaban cociendo. Él regresó. Avanzaba como si estuviera caminando sobre las nubes. Recreando en su mente la imagen de los cuerpos extendidos, perdía las fuerzas para volver a casa.

Sin embargo, rechazó la determinación de quitarse la vida con un cuchillo y se encorajó. Primero, vio que los ojos de los niños estaban brillando fuera de casa, luego, oyó una ola de júbilo por bienvenida.

«¿Por qué no están muertos?» Pensó.

«¡Papá, te esperamos para comer juntos!»

«¡Oh!» Se desengañó.

En la mesa, todos se apresuraron a comer. La familia, tras mucho tiempo sin probar el pescado, por supuesto lo sintió muy fresco y exquisito.

Después de comer, se tumbó sosegadamente en la cama, esperando la llegada de la Muerte.

No obstante, tras tantas horas de cocción, se había eliminado el veneno del pez globo y toda la familia seguiría soportando el hambre.

Al despertarse, suspiró: «¿tampoco se puede morir?» Las lágrimas brotaron de sus ojos.

ENTREMESES INTERCALADOS EN EL *QUIJOTE* Y OTRAS OBRAS CERVANTINAS[169]

Abraham Madroñal
Universidad de Ginebra
Abraham.Madronal@unige.ch

1. INTRODUCCIÓN: CERVANTES Y EL ENTREMÉS

Pocos temas más apasionantes que el de las piezas de teatro breve que de una u otra forma han tenido que ver con Cervantes, bien porque sean obra suya, porque se le hayan atribuido o bien porque se haya propuesto que podrían haberle influido en la elaboración del *Quijote*. En el caso segundo se encuentra un buen número de piezas de las que hablaré a continuación; en el último, el caso del famoso *Entremés de los romances*, que tanto interés crítico ha despertado. Muy singular es el caso de esta pieza que se situó en el centro de una polémica entre Menéndez Pidal y Cotarelo, allá por los años 20 y 30 del siglo pasado, sobre si habría servido de inspiración a Cervantes en los primeros capítulos del *Quijote* (opinión del primero y de otros autores como Millé y Giménez) o si, por el contrario, sería la primera parodia de la obra (opinión de Cotarelo, Eugenio Asensio y otros). La polémica se ha reabierto en la actualidad, por cuanto hay críticos que continúan la opinión primera (Pérez Lasheras, 1988; Rey Hazas, 2007) mientras que otros la refutan (Azcune-Fernández Nieto, 2004). Por último, habría que destacar aquí aquellas piezas entremesiles que han partido de las obras de Cervantes y más particularmente del *Quijote*, como esa

[169] Una primera versión de este trabajo, referida solo al *Quijote*, se publicó con el título «Entremeses intercalados en *El Quijote*». En *El Quijote y el pensamiento teórico-literario: Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid los días del 20 al 24 de junio de 2005*. Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Alburquerque García (coords.). Madrid: CSIC, 2008, pp. 265-278.

temprana parodia que fue el entremés de *Los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha*, de un tal Francisco de Ávila, o el no menos paródico —aunque tal vez menos temprano— *Entremés de las aventuras del caballero don Pascual Rábano* (Senabre, 1979).

Singular también es lo que se refiere a las piezas que se han adjudicado a la maestría de Cervantes. No son pocos los entremeses que alguna vez le han sido atribuidos: superan en número a los que se tienen como originales pues alcanzan la no desdeñable cifra de diez piezas. Evidentemente las razones de esa atribución son variadas, oscilan desde el hecho de encontrarla en un impreso antiguo (caso de *Los habladores*, editado a nombre de Cervantes en 1646 por el impresor Velasco) hasta las siempre espinosas cuestiones de afinidad estilística. Algunas son francamente insostenibles, caso de *Ginetilla, ladrón*, entremés hoy perdido cuya atribución se basa en unos paralelos lejanísimos que quiso encontrar el poseedor del manuscrito, según cuenta José María Asensio (1902); otras han perdurado bastante tiempo en los trabajos que se han escritos sobre entremeses, caso de *El hospital de los podridos*, por ejemplo, o el ya citado de *Los habladores*.

Esta tarea de allegar piezas al buen hacer del primero de nuestros escritores se ha cultivado con mayor vehemencia en el siglo XIX, particularmente por José María Asensio (1867), Aureliano Fernández-Guerra o Adolfo de Castro (1874). Pero desde el estudio de Cotarelo Valledor (1915) y, sobre todo, desde la edición de Dámaso Alonso (1936) y los estudios de atribución de Eugenio Asensio (1965) y Avalle-Arce (1973), hoy todas estas piezas se desechan y se tiene a considerar como único grupo de entremeses auténticos aquellos ocho que se publicaron con las comedias en el volumen de 1615. Así las cosas, la crítica actual tiende a considerar como cervantinos únicamente aquellos ocho entremeses que aparecieron en su volumen *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615). Y sin embargo, me propongo defender en las próximas páginas que tal vez tengamos que considerar alguna pieza entremesil más entre las obras de Cervantes, y, singularmente, en el *Quijote*.

Hay otros aspectos que añadir a este propósito, como son los que tienen que ver con entremeses que Cervantes introduce en sus obras narrativas, también en el *Quijote*. Es lo que se conoce como *entremeses insertos*, o, si se me permite, *injertos*, entendiendo por este concepto aquella pieza breve y cómica que se introduce con un grado de implicación diverso en una obra larga, ya sea esta dramática (una comedia, por ejemplo), narrativa o poética. El entremés injerto es una acción que ocurre entre personajes bajos y que aparece embutida en una obra mayor, que puede ser también otro entremés, porque muchas veces estos se componen del ensamblaje de dos piezas, tal y como ocurre por ejemplo en el titulado *El remediador*, de Quiñones, que combina el motivo primero de la comida fantasma con otro que tiene que ver con el reparto de remedios disparatados. Nada mejor que esta denominación para continuar con aquella célebre frase de Asensio, que llamaba al entremés «esqueje desgajado de la comedia» (1971: 15).

2. ENTREMESES INSERTOS EN EL *PERSILES* Y OTRAS OBRAS

No son específicos de la obra cumbre cervantina, en el *Persiles*, por ejemplo, encontramos varios episodios claramente apartados de la acción principal de la obra, que se podrían identificar como entremeses intercalados o injertos, por cuanto son una «acción entre plebeya gente» y se desarrollan y solucionan siguiendo las directrices de la pieza cómica breve. El más significativo bajo mi punto de vista es el que tiene lugar en el capítulo décimo del libro tercero que está prácticamente dedicado a reproducir un entremés en prosa que bien podría haberse titulado *Los falsos cautivos*. El asunto es muy parecido al que desarrolla Cervantes en el entremés *El retablo de las maravillas*. En el injerto en el capítulo citado del *Persiles*, dos estudiantes que se fingen cautivos emboban a los aldeanos de un lugar «no muy pequeño ni muy grande» (2017: 303) explicando un pintado lienzo donde se describía su captura y cautiverios. Dos alcaldes de lugar les escuchan y uno de ellos, verdadero cautivo de Argel, descubre mediante una serie de preguntas que todo lo que cuentan es falso, como falsos son los cautivos, que no tienen más remedio que confesar que son estudiantes salmantinos, pero con tal labia que el alcalde primero quiere llevarlos a su casa para enseñarles algo de lo que pasaba en Argel. Similares recursos a los que leemos en el entremés antes citado se dan en este capítulo, así cuando dice uno de los estudiantes:

> -Pues sepa el señor alcalde que *summum ius, suma iniuria*.
>
> -Mirad cómo habláis, hermano —replicó el segundo alcalde— que aquí no hay justicia con lujuria que todos los alcaldes de este lugar han sido, son y serán limpios y castos como el pelo de la masa y hablad menos, que es será sano (2017: 308).

Muy similar a lo que dice la pícara Chirinos en *El retablo*, cuando advierte que no quiere que el pueblo vea el retablo gratis y luego nadie quiera pagar la entrada correspondiente:

> -¡No, señores; no, señores! *Ante omnia* nos han de pagar lo que fuere justo.
>
> Benito: Señora autora, aquí no os ha de pagar ninguna Antonia ni ningún Antoño [….]. Bien conocéis el lugar, por cierto! Aquí, hermana, no aguardamos a que ninguna Antona pague por nosotros (2012: 91).

El capítulo citado no termina de la misma forma que el entremés, en el caso del primero se da el caso del «burlador burlado»; mientras en la pieza dramática los pícaros engañan a los aldeanos, pero parece indudable que parecen responder a la misma idea: dos cómicos intentan engañar a los aldeanos con algo que no existe, ya sea un retablo o un falso cautiverio que se muestra en un lienzo tirado en el suelo. Los nombres de los aldeanos de la narración son similares a los que aparecen en el

entremés; los regidores Berrueco y Crespo, que son los que encuentra el pregonero Gil Berrueco cuando el alcalde le encomienda encontrar dos asnos para pasear a los pícaros. Por otra parte, Cervantes prácticamente dispone el capítulo como si de una pieza teatral se tratase, con las mínimas intervenciones del narrador y haciendo gala de un diálogo bastante fluido entre pícaros y alcaldes. Además, las figuras de los dos alcaldes que se contradicen se harán imprescindibles en los entremeses, hasta el punto de constituir toda una serie en las obras de Quiñones de Benavente: *Los alcaldes encontrados* y en otros muchos autores.

Otro entremés similar en el *Persiles* sucede entre dos alcaldes, Tozuelo y Cobeño, que casan a sus hijos, porque la hija del segundo está embarazada del hijo del primero, de todo lo cual los personajes principales son simples observadores (2017: 289-291). Stanislav Zimic ha puesto de manifiesto la existencia de un entremés intercalado que podría titularse *La amante endemoniada*, concebido como entremés y pensado para la escena, pero resuelto como episodio novelesco: Isabela Castrucho va a la fuerza a Italia porque un tío suyo pretende casarla contra su voluntad, ya que ella quiere a Andrea Marulo, estudiante salmantino; por ello se finge endemoniada y dice que solo podrá salvarla el tal Marulo, y en efecto la redime del demonio y acaba casándose con ella, desvelado el truco del malvado tío que acaba muriendo poco después. En definitiva, es, como lo es el episodio de las bodas de Camacho el rico, un ejemplo más del triunfo del verdadero amor frente a las convenciones sociales y una reivindicación del libre albedrío, al estilo de la proclama de la pastora Marcela en el primer *Quijote*. En efecto, la situación de esta escena es muy cómica, tanto que el médico puede hablar con el demonio y el tío pregunta «Usase en este pueblo que se case un diablo con otro» (Zimic, 2007: 149), es decir, Cervantes se burla de la superstición como ocurre también en *La cueva de Salamanca*, interpretada por un estudiante muy parecido. Incluso la posición del episodio entre el tercer y cuarto libro de la novela bizantina cumple con la función intermedia de la pieza. Sería un ejemplo más, y no el único en el *Persiles*, de la intercalación de escenas entremesiles convertidas en episodios novelescos con una leve transformación.

El episodio de Luisa, la romera de Talavera, no deja de tener componentes entremesiles también, porque la acción sucede entre un mozo de mesón y la rústica Luisa, a la cual acocea el primero, mientras causa la pasión amorosa el polaco Ortel Banedre, quien se casa por gozarla, pero de acuerdo con su amante aporreador, ella le deja y escapa con sus pertenencias. Hasta ahí podríamos señalar las semejanzas con una pieza entremesil, pero después aparecen los deseos de venganza de la tal Luisa, que es capaz de dar muerte al marido a dar golpes a un tal Alonso, como si quisiera vengarse de la especie masculina, por ese matrimonio impuesto por sus padres. Es más una novela descarnada, picaresca, como dice Zimic (2005: 135), que un argumento entremesil, que seguramente sigue un modelo italiano también, según este estudioso, en este caso la novela 6, VI de Cintio.

Pero no solo en la narrativa, también en el teatro muestra Cervantes esta curiosa manera de embutir acciones entremesiles en sus obras largas, como en *La entretenida* el episodio entre los lacayos Torrente y Ocaña, que tiene mucho de entremés, incluso declarado por los mismos protagonistas, a los cuales el amor de Cristina casi les hace destrozarse a palos. Al final no lo hacen, y cuando llega la tal fregona le preguntan a cuál quiere más y les pide un pañuelo. Ocaña le da uno roto y ella entrega uno nuevo a Torrente, con lo cual se da el primero por vencedor, al haber obligado así a la muchacha. Pero la solución, dicen, la tienen los mosqueteros, como si se tratara de un verdadero entremés. Alfredo Baras Escolá (2012) ha señalado, además, otros episodios entremesiles insertos en *El rufián dichoso* o *Pedro de Urdemalas*.

3. EL CASO DEL *QUIJOTE*: UN EJEMPLO SIGNIFICATIVO

De la misma manera en el *Quijote* se han querido ver episodios típicamente entremesiles con diverso grado de imbricación en la obra, como ha señalado ya la crítica,[170] tal es el caso del episodio del *baciyelmo*, que incluso cumple con una función intermedia con respecto al lugar narrativo donde se inserta, incorpora una burla y termina con un final en palos, cuya cercanía al *Retablo de las maravillas* cervantino ha señalado Azcue Castillón (2002). Hay que notar, sin embargo, que a pesar de su aspecto entremesil la acción está perfectamente integrada dentro del complejo narrativo en que se inserta, intervienen los dos personajes protagonistas y sigue teniendo consecuencias a lo largo de la narración, por cuanto las alusiones a la bacía se multiplican y porque también su dueño, el barbero expoliado, vuelve más adelante a reclamar sus derechos y a intentar recuperar la pieza. No podríamos tildarlo, por tanto, como entremés intercalado, en todo caso como episodio cómico integrado en la narración.

Además de este, hay otros episodios que tienen que ver con el entremés en esta obra que se narran y forman parte del entramado novelesco y que después han desembocado otra vez en lo dramático (caso de *Sancho Panza en la ínsula*). La crítica

[170] Cory A. Reed ha estudiado bien la relación entre la novela y los entremeses de Cervantes en diferentes trabajos, como el libro *The Novelist as Playwright,* New York, Peter Lang, 1993, donde se plantea su actitud ante el entremés nuevo, y —más importante para lo que se trata aquí— en su estudio «Entremés and Novel: Comic Theatricality in *Don Quijote*», en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, I, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 197-213, en que refleja el carácter teatral de su obra maestra y señala algunos «entremeses» en ella, como los episodios de Maritornes o el retablo de Maese Pedro, que relaciona con *El retablo de las maravillas*. Antes habían señalado la relación entre la obra maestra de Cervantes y el teatro otros críticos como Díaz Plaja (1977), Ynduráin (1969) o, más recientemente, Baras (1989 y 2012: 200-201).

ha señalado también el episodio de los cueros, bodas de Camacho, etc. como especie de entremeses.[171]

Sin embargo, lo que ahora me ocupa es bien diferente: no se trata de acciones cómicas integradas en el conjunto narrativo, sino de unidades de comicidad prácticamente aislables. Pretendo añadir aquí sólo algunos botones de muestra relacionados con el *Quijote*, que para mí son bastante claros como ejemplo de lo que he anticipado como «entremés intercalado», especialmente uno en el que me quiere detener particularmente. Se sitúa en el capítulo 59 de la segunda parte, don Quijote y Sancho acaban de salir de la aventura de los toros y después de seguir el camino llegan a una venta, no lejos de Zaragoza. Lo narra así el autor:

> Despertaron algo tarde, volvieron a subir y a seguir su camino, dándose priesa para llegar a una venta que al parecer una legua de allí se descubría. Digo que era venta porque don Quijote la llamó así, fuera del uso que tenía de llamar a todas las ventas castillos. Llegaron, pues, a ella; preguntaron al huésped si había posada; fueles respondido que sí, con toda la comodidad y regalo que pudiera hallar en Zaragoza. Apeáronse y recogió Sancho su repostería en un aposento de quien el huésped le dio la llave, llevó las bestias a la caballeriza, echoles sus piensos, salió a ver lo que don Quijote, que estaba sentado sobre un poyo, le mandaba, dando particulares gracias al cielo de que a su amo no le hubiese parecido castillo aquella venta.
>
> Llegose la hora del cenar, recogiéronse a su estancia; preguntó Sancho al huésped que qué tenía para darles de cenar, a lo que el huésped respondió que su boca sería medida y, así, que pidiese lo que quisiese, que de las pajaricas del aire, de las aves de la tierra y de los pescados del mar estaba proveída aquella venta.
>
> -No es menester tanto —respondió Sancho—, que con un par de pollos que nos asen tendremos lo suficiente, porque mi señor es delicado y come poco, y yo no soy tragantón en demasía. […]

Lo que viene detrás es bien sabido: el ventero responde negativamente ante cualquier petición del escudero y confiesa poder ofrecerle tan solo dos uñas de vaca. El fragmento termina de la siguiente manera:

> Ésta fue la plática que Sancho tuvo con el ventero, sin querer Sancho pasar adelante en responderle, que ya le había preguntado qué oficio o qué ejercicio era el de su amo (II, 59, pp. 1211-1212).

[171] Véase una muy acertada síntesis en Montero Reguera (1997: 143-146), donde señala en este sentido las aportaciones de Helena Percas de Ponseti a propósito del episodio de los cueros de vino. Recientemente, bajo la dirección del profesor Montero Reguera, ha defendido su tesis Hermitas Cabaleiro Soutullo, *Entremeses de novela: el caso del Quijote»* (Universidad de Vigo, 2022), que se centra en los episodios entremesiles de la obra.

No creo que pueda caber duda del origen dramático de este pasaje, concebido como entremés y resuelto como tal, pero embutido en la novela como si de un episodio más se tratase, que en este caso comparte un personaje con ella, como es Sancho. No es sólo que advirtamos que a la venta llegan don Quijote y Sancho y de pronto encontramos sólo a Sancho hablando con el ventero, mientras don Quijote prácticamente desaparece. Por otra parte, las escasas intervenciones del narrador apenas si se utilizan para indicar el cambio de interlocutor y el estilo indirecto fácilmente permite identificar el diálogo chispeante que se mantiene entre los dos personajes, absolutamente propio del teatro.

Es evidente que Cervantes ha utilizado aquí un material previo de probable procedencia folclórica que sucede entre un ventero y un caminante, de ahí la extraña desaparición de escena de don Quijote. Parece una anécdota de tipo tradicional (que desarrolla el motivo de «la comida fantasma») de amplio eco también en el teatro breve. Cervantes está convirtiendo en materia narrativa un episodio que perfectamente podría haberse dramatizado en un entremés, tanto por su extensión, como por sus personajes o por el diálogo que mantienen, plagado de exclamaciones, giros populares y frases hechas, que funcionarían perfectamente en escena.

La viveza y rapidez del diálogo y lo que dicen los personajes lo podríamos encontrar también en un entremés, de hecho lo encontramos al menos en dos piezas, una de ella, titulada *Entremés del ventero*, de Quiñones,[172] se basa claramente en este episodio del *Quijote* que protagonizan Sancho y el citado ventero. Aquí es en realidad el gracioso Tristrás el que acaba comiendo un poco de tocino, después de haberle dicho el ventero que podía pedir cualquier manjar, que de todo tenía. La deuda con el *Quijote* es clara, pero por si acaso el autor escribe una cancioncilla al final, donde alude a don Quijote de la Mancha y Dulcinea del Toboso (Madroñal, 1996:122). Quiñones adapta la obra en otra suya titulada *El remediador*, donde se dice claramente que lo pone en escena Juan Rana, y en la que el motivo de la comida fantasma sigue siendo el más importante, aunque no el único (*ibíd*: 106).

Ya María Rosa Lida había dado cuenta de esta relación (1976: 49)[173] y Henri Recoules había insistido en el aprovechamiento textual de la obra cervantina (1972:

[172] También conocida como *Lo que pasa en una venta* y atribuido a Belmonte, aunque con menos crédito, según he demostrado en otro lugar (Madroñal, 1996, 105-106). Rodríguez Marín señala en su edición la relación con un entremés de los contenidos en *Fiestas del Santísimo Sacramento*, que resulta ser el de Quiñones. Recoules, que había advertido también la relación, de estas piezas con el episodio del *Quijote* no conoce esta nueva copia manuscrita y, por tanto, la adjudica equivocadamente a Belmonte.

[173] «Sancho y le ventero fantaseador se empeñan en un diálogo chistoso, bastante parecido al que figura en el *Entremés el remediador*, de Lope, y que más tarde fue malignamente contado por Théophile Gautier (*Voyage d´Espagne*, 1840) como caso típico de las posadas españolas» (1976: 49). Según M. R. Lida de Malkiel dicho episodio habría servido para dos entremeses del mismo título, *El remediador*, de Lope y otro así titulado de Quiñones. El error proviene de que *El remediador* se publica en *Fiestas del Santísimo Sacramento* (1644) junto con algunas obras del Fénix, pero la pieza es la misma que se publica en la *Jocoseria* de Quiñones y no hay duda en cuanto a su paternidad.

231-238); cuando esta pieza se adapta para un gracioso distinto se sustituyen determinadas características lingüísticas propias de Juan Rana, que —sobre todo— tienen que ver con el empleo del sayagués. Pero lo que aquí mantengo es un paso más: que Cervantes en realidad adaptó este entremés para convertirlo en episodio de la novela, en *paso*, aprovechando la terminología de Lope de Rueda de la que deriva directamente. Porque, por si fuera poco, el carácter dramático se acentúa por la deuda que sin duda tiene con un paso del batihoja sevillano, el llamado *La tierra de Jauja*, donde se lee:

> Honzigera: Mira, en la tierra de Xauxa hay un río de miel, y junto a él otro de leche; y entre río y río hay una puente de mantequillas encadenada de requesones, y caen en aquel río de la miel, que no paresce sino que están diziendo: «¡Coméme, coméme!» (*Pasos*, 1992: 151).

Ambos motivos, el de la tierra de Jauja y el de la comida fantasma aparecen en la segunda parte del *Quijote* y nos lleva a pensar que pudo existir un paso, puede que del mismo Rueda, en el que se escenificara la relación entre un ventero y un viandante en el marco espacial de la venta.[174] No obstante, creo que Cervantes no vuelca toda la pieza dramática en este episodio novelesco, porque en el ya citado *Entremés de lo que pasa en una venta* los acontecimientos son los siguientes:

Preliminar: El ventero y sus compinches (los criados) se aprestan a dar gato por liebre (muleto por carne, grajo por palomino, morcillón con inmundicias...).

1. Llega gente a la venta, un figurón ataviado estrafalariamente, que se queja del camino. Pregunta si hay de comer.
2. El ventero responde que pida lo que quisiere que hay de todo.
3. Va pidiendo diversos manjares mientras el ventero se recrea en cada uno, pero no hay nada de lo dicho (conejo con alcaparras, cuarto de cabrito, pierna de carnero).
4. Sacan un poco de comida mala, sobras, etc., que es lo único que le queda, y con ella se conforma.
5. Los criados del ventero se lo comen todo ante las narices del huésped.
6. El ventero pide su dinero por la comida y el caminante le paga con moneda inexistente, como la comida, y quiere irse.
7. El ventero le ha atado a la mesa y le acusa de robarla, cuando cae.

Cierre: Un aporreo o un bailecillo final terminan la pieza.

[174] Agradezco a Paloma Díaz-Mas el haberme llamado la atención sobre los cuentecillos sefardíes que desarrollan el motivo de la comida fantasma.

Como vemos, aparte de los preliminares y el cierre (que pueden darse o no), existen hasta siete partes significativas en esta pieza. Cervantes utiliza sólo las cuatro primeras, aunque no las cierra de la misma manera, dado que se tiene que insertar en un momento de la narración; trunca el final del episodio (partes 5 a 7), en el que el huésped pagaba con la misma moneda la comida inexistente, por otra parte no insiste en la mala calidad de las comidas de la venta. No parece que *Lo que pasa en una venta* o *El remediador* provengan directamente del texto cervantino, más bien da la impresión de que se inspiran en un modelo común, tal vez un paso primitivo, por eso el pasaje cervantino se interrumpe a la mitad (no tendría sentido que se continuara porque no era Sancho el que tenía que cargar con el protagonismo) y el entremés de Benavente continúa hasta rematar la pieza.

Curiosamente el episodio cervantino tiene su correlato en otro que aparece también en el falso *Quijote*, de donde parece haberlo adaptado Cervantes, a decir de alguno de sus editores. Allí don Quijote y Sancho llegan también a una venta, y así lo expresa Avellaneda, cuando dice que «al ruido salió Sancho diciendo»:

> Señor don Quijote, bien puede entrar, que al punto que yo llegué se dieron todos por vencidos. Baje, baje, que todos son amigos y habemos echado pelillos a la mar, y nos están aguardando con una muy gentil olla de vaca, tocino, carnero, nabos y berzas, que está diciendo: «¡Comeme, comeme!» (2014: 54).

Riley señala que Cervantes parece inspirarse en este pasaje de Avellaneda para recrear el episodio de las uñas de vaca citado (1986: 425-432), pero no está tan claro por lo menos a primera vista. Observemos que Cervantes ha procedido de forma radicalmente distinta al enigmático autor de la continuación falsa, este narra un episodio que sucede a don Quijote y Sancho y apenas introduce el diálogo; por otra parte el episodio de la comida fantasma tampoco aparece, sí el de la comida abundante que parece hablar a quien va a comerla. Cervantes tiene que haber escogido otra fuente distinta, aunque el episodio del falso Quijote le trajera a la cabeza el paso de la comida inexistente.

Prueba del diferente tratamiento del mismo episodio en otra narración la tenemos en la reaparición de este asunto en una obra algunos años posterior, *El mesón del mundo*, de Rodrigo Fernández de Ribera (1631), donde un caminante le pregunta a una ventera si había que cenar:

> -De eso —respondió ella— pida Vuesa Merced por su boca cuanto quisiere [...], que a fe que está en casa, que se la medirán con cuanto pidiere.
>
> No me descontentó la oferta de la geometría porque tengo una boca que no es menester mandarla cubrir ni se podrá pa[ra] ser Grande de Castilla y aun del mundo todo, porque tiene un muy buen estado. Pedile que me aderezasen algún pedazo de ternera y un pollo, gazapo o perdiz, sin las guarniciones que hubiese de golosina; y ella sin hablar palabra volvió las espaldas (1979: 79-80).

La ventera no le trae más que «un platillo de despojos de aves» y el pobre viajero le replica: «No es malo como sea bastante» y le pide que lo traiga, conformándose con ello porque tenía más necesidad de dormir que de comer. Evidentemente aquí el episodio no se dramatiza como en el caso del *Quijote*, el narrador lo cuenta en primera persona y resume los aspectos que le parecen, como es normal en un relato. Cervantes, sin embargo, lo ha dejado prácticamente como si fuera teatro.

Además creo que el episodio cervantino se puede relacionar sin grandes problemas con aquel otro (II, 47) en que Sancho, ya gobernador de su ínsula, se enfrenta al falso doctor Pedro Recio de Tirteafuera, que no le deja comer ninguno de los deliciosos manjares que tiene a la mano en la mesa (un plato de fruta, otro manjar, perdices asadas, conejos guisados, olla podrida) para recomendarle al final unos cañutillos de suplicaciones y unas tajadicas de carne de membrillo. Sancho le amenaza con darle garrotazos y pide un poco de pan y unas uvas. Este episodio del doctor Recio de Tirteafuera tiene también claro aire entremesil, y de alguna forma recuerda a las numerosas piezas que recrean el tema de la tierra de Jauja, donde los manjares más exquisitos se presentan de palabra, pero no pueden llevarse a la boca.[175] No necesariamente hay que pensar en Lope de Rueda, porque sea el autor de la pieza más conocida, un buen número de ellas recrean este tema en la época áurea (Madroñal, 1998). Es cierto que los diálogos son mucho más elaborados que en el anterior de la venta, como lo pueden ser los que aparecen en los entremeses cervantinos. Por otra parte, un suceso externo viene a poner fin al diálogo: la llegada de un emisario del duque y la advertencia de que unos enemigos pueden poner en peligro la seguridad del nuevo gobernador.

Cualquiera de las dos piezas tiene la suficiente virtualidad escénica como para haber sido representada con éxito en los corrales de la época, pero Cervantes prefirió darles forma narrativa, tal vez porque la escasa suerte con los autores de comedias le disuadía de llevarlas a la escena. No creo que haya duda de que este material, seguramente de procedencia folclórica, encontraba buena acogida entre los espectadores de la época, que gustaban de ver en las tablas tan regocijados episodios. No tienen la profundidad de los otros entremeses cervantinos sin duda, ni tampoco la crítica que llevan emparejada o la riqueza de todo tipo que se observa en ellos, pero sin duda le habrían conseguido a su autor otras recompensas como la buena acogida de su público. Pero probablemente era tarde ya para plantearse esas cosas y gracias a ello consiguió delinear buena parte del *Quijote*.

Pero hay otros posibles entremeses intercalados en la obra. Parecida entidad entremesil tienen otros episodios como el de Clavileño (II, 41). Sobre un caballo volador de madera tienen que subir amo y mozo, aunque este manifiesta sus miedos

[175] Rodríguez Marín señala en su edición la presencia de un episodio similar en los *Diálogos de la montería* de Barahona de Soto, donde vuelve a aparecer el motivo de la tierra de Jauja «y las perdices asadas se vienen volando a la boca, con tortillas en los picos, diciendo a las gentes: «comeme, comeme» (1948, VIII: 16).

y se encomienda a todos los que le rodean, testigos regocijados del asunto. Suben con los ojos vendados y los demás fingen que van por los aires, para lo cual les soplan con unos fuelles y les arriman unas estopas encendidas tanto que a Sancho se le chamusca la barba. Al final pegan fuego al caballo y estallan unos cohetes que catapultan de verdad a don Quijote y Sancho al suelo medio chamuscados. Ya Menéndez Pelayo señaló una fuente del folclore español para esta historia del caballo de madera y sobre el viaje por los aires también se han señalado buen número de fuentes (Rico, 2004: II 571); por otra parte la teatralidad del episodio se ha puesto de manifiesto suficientemente (Baras Escolá, 1989; Reed, 1994). Sin duda, asistimos a otro entremés narrado, muy similar a una pieza del siglo XVII que conocemos como *El ventero*, inédita hasta hace poco. En ella Juan Rana, convertido en actor de un auto, tiene que volar en una tramoya con los ojos vendados. También siente un aire que hiela, el calor del sol hasta quemarse y la lluvia que le empapa, hasta que al final cae y cree estar en el infierno. Por su parte, Quiñones de Benavente en su entremés *El talego-niño*, incluido en la *Jocoseria*, encardina los dos temas: el de la tierra de Jauja y el del artilugio volador que resulta ser falso. Añade, eso sí, un instrumento mágico: una piedra que hace invisible a quien la lleva, pero que resulta ser igualmente falsa. Muy similar lo que sucede en la pieza manuscrita *Las brujas fingidas y berza en boca*, que alguna vez he señalado como atribuible al mismo Quiñones.

4. Conclusiones

Curiosamente todas estas piezas que señalo tienen como protagonista (alguna vez coprotagonista, como en el caso de Clavileño) a Sancho, que es el personaje que por definición del propio Cervantes podría representar la figura del donaire en una comedia o el protagonista de los entremeses que la acompañaban. Prototipo del bobo-listo o tonti-loco, como también se ha definido a Juan Rana, otra genial creación, aunque esta exclusivamente escénica, Sancho Panza tan hondas raíces carnavalescas como literarias, según nos han hecho saber los estudiosos (Hendrix, 1925; Márquez Villanueva, 1973; Molho, 1976; Redondo, 1997; etc.). Es clara también su capacidad escénica y la comicidad extraordinaria que una pieza de este tipo tendría. Sin duda, otros episodios podrían encuadrarse junto a estos entremeses fosilizados en la novela, la crítica ha señalado algunos con justicia como por ejemplo el del baciyelmo, el del retablo de maese Pedro, el de Martitornes o el de la familia de Sancho, algunos con tanta entidad como los que presento aquí.

Pero obsérvese la diferencia con otros pasajes, también claramente cómicos, que podrían pertenecer al ámbito del teatro breve y que han quedado fosilizados en la obra, por ejemplo el capítulo de don Quijote solo en la venta (I, 2). El hidalgo llega a una venta que a él le parece castillo, comienza a hablar en su parla anticuada a unas mozas que trata de doncellas, las cuales se ríen por su facha y su lengua; el ventero le ofrece posada. Don Quijote, personaje estrafalario donde los hubiera por su extraña

vestimenta y sus armas (es decir, una especie de figurón), hace que se ocupen de su caballo y se dispone a comer lo que hubiera en la venta. El ventero le ofrece un mal remojado bacalao y un pan negro y mugriento; como don Quijote no se quita la armadura era gran risa verle comer y tenían que darle de beber con una caña. La cena termina rápidamente, cuando suena un silbato de un castrador de puercos. Pero aquí observamos que Cervantes narra la parte fundamental de la escena, que la comicidad es estática, como si de un cuadro se tratase, no dinámica como en el caso de las unidades entremesiles señaladas al principio.

Cervantes sabe transformar la materia dramática en materia narrativa con gran soltura, curiosamente lo que era un labrador, Bartolo, que enloquece leyendo el romancero en el *Entremés de los romances*, se convierte por arte de birlibirloque en un caballero que enloquece por leer libros de caballerías. Su genialidad consistió en darse cuenta de que por ese camino no debía continuar más tiempo y quizá también en buscar la figura de un personaje de entremés para protagonizar alguna de los pasos más jugosos desde el punto de vista humorístico. No quiere decir eso que otros no los protagonice don Quijote: el episodio de Maritornes tiene también una clara manifestación escénica y fundamentalmente lleva el peso en él don Quijote, similar en este caso a los enamorados de entremés, papel que muchas veces desempeña un vejete ridículo.

Pero Cervantes, después del éxito del primer *Quijote*, y enemistado como estaba con Lope, que seguramente le cerraría las puertas de buen número de autores, no quería atreverse a ensayar sus piezas en las tablas. Tal vez tampoco se sentía con fuerzas para intentar representarlas. Por otra parte, se estaba dando cuenta de que los tiempos del entremés en prosa estaban empezando a pasar y frente a ellos empezaba otro tipo de pieza, mucho más estilizada, en verso, sin final en palos —como entonces solían acabar los entremeses—, con fuerte componente musical y bailado, que iba a imponer inmediatamente Quiñones de Benavente después del segundo decenio del siglo XVII. Se refugió Cervantes en las seguras páginas de su máxima creación y acertó sin duda, como indudablemente hubiera acertado en caso de haber escogido darles forma dramática, pero las convenciones de un género que acababa de inventar se prestaban mejor para acoger aquellos episodios que la senda un tanto cansada del viejo entremés que Lope de Rueda había puesto de moda ya a mediados del XVI y que empezaba a dar señales de agotamiento a principios del XVII.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Dámaso (1936). *El hospital de los podridos y otros entremeses alguna vez atribuidos a Cervantes*. Ed., prólogo y notas. Madrid: Signo.

Asensio, Eugenio (1971). *Itinerario del entremés: de Lope de Rueda a Luis Quiñones de Benavente*. Madrid: Gredos.

Avalle-Arce, J. B. (1973). «Atribuciones y supercherías». En *Suma cervantina*. London: Tamesis Books, pp. 399-408.

Fernández de Avellaneda, Alonso (2014). *Segunda parte de don Quijote de la Mancha*. Luis Gómez Canseco (ed.). Madrid: Real Academia Española.

Azcue Castillón, Verónica (2002). «La disputa del baciyelmo y *El retablo de las maravillas*: sobre el carácter dramático de los capítulos 44 y 45 de la primera parte de *Don Quijote*», *Cervantes,* 22, pp. 71-81.

Azcune, Valentín y Fernández-Nieto, Manuel (2004). «Cervantes no imitó el *Entremés de los romances*», *CILH*, 29, pp. 103-117.

Baras, Alfredo (1989). «Teatralidad del *Quijote*», *Anthropos*, 98-99, pp. 98-101.

Baras, Alfredo (2012). *Entremeses* de Cervantes, ed., introd y notas. Madrid: Real Academia Española.

Cervantes, Miguel de (2017). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Isabel Lozano Renieblas (ed.). Madrid: Real Academia Española.

Cervantes, Miguel de (2017), *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (ed.). Barcelona: Círculo de Lectores, 2004.

Cotarelo y Valledor, Armando (1915). *El teatro de Cervantes*. Madrid: Revista Archivos.

Díaz Plaja, Guillermo (1977) «El *Quijote* como situación teatral». En *En torno a Cervantes,* Pamplona, EUNSA.

Fernández de Ribera, Rodrigo (1979). *Los antojos de mejor vista. El mesón del mundo*. Víctor Infantes (ed.). Madrid: Legasa.

Hendrix, W. S. (1925). «Sancho Panza and the Comic Types of the Sixteenth Century». En *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, vol. II, pp. 485-494.

Recoules, Henri (1972). «Cervantes y Timoneda y los entremeses del siglo XVII». *BBMP*, XLVIII, pp. 231-291.

Lida, María Rosa (1976). *El cuento popular*. Buenos Aires: Losada.

Madroñal, Abraham (1996). *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente*. Kassel: Reichenberger.

Madroñal, Abraham (1998). «La tierra de Jauja en entremeses barrocos», *América y el Teatro español del Siglo de Oro. II congreso Iberoamericano de Teatro.* Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 435-447.

Márquez Villanueva, Francisco (1973). *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid: Gredos.

Molho, Mauricio (1976) *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid: Gredos.

Montero Reguera, José (1997). *El Quijote y la crítica contemporánea*. Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos.

Pérez Lasheras, Antonio (1988). «El *Entremés de los romances* y los romances del entremés». En *La recepción del texto literario*. Jean Pierre Étienvre y Leonardo Romero (coords.). Zaragoza: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 61-76.

Redondo, Augustin (1997). *Otra manera de leer el Quijote*. Madrid: Castalia.

Reed, Cory A. (1994). «Entremés and Novel: Comic Theatricality in *Don Quijote*». En *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*. Kassel: Reichenberger, vol. I, pp. 197-213.

Reed, Cory A. (1993). *The Novelist as Playwright*. New York: Peter Lang.

Rey Hazas, Antonio (2007). «Estudio del *Entremés de los romances*». *Revista de Estudios Cervantinos*, 1, pp. 1-57.

Riley Edward (1986). «Uñas de vaca o manos de ternera: Cervantes and Avellaneda». En *Studia in honorem Martín de Riquer*. Barcelona: Quaderns Crema, I, pp. 425-432.

Rodríguez Marín, Francisco (1947-1949). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Nueva edición crítica con el comenta refundido y mejorado y más de mil notas nuevas. Madrid: Ediciones Atlas [1ª ed. 1911-13].

Rueda, Lope (1992). *Pasos*. José Luis Canet (ed.). Madrid: Castalia.

Senabre, Ricardo (1979). «Una temprana parodia del *Quijote*: *Don Pascual del Rábano*». En *Homenaje al profesor Orozco Díaz*. Granada: Universidad de Granada, vol. III pp. 349-361.

Ynduráin, Francisco (1969). «Cervantes y el teatro». En *Relección de clásicos*. Madrid: Prensa Española, pp. 87-112.

Zimic, Stanislav (2007). «Cervantes: entremés de la amante endemoniada (Los trabajos de Persiles y Sigismunda, libro III, capítulos 20 y 21)». En *Cervantes y el mundo del teatro*. Héctor Brioso Santos (coord.). Kassel: Reichenberger, pp. 145-172.

¿SUEÑA DON QUIJOTE CON OVEJAS ELÉCTRICAS? CERVANTES EN EL SIGLO XXI

Patricia Marín Cepeda
Universidad de Valladolid
pmcepeda@uva.es

En 1994 entré sola por primera vez en una librería que ya no existe. Tenía 13 años. Me gasté la propina en un libro austero y negro, una antología en Cátedra de la poesía de Juan Ramón Jiménez, el autor de «Aquella tarde, al decirle / que me alejaba del pueblo» que me habían hecho recitar de memoria encima de la tarima de clase. Aún no sabía que el editor —tampoco sabía lo que era un editor— de aquellas páginas iba a ser seis años después mi profesor, luego mi maestro y mi amigo, y que recibiría las clases impecables y alegres de Pilar Celma. Los dos se han dado a la Universidad de la mejor manera: volcados en los alumnos y en el trabajo intenso y generoso en equipo. Cuando pienso en esa encrucijada de azares que fueron luego encuentros definitivos, sé que tengo la incontable fortuna de haberme encontrado con ellos de manera perdurable. Dedico este pequeño juego con Cervantes a Javier, y con el siglo XXI a Maripi, con agradecimiento y emoción.

> Falta el libro donde se demuestre al detalle que toda novela lleva, dentro, como una íntima filigrana, el *Quijote*.
>
> Ortega y Gasset

Me propongo leer, como juego y a la luz del *Quijote*, el artefacto narrativo *Magistral* (2016), de Rubén Martín Giráldez. O quizá, en sentido contrario, leer anacrónicamente el *Quijote*, como Borges haría desde Kafka a sus precursores. La pregunta que me inquieta en esta lectura de ida y vuelta podría ser: ¿qué sería ser cervantino en el siglo XXI?

> A escasos metros se habían colocado los invitados, casi todos sentados. El murmullo fue a menos hasta convertirse en un silencio razonable. (...) Cuando quieras, le dijo la Chica de Prensa.
>
> ¿Y si no quería? Nuestro hombre no tenía ni la más remota idea de qué decir. Ojalá alguien a la altura de la situación se hubiera transmutado en él. Le habría cedido su cuerpo encantado, hubiera desaparecido con gusto para siempre. Esa idea del asiento eyectable. O de la trampilla abriéndose bajo sus pies y, abajo, los cocodrilos. El botón del hiperespacio de aquel videojuego de asteroides de su adolescencia, el más perfecto ejercicio de escapismo post-Houdini. Ah, haber aparecido en otro lugar. El que fuera. Pero algo había de hacer. No podía quedarse ahí esperando que pasara algo. Decidió tirar de experiencia (Galindo, 2012: 212).

La cita pertenece a la novela *El público* (2012) de Bruno Galindo. Encontramos al personaje protagonista atenazado por el miedo escénico en la presentación de un libro que aún no ha leído, titulado *El público* (y que narra la historia del robo «avellanesco» de su propia vida, ahora convertida en novela). Esta escena podría ponerse en relación con el motivo literario del miedo al folio en blanco, original en su día en la formulación que Cervantes trazó en el prólogo de la primera parte del *Quijote* (1605). Recordemos el momento: cuatrocientos años antes, en 1604, Cervantes se describe en el prólogo con la mano apoyada en la mano, mientras cabila qué contar en el prólogo a su segunda novela. Han transcurrido veinte años desde la publicación de *La Galatea* (1585), que pasó sin pena ni gloria en el campo literario, y ahora vuelve a la palestra con una propuesta diferente. Quizá eso le causa inseguridad, aunque haga alarde explícito de no ir «con la corriente al uso». En sus palabras prologales nos dice que quisiera darnos la historia «monda y desnuda, sin el ornato de prólogo (...), porque te sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuve por mayor que hacer *esta prefación que vas leyendo*».

El prólogo (o anti-prólogo) cervantino pone en marcha el motivo del «prólogo haciéndose», a modo de fractal de todo el *Quijote*, esto es, una pequeña pieza cuya estructura se repite a diferentes escalas dentro de la «novela haciéndose» como ha sido definida a menudo la obra de Cervantes. Trata, además, las principales preocupaciones que el narrador saca a relucir en la novela: el problema de la unidad, la variedad, la verosimilitud, la erudición, entre otras. En estas páginas prologales del *Quijote* parece estar presente un rasgo anímico del autor, que ahora me interesa por su modernidad. Aceptamos que generalmente los escritores experimentan ese titubeo escénico a la hora de escribir el prólogo. En este sentido, recuerda Martín Morán la

idea de Blanchot de que el autor no existe antes de su libro, pero tampoco después, y de ahí derivarían supuestamente las dificultades para configurarse como tal en el umbral de la obra, valorarla y apreciarla (Martín Morán, 2009: 86).

En definitiva y para lo que aquí me interesa, recordemos que el *Quijote* es una novela que trata de cómo se escribe una novela. Convendremos en que ese es uno de los rasgos constitutivos de la tan reclamada modernidad cervantina: el llamado «realismo auto-consciente» (o *autorreflexividad*, o por los teóricos anglosajones, *self-conscious novel*, novela auto-consciente) y el parentesco estrecho de dicha auto-reflexividad con la etiqueta más general, casi un cajón de sastre, de metaficción. Es de sobra conocido que, a partir del uso que hace Cervantes de los mecanismos metaficcionales y de sus ramificaciones en la novela europea del siglo XVIII en adelante (con un paréntesis durante el siglo XIX), se abre una senda sin retorno para la prosa de ficción hasta nuestros días (Pardo, 1997). Pero, de nuevo, ¿qué sería ser cervantino en el siglo XXI?

1. CERVANTES EN 2015

Juan Francisco Ferré, en el libro colectivo de relatos *El Quijote a través del espejo* (2016), reúne los relatos ficcionales de veintisiete escritores que rinden homenaje al universo cervantino. La contraportada del volumen afirma lúdicamente que los autores «se enfrentan al mayor desafío creativo de sus vidas (...), impedir que el *Quijote* se convierta en letra muerta tras los exangües festejos del centenario de la Segunda parte (1615) y Cervantes, su autor eficiente, en una momia».

Eso ambicionan los veintisiete relatos y el texto prologal: tratar de poner cabeza abajo, reescribir, parodiar, homenajear, descomponer temas y operaciones discursivas con la reconocible marca «Cervantes». Todo ello a modo de juego más o menos subversivo y de homenaje explícito. Merece la pena rescatar la siguiente cita extraída del prólogo de Ferré y prestar atención a las preguntas que plantea:

> Se nos olvida con facilidad (...) que Cervantes es, además del cronista cómico de un tiempo histórico extenuado, el primer escritor plenamente consciente de la singularidad específica de las formas narrativas y que el *Quijote* (especialmente su portentosa *Segunda parte*, de 1615) es el gran experimento novelístico de la literatura universal, un sofisticado artefacto de ficción tan innovador como la imprenta misma (...). Por traducirlo a la jerga de moda: Cervantes, siendo un artista tecnológicamente al día, se comporta en las dos partes del *Quijote* como el máximo DJ narrativo de su época, un *hacker* de ideas, formatos y estilos y un remezclador genial de muestrarios literarios descatalogados o sin inventariar todavía. (...)
>
> Por tanto, para empezar a celebrarlo como merece, al margen de los fastos inútiles del cuarto centenario de la primera parte y ahora de la segunda, mucho menores,

> convendría plantearse seriamente, desde una perspectiva actual exigente, la vigencia real de la empresa novelesca cervantina:
>
> — ¿Cómo leer el *Quijote* en la era de dominio del mercado y de los medios? ¿Son creativamente compatibles el *Quijote* y el sistema editorial contemporáneo, basado en el más puro márketing y la repercusión mediática del producto?
>
> — ¿Cuán activas o generadoras de novedad estética son las lecturas respectivas del *Quijote* que hacen la mayoría de los escritores y lectores actuales?
>
> — ¿Es posible para un narrador de hoy ser tan ambicioso como lo fuera Cervantes en su tiempo? (Ferré, 2016: 7-8)

El *Quijote* ha despertado lecturas contrapuestas a lo largo de los siglos, de manera que no debe extrañarnos que siga siendo utilizado, como ocurre en este volumen celebratorio y creativo, como un arma arrojadiza contra posiciones más canónicas o centrales de la literatura española. Propone reactivar reescrituras y nuevas lecturas del *Quijote*, leyéndolo, por ejemplo, como una novela de ciencia ficción, en la que bien pudiera soñar un androide llamado Alonso Quijano no con don Quijote, como quería Borges en *La Rosa Profunda*, sino con ovejas eléctricas como la que tiene el cazarrecompensas al inicio de la novela clásica de Philip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* La propuesta, con explícita aunque discutible voluntad innovadora, viene de la mano de esta cita:

> Cuando se celebre el quinto centenario (año 3005 de la era PC), el *Quijote* gozará de una segunda existencia tecnológica que habrá vuelto gratuitas y desfasadas estas observaciones propias de una era de transición cultural como la nuestra. Mientras tanto, deberíamos esforzarnos todos en renovar de algún modo la lectura del texto cervantino, como exigía Borges en su tiempo, desplazándolo de contexto. ¿Por qué no leerlo, entonces, como una novela de ciencia-ficción protagonizada por organismos mutantes, clones carnales, androides oxidados, inteligencias artificiales y otros entes cibernéticos y ambientada, para completar la extrapolación al futuro, en un parque temático post-apocalíptico de cuyo nombre ya nadie podría acordarse porque la amnesia se habría transmutado en único dispositivo de memoria accesible? (Ferré, 2016: 11)

En la línea de esta propuesta, es más que posible imaginar un don Quijote contemporáneo en el campo de Montiel confundiendo un rebaño de ovejas eléctricas con ejércitos que avanzan, al igual que el cazarrecompensas protagonista de la película *Blade runner* apenas sabe distinguir a simple vista, por su perfección, entre la oveja eléctrica que posee y una auténtica, la que en realidad desea tener. Así, pues, cabe preguntarse, ¿sueña don Quijote con ovejas eléctricas?

La propuesta resulta no ser tan original. Kenneth Krabbenhoft (2000), en su artículo «Uses of Madness in Cervantes and Philip K. Dick», además de incitar a leer de nuevas maneras tanto las novelas de Philip K. Dick como la propia obra de Cervantes, es una de las escasas referencias —por no decir la única que he

encontrado— para estudiar la hipótetica conexión entre Cervantes y la ciencia ficción contemporánea:

> ¿Por qué resulta tan fácil «reconstruir» la novela más influyente de Cervantes a partir de lo que podría haber sido un argumento propio de Philip K. Dick? La búsqueda de una respuesta a esta pregunta conduce a un estudio comparatista de la técnica novelística que atraviesa los límites del espacio y del tiempo para mostrar cómo Dick, el maestro moderno de la ciencia ficcion basada en una realidad alternativa, pertenece a la tradicion literaria inaugurada por el maestro de la ficción barroca española, una tradición dedicada a indagar en la relacion entre imaginacion y realidad, locura y cordura, el hecho de contar historias y su recepción (Krabbenhoft, 2000: s.p. La traducción es mía).

El investigador analiza la construcción de personajes y el desarrollo de ciertos temas como la autoría, la locura, ficción *vs*. realidad, el desengaño barroco, entre otros, que le permiten proponer el *Quijote* como modelo de diversos textos de Philip K. Dick, como son: *Tiempo desarticulado [Time Out of Joint]* (1959), *Los clanes de la luna alfana* [*Clans of the Alphane Moon]* (1964), *La penúltima verdad [The Penultimate Truth]* (1964), *Fluyan mis lágrimas, dijo el policía [Flow My Tears, the Policeman Said]* (1974) y *Una mirada a la oscuridad* [*A Scanner Darkly]* (1977).

Krabbenhoft desgrana temas y personajes en su vinculación con el universo específico del *Quijote*, hasta proponer que el profundo interés de Dick por héroes desengañados y por historias en las que artificio y realidad se vuelven indistinguibles, crea un lugar para la ciencia ficción en la tradición cervantina y lo conecta con la vanguardia narrativa. Como contraste, el estudioso analiza otras novelas de ciencia ficción en los que se tratan igualmente temas como la locura y las fronteras borrosas entre realidad y ficción (imaginación), pero sin que sea posible establecer filiaciones específicas con la tradición cervantina, a diferencia de lo que ocurre, en su opinión, con Dick, dentro de unos límites que no deja de advertir, y concluye:

> Influido por una constitución psicológica no muy diferente en algunos aspectos a la de Don Quijote, Dick crea realidades que a menudo son controladas por poderes ocultos y héroes que son muñecos en manos de conjuras invisibles y cuyas reacciones ante la verdad, cuando finalmente la descubren, son frecuentemente auto-destructivas. Pero sean cuales sean las diferencias en el contexto histórico [en que se fraguan sendas narrativas], el tratamiento novelístico que Dick hace del tema de la locura es un punto en una línea de influencia que se extiende desde los inicios del siglo XVII con el nacimiento de la novela en su forma moderna hasta un sigo XX que se interroga con dudas sobre la posguerra (Krabbenhoft, 2000: s. p. La traducción es mía).

A raíz de estas reflexiones, se hace necesario pensar en los límites, en las condiciones de lo que llamaremos «huella» de Cervantes, o «vigencia» de Cervantes en la tradición contemporánea. ¿Hablamos de un «método» novelístico, de una

determinada forma de entender la escritura de novelas? ¿O nos interesa el uso más o menos superficial de temas y motivos?

En el intento de aplicación práctica de su propuesta de leer el *Quijote* a nueva luz, tenemos el relato que propone el propio Ferré en su volumen. Titulado «El Quijote apócrifo», relata el hallazgo de un manuscrito «entre los enseres del paciente Alonso Fernández de Avellaneda tras su suicidio en las dependencias» de una clínica madrileña a finales de 2014. El manuscrito consiste en las notas que, a modo de glosario, habría ido recopilando el falsario para una hipotética reconstrucción del universo cervantino desde una perspectiva distópica de ciencia ficción. Se compone de medio centenar de términos relacionados con la vida y la obra de Cervantes que se definen de manera carnavalesca desde una perspectiva futurista. El resultado es un juego de factura más borgeana que cervantina, con algunos hallazgos. En la entrada de Baciyelmo, por ejemplo, leemos: «Casco de realidad virtual de primera generación, muy popular entre las clases inferiores, a pesar de su rudimentaria utilidad lúdica, con anterioridad a la refundación de La Mancha» (Ferrré, 2016: 91). O en la entrada de Clavileño:

> Diseñado en los laboratorios más avanzados de La Mancha (v. MONTESINOS), se trata de un potente cohete de escaso consumo energético propulsado por «taquiones» de baja radiación negativa, muy adecuado para viajes de larga duración y otras singladuras estelares superiores a la velocidad de la luz. En la actualidad (julio de 2005 de la nueva era), las dos superpotencias mundiales más avanzadas en investigación astrofísica (Estados Unidos de China y Japón) aspiran a producir en breve sus propios prototipos a partir del modelo altamente competitivo del artefacto manchego (Ferré, 2016: 98).

Ferré, en su viaje de ida y vuelta desde el *Quijote* a nuestro tiempo, descontextualiza en un juego anacrónico los motivos cervantinos que define, y sitúa al mismo nivel todos los elementos: Cervantes, Borges y la ciencia ficción, entre otras referencias culturales. Para Ferré el *Quijote* es, entre otras cosas, una «hilarante reivindicación del juego literario, pero no es un juego en absoluto, o no sólo, aunque altere por completo las reglas del juego de escribir novelas» (2016: 9).

Convendría, pues, ir haciendo una distinción —obvia, pero que no está de más recordar—, entre la herencia (o influencia) cervantina de su propuesta o «método» novelístico, si se nos permite la expresión, y, por otro lado, la adopción voluntariosa o superficial de temas, motivos o incluso de resortes narrativos. En otras palabras: entre una influencia soterrada y profunda de Cervantes (que será, por esto precisamente, difícil a menudo de detectar a simple vista) y una mera recreación de un motivo temático o de un mecanismo determinado (como me parece el caso de la mayoría de los relatos-homenaje dedicados a Cervantes).

Así las cosas, podríamos preguntarnos hasta dónde llegan los hilos invisibles o la influencia de Cervantes en la narrativa actual, pero conviene distinguir de antemano entre influencia cervantina y una mera aspiración de influencia mediante evocaciones formales o de contenido puntuales y superfluas. En la obra de Luis Landero, Juan Goytisolo, Torrente Ballester, Javier Cercas, por citar solo algunos, subyace un legado cervantino consistente en una determinada forma de pensar y de hacer la novela. Y otro asunto muy distinto consiste en incluir un personaje que se llame Dulcinea o Tomé Cecial: eso no es una herencia cervantina, sino juego o en el peor de los casos una evocación pretenciosa con la voluntad de suscitar un falso parangón. Como ha sido dicho de muchas maneras, conviene estar alerta en el tema de las influencias en determinado escritor, porque un paso en falso puede inducirnos a sobrevalorar una obra que, por sus propias carencias, necesita de un referente externo como un bonito postizo.

Más aún, además de separar el grano de la paja en lo que refiere a la presencia de influencia cervantina, conviene distinguir entre los imitadores y los emuladores de Cervantes, en palabras de Levin (citadas por Pardo, 2006: 75-76). Los emuladores serían quienes no se conforman con reproducir los hallazgos cervantinos y son capaces de llevarlos más allá de Cervantes: así pues, en ellos la presencia del modelo cervantino es menos obvia y aparente. En muchos casos, escribe Pedro Javier Pardo, la emulación no es tanto el fruto de una influencia directa y declarada como la de la afinidad o sintonía (2006: 75-76).

No me intereso, por tanto, en la recreación contemporánea de figuras o episodios quijotescos, sino que apunto a detectar en nuestro siglo XXI la presencia de una cierta concepción de la novela que es inaugurada por Cervantes y que va también más allá de la autorreflexividad. Como mero ejemplo, en estas páginas, llamaré la atención sobre la presencia de actitudes «cervantinas» ante la escritura y de determinados mecanismos metatextuales que tienen su origen en el *Quijote*. Trataré de entresacar algunos hilos de la invisible telaraña cervantina, y de poner de relieve cómo llegan a nuestros días de las maneras más lúdicas y pretendidamente innovadoras.

2. LA DISCUTIDA MODERNIDAD DE CERVANTES

Demos repaso sucinto a los procedimientos metaficcionales que Cervantes inaugura en su novela, para poder después aquilatar la presencia de algunos gestos auto-reflexivos en *Magistral*, de Rubén Martín Giráldez.

Para una definición de «metaficción» con perspectiva crítica e histórica hay abundante bibliografía:

> La noción de metaficción ha estado presente en el debate de la crítica literaria desde la década de los setenta del siglo XX. Desde ese momento, y a través de una abundante bibliografía, el término se ha empleado tanto para destacar un aspecto positivo y

> enriquecedor de los textos literarios, como para señalar el agotamiento y la decadencia de las formas asociadas a este tipo de literatura reflexiva. De hecho, actualmente la noción parece atravesar uno de sus periodos desafortunados (...) al ser rechazada por varios escritores contemporáneos hispanoamericanos por caduca, imprecisa o simplemente innecesaria (Torres, 2010: s.p.).

Ese parece ser el caso de Piglia, ejemplo de creador que desarrolla a la vez su labor crítica, quien afirma lo siguiente en *Crítica y ficción*: «A mí ese debate entre metaficción y narración directa no me interesa, ni entro en eso, porque creo que uno puede encontrar metaficción en los narradores más ingenuos y más en ellos que en otros» (2001: 189).

Sobre la faceta metaficcional del *Quijote* se ha escrito mucho, hasta convertirse en el tópico por excelencia cuando hablamos del «método» novelesco cervantino:

> El Quijote es célebre, entre muchas otras cosas, por su faceta metaficcional o, con el término que acuñó Robert Alter, autoconsciente ('self-conscious'). De acuerdo con el esquema que traza este crítico en *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre* (Alter 1975), el *Quijote* inicia una tradición literaria que continúa en el siglo XVIII con las novelas de Fielding, Sterne y Diderot, sufre un eclipse durante el siglo XIX y resurge en el siglo XX con la producción de Joyce, Biely, Woolf, Unamuno, Gide, Nabokov, Barth, Borges o Mauriac, entre otros. Esta tradición metaficcional que inaugura el *Quijote* se da en una doble dirección dentro de la novela moderna: por un lado, la tradición realista, que busca mantener la ilusión de la ficción envolviendo al lector en el mundo creado por la escritura. En la tradición española se considera que el realismo literario se introduce con el *Lazarillo* —comprensión que no ha trascendido en suficiente medida a la historiografía de la novela en cuanto fenómeno occidental— mientras que el *Quijote* inaugura la tradición novelística en la que el juego metaficcional se convierte en un factor fundamental de la obra (Jensen, 2015: 861-862).

El *Quijote* no es la primera obra que usa el recurso de la metaficción.[176] Como recuerda Martín Morán (2007), en la literatura española ya existían precedentes de

[176] Para Pardo, «metaficción» no sería exactamente lo mismo que «auto-consciencia» (1995: 492). Por metaficción, cabría entender, «la reflexión sobre la ficción que tiene lugar en el Quijote». Aquí entrarían las numerosas conversaciones del Quijote que versan sobre la ficción de la época, como el escrutinio de la librería (I, 6), el diálogo en la venta sobre los libros de caballerías (I, 22), la conversación entre el cura y el canónigo de Toledo (I, 47-48) en la que se critican los libros de caballerías (y más adelante las comedias y el teatro de la época). Todas estas son reflexiones desde dentro de la ficción sobre la ficción, pero no denotan auto-consciencia novelística. Por «auto-consciencia», Pardo entiende la autopercepción de la novela (a través de los personajes y del narrador intérprete) de su propio carácter literario como artefacto o constructo ficticio, así como los límites de la representación. Por ejemplo, es emblemático el inicio del capítulo V de la segunda parte del Quijote, donde se nos dice que, «Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto

obras que se contienen a sí mismas, o que hablan de sí mismas, o en las que el narrador hace alusión al propio texto: las *Cantigas de Santa María*, el *Libro de buen amor*, *La lozana andaluza*, el *Poema de Mio Cid*, las obras de Berceo, etc., como sucede por lo general en toda narración marcada por la oralidad en la que el narrador se hace presente ante los oyentes con frecuentes deíxis a los textos, o referencias del propio narrador a su texto (Berceo); pero en ninguno de estos casos la metaficción conduce a la autoconsciencia crítica, fenómeno que adquiere carta de naturaleza en la obra cervantina, y que provoca la búsqueda de un nuevo pacto narrativo con el lector.

En el *Quijote*, la autoconsciencia del texto, al combinarse con la desautorización constante del narrador, conduce a una autocrítica del relato, a la denucia de sus defectos de composición dentro del propio texto, al cuestionamiento de su autoridad y verosimilitud y, a partir de ahí, se produce el reconocimiento de la falsedad de lo narrado, se crea un nuevo pacto con el lector.

Y si bien el *Quijote* no es la primera obra que usa el recurso de la metaficción, sí se puede considerar que inicia una determinada tradición novelística marcada por su carácter metaficcional, como sostiene Alter: «una novela autoconsciente es una novela que sistemáticamente hace alarde de su propia condición de artificio y que mediante este procedimiento verifica la relación conflictiva entre el artificio de apariencia real y la realidad» (1975: X; en Jensen, 2015: 862).

Lo particularmente novedoso del trabajo de Jensen es que desarrolla una explicación de la aparición de la ficción autoconsciente en el siglo XVII, desde la historia de las ideas: pone en relación la tradición literaria metaficcional, cuyo pistoletazo de salida podemos atribuir sin ningún género de dudas al *Quijote*, con la tradición especulativa de la filosofía del sujeto inaugurada por Descartes 30 años más tarde (relación previamente apuntada por críticos anteriores, como Martínez Bonati y Javier Blasco). Si Cervantes con el *Quijote* pone, por así decir, un espejo ante la literatura de ficción, dice Jensen, Descartes hace lo mismo con la conciencia cognoscitiva» (862). Cervantes se anticiparía, de este modo, más de tres décadas al nacimiento de la llamada «filosofía moderna».

Podemos ver fácilmente ese pasadizo entre narrativa cervantina y pensamiento cartesiano. Nos encontramos en el capítulo X del Quijote I, cuando Sancho se dispone a comer una cebolla y un poco de queso con unos mendrugos de pan y trata de compartirlo con don Quijote:

---

capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese, pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía» (Cervantes, 1999: 663).

> —¡Qué mal lo entiendes! —respondió don Quijote—. Hágote saber, Sancho, que es honra de los caballeros andantes no comer en un mes, y, ya que coman, sea de aquello que hallaren más a mano; y esto se te hiciera cierto si hubieras leído tantas historias como yo, que, aunque han sido muchas, en todas ellas no he hallado hecha relación de que los caballeros andantes comiesen, si no era acaso y en algunos suntuosos banquetes que les hacían, y los demás días se los pasaban en flores. Y aunque se deja entender que no podían pasar sin comer y sin hacer todos los otros menesteres naturales, porque en efeto eran hombres como nosotros, hase de entender también que andando lo más del tiempo de su vida por las florestas y despoblados, y sin cocinero, que su más ordinaria comida sería de viandas rústicas, tales como las que tú ahora me ofreces. Así que, Sancho amigo, no te congoje lo que a mí me da gusto: ni quieras tú hacer mundo nuevo. ni sacar la caballería andante de sus quicios.

También Descartes, advierte Jensen, observa el peligro de tomar las ficciones, e incluso las narraciones verídicas al pie de la letra, lo que parece haber sido una actitud natural en la época, tal y como le sucede a don Quijote:

> las fábulas son causas de que imaginemos como posibles acontecimientos que no lo son; y aun las más fieles historias, si no cambian ni aumentan el valor de las cosas para hacerlas más dignas de ser leídas, al menos *omiten casi siempre las circunstancias más bajas y menos ilustres*, por lo cual sucede que lo restante no aparece tal como es y que los que toman por regla de sus costumbres los ejemplos que sacan de las historias se exponen a caer en las extravagancias de los paladines de nuestras novelas y a concebir intentos superiores a sus fuerzas (Descartes, 2011: 93–94).

Entonces, ¿es el *Quijote* la primera novela moderna? Es algo que se discute. En contra se posicionó Martínez Bonati desde los años 70 en adelante, y a la zaga le ha ido otros que han puntualizado con mayor detalle por qué no deberíamos considerar el *Quijote* como la primera novela moderna. Parece predominar la posición a favor (Garrido Ardila, 2015: 856). Quedémonos por ahora con un aserto sencillo y claro formulado hace años por Robert Alter (1975), en su clásico *The Partial Magic*: «La novela [moderna] comienza a partir de una erosión de la creencia en la autoridad de la palabra escrita y comienza con Cervantes» (La traducción es mía). En otras palabras: el *Quijote* inaugura una nueva manera de narrar que, como germen, proporcionará los parámetros a los que debe aspirar toda empresa narrativa ambiciosa. Esa nueva manera de narrar cervantina (Garrido Domínguez, 2007: 171-174) comprende mecanismos como el «escamoteo sistemático de la autoría», la «ironía con fines cómico-paródicos» y, en relación con esta, la parodia de géneros, el componente metaficcional, su polifonía (en el sentido bajtiniano), etc.

Procedimientos como la ironía y la parodia han sido vistos como resortes de la metaficcionalidad o del carácter «auto-reflexivo». Conducen, en conjunto, a la crítica del principio de autoridad: sabido es cómo «el *Quijote* nace como parodia de la

autoridad (...) de los libros de caballerías: desde el prólogo el autor sitúa su texto en el cauce del antiautoritarismo y de la crítica a la falsa erudición» (Martín Morán, 2007: 221). (...) A la vez, la capacidad cervantina de representar la realidad a través de su «refracción en las conciencias de los personajes, sin que una voz autorizada superior moralice, pontifique o convalide lo dicho, también forma parte, «de la dote que la novela moderna recibe de manos de su padre Cervantes» (*ídem*).

Hecho este repaso por nociones básicas sobre la modernidad y la metaficción cervantina, volvamos a las preguntas iniciales de Ferré por el cuarto centenario celebrado en 2015. ¿Cuán activas o generadoras de novedad estética son las lecturas respectivas del *Quijote* que hacen la mayoría de los escritores y lectores actuales? ¿Es posible para un narrador de hoy ser tan ambicioso como lo fuera Cervantes en su tiempo? A continuación, veremos un ejemplo del uso muy particular de algunas facetas de la metaficción y de otros rasgos que podrían emparentarlos con la creación de Cervantes.

3. ALGUNOS «GESTOS» CERVANTINOS EN EL SIGLO XXI

Del texto aclamado por algunos críticos *Magistral*, de Rubén Martín Giráldez, entre el ensayo de teoría literaria, la prosa poética y la narrativa experimental, se ha dicho:

> *Magistral* hace daño y da aliento, (...) pero los doctores en filología de las universidades españolas a día de hoy, callan, todos callan luego han reído el libro y ven un enemigo rampante, que no es rival pero que se acerca con los ojos amarillos y malas intenciones. ¿Qué has escrito hijo?, ¿qué hemos hecho mal tu madre y yo? (Gorostiaga, blog, 23/06/16)

Este texto híbrido presenta dos partes. En la primera, encontramos una voz narradora que habla sobre su anterior novela homónima, *Magistral*, y lo que ésta ha supuesto en la escena narrativa actual, junto con el apéndice en el que se recogen los problemas de traducción de la novela de Ben Marcus. En la segunda parte, en la que la llamada «Boca Americana», que contiene otro narrador, impugna lo dicho por la primera voz narradora.

Entre las críticas entusiastas por su supuesto carácter experimental y las aproximaciones a lo que entienden como una broma pesada, *Magistral* es un texto que parodia y desautomatiza los discursos en torno a las críticas que ha recibido tras su propia publicación ficcionalizada. Trata de su propia recepción, creando una puesta en abismo tradicional en cuanto práctica metaficcional, que carga las tintas en la destrucción del castellano, sobre todo de sus estructuras gramaticalizadas,

lexicalizadas, al tiempo que crea sobre la marcha un nuevo lenguaje, «lenguajo». La novela comienza de esta manera:

> Que en qué cabeza cabe que tu dueño fantasee con dejar de hacer uso de la lengua castellana cuando es dueño tuyo y de la lengua con que te lamentas, te lamentas. ¿No es un secreto a voces que el castellano ha comenzado por fin a emplearse sin disimulo como emético en varios países de Europa? Es cierto que de eso sólo yo tengo la culpa y que no debí andar perdiendo el tiempo en coplas rectificadas de sal y veneno durante mi juventud, pero ¿de verdad te preocupa tanto lo que haga ahora con el poco tiempo que le perdona el cargo a mi vocación? Si de ti dependiese, me pondrías una jaula en la boca y santas pascuas. ¿No es hora ya de volver a hablar de corrido?

¿Dónde estaría, pues, la posible huella de Cervantes en *Magistral*? El escritor nunca ha declarado que Cervantes esté entre sus ascendientes, ni tiene por qué hacerlo. Podemos plantear que, de Cervantes, hay huellas en *Magistral* de manera soterrada, estructural, en tanto se advierte una marcada actitud autoconsciente, crítica, e incluso satírica, con constantes evocaciones a la literatura de los Siglos de Oro:

> Yo no quería escribir una opereta correcta, sino un auto de choque sacramental. Para producir una obra nutritiva hay que estar dispuesto a ser percibido como problemático. La confesión de una fe, equivocada o no, siempre es problemática, y mi fe ya va dicho que era en mí mismo. Las proporciones inusitadas de afectación que la autobiografía favorece me llevaron a dar con mi fea técnica novedosa. La literatura no tiene nada que ver con la vida, olvídate de esa concepción: literatura y vida son entidades que no coinciden en ningún plano de la realidad; y, sin embargo, la literatura sólo existe en tanto que autobiografía. Como la razón no dictaba nada y yo había dejado de poner mi talento al servicio de las ideas, no me quedaba otra que acatar las órdenes del lenguaje (...). En España no se puede escribir la primera frase de *Magistral*, que no reproduciré ahora porque a santo de qué buenas son tortas, pero sí puede uno escribir cosas como «me miro mis manos» y recibir elogios al día siguiente. En España uno puede escribir cosas como «pareciera que» y recibir elogios el día antes de publicar, incluso. Y nadie se va a preguntar en qué boca ha pasado la noche éste o aquél. España es magia, y el criterio en todos los campos, mera superstición, cosa de viejas (33-34).

Cervantes también habría tenido claro, como Martín Giráldez, que «para producir una obra nutritiva hay que estar dispuesto a ser percibido como problemático». Al menos esta idea se aviene con la imagen del autor del *Quijote*: Cervantes fue prácticamente mantenido al margen de la oficialidad literaria y política toda su vida, visto incluso como alguien problemático, según se desprende del prólogo de Avellaneda al falso *Quijote*, quien acusó a Cervantes de no tener amigos, de que «todo y todos le enfadan», de su carácter «mal contentadizo», entre otras lindezas.

Al afirmarse, en *Magistral*, que «Las proporciones inusitadas de afectación que la autobiografía favorece me llevaron a dar con mi fea técnica novedosa», ¿no podríamos escuchar la versión contemporánea del narrador cervantino cuando reniega de la literatura picaresca, al rechazar el punto de vista único sobre una vida que ni siquiera está terminada?

En una vertiente próxima, la afirmación «La literatura no tiene nada que ver con la vida, olvídate de esa concepción: literatura y vida son entidades que no coinciden en ningún plano de la realidad» nos lleva de vuelta al *Quijote*, donde a través de sus mecanismos paródicos, esto es, metaficcionales, toda ficción queda desnuda como ficción, divorciada de la realidad que pretende representar y que no alcanza, ni siquiera en la forma novedosa propuesta por Cervantes, y que el propio *Quijote* termina criticando (por ejemplo, en la segunda parte del *Quijote*, cuando don Quijote y Sancho denuncian las parcialidades y falsedades que debe contener tanto la primera parte de sus aventuras como la continuación apócrifa de Avellaneda). En palabras de Jensen, «el *Quijote* demuestra, por medio de la locura y de los actos de su protagonista, cómo la literatura no es una copia fiable de la realidad sino que sigue sus propias normas que —según el género— pueden alejarla en mayor o menos grado del mundo» (2015: 866).

En el pasaje leído que afirma «como la razón no dictaba nada y yo había dejado de poner mi talento al servicio de las ideas, no me quedaba otra que acatar las órdenes del lenguaje», llegamos a los automatismos de la lengua. Sabemos que Cervantes hizo diana constante de los clichés literarios, de las convenciones estilísticas de su tiempo (parodiando el lenguaje, por ejemplo, de los libros de caballerías, de pastores, de los códigos legales, del discurso amoroso novelesco, y un largo etcétera). El autor del *Quijote* se reveló de manera sistemática contra las servidumbres de la lengua y de las producciones de moda.

Leemos: «En España no se puede escribir la primera frase de *Magistral*, que no reproduciré ahora porque a santo de qué buenas son tortas». Nótese aquí el lenguaje «asanchado», o «ensanchado», que campa por las páginas de *Magistral*: la mezcla de registros, como la de tono popular, o las muchas oraciones plenas de neologismos y expresiones de nuevo cuño, lejos de la lexicalización porque no existen como tales. No me parece gratuita, por tanto, la mención al propio Sancho Panza en las páginas de Martín Giráldez: «Yo no soy de este mundo. Soy Papá Obstante, soy un profesórdido, soy un pánzer llamado Sancho» (96). Y lo mismo sucede con párrafos depuradamente líricos, por su ritmo y sonoridad intrínseca, carentes en apariencia de lógica y sentido:

> La unanimidad de la Obediencia puso con manos untuosas en mi conocimiento que ya no se distinguía entre prosa alambicada y prosa alambrada, que ni inimicos ni bardólatras eran ya capaces de diferenciar el epodo virulento de la caricia barbitúrica. Ponían la misma cara a *Magistral* que al libelo más manso del panorama, valoraban con énfasis y enfisemas idénticos *Magistral* y librines que podían gustar («hacer las

> delicias») tanto a jóvenes poco bregados en el otoño como a octogenarios dañinos de ésos que buscan en la literatura una amistad o lo que surja. Había muerto la diferencia, por no hablar de la distinción (15).

Cómo no evocar, en este punto, el capítulo XIX del *Quijote* II, cuando don Quijote recrimina a Sancho que ensarte y enarbole refranes como un animal:

> Dios lo hará mejor —dijo Sancho—, que Dios, que da la llaga, da la medicina. Nadie sabe lo que está por venir: de aquí a mañana muchas horas hay, y en una, y aun en un momento, se cae la casa; yo he visto llover y hacer sol, todo a un mesmo punto; tal se acuesta sano la noche, que no se puede mover otro día. Y díganme: ¿por ventura habrá quien se alabe que tiene echado un clavo a la rodaja de la fortuna? No, por cierto; y entre el *sí* y el *no* de la mujer no me atrevería yo a poner una punta de alfiler, porque no cabría. Denme a mí que Quiteria quiera de buen corazón y de buena voluntad a Basilio, que yo le daré a él un saco de buena ventura: que el amor, según yo he oído decir, mira con unos antojos que hacen parecer oro al cobre, a la pobreza, riqueza, y a las lagañas, perlas.
>
> —¿Adónde vas a parar, Sancho, que seas maldito? —dijo don Quijote—. Que cuando comienzas a ensartar refranes y cuentos, no te puede esperar sino el mesmo Judas que te lleve. Dime, animal, ¿qué sabes tú de clavos, ni de rodajas, ni de otra cosa ninguna? (Cervantes, 1999: 785-786)

Para terminar, llama la atención una frase que se repite tres veces en *Magistral:*

> En los años de la pasión por lo explícito, de los que pese a todo provengo, le doy lo que le piden los suyos, lo que creen pedir. Permito que se publique *Magistral*, *¡ay, más que libelo, bálsamo de Fierabrás!* (19).

> Con lo bien que bailaban las palabras en el éter de mi boca cuando me lo creía todo de mí, y ahora no soy capaz de oír sino un mugido mágico cada vez que hablo, un puñetero nabo wunderhorn. Ahora veo que la novedad de mi libelo —*¡ay, más que libelo bálsamo de Fierabrás!*— consiste en que por primera vez se imprimió en cuidada edición rústica la escritura de un animal (39).

> (...) hasta la página más vacía de Marcus puede pasarte los ojos por un rallador de huevo duro. Ya puedes colocarlo en el atril, ahí es donde voy a terminar con su prosodia, triturándolo al tradecirlo al maltrecho castellano, *¡ay, más que idioma, bálsamo de Fierabrás!* (58)

Se trata de la única frase repetida que he detectado, casi un estribillo, y contiene un guiño cervantino explícito. Resulta aquí obvia la voluntad de arrimar su libelo a

los designios cervantinos. Su libro, libelo enardecido, es «bálsamo de Fierabrás». Su lengua, más que lengua castellana maltrecha, es «bálsamo de Fierabrás». Casi a modo de poética, su artefacto verbal se ofrece como un bálsamo mágico que enmienda los estragos de la barbarie literaria al uso, antídoto para el estado deplorable del uso del castellano y de gran parte de la literatura que se publica. Un bálsamo textual, diría entonces Cervantes, «con el cual no hay que tener temor a la muerte, ni hay pensar morir de ferida alguna» (QIX). Su lengua lenguaraz es, en realidad, un «lenguajo» balsámico, que pretende utópicamente poner freno a la literatura vacua (Martín Giráldez, 2016b).

Los guiños cervantinos más allá del *Quijote* también están presentes en *Magistral*: «Si resulta que uno está interesado en explotar las posibilidades del lenguaje, a esprintar con la lengua, se da por supuesto que odia la industria del libro y odia a su público, que ha pagado lo que escribimos con las mismas monedas que nos aplastaría en los ojos si pudiese. Es posible que haya tenido que escribirme yo mismo los entremeses que quería leer» (77).

También se detectan alusiones directas a la tradición siglodoresca. Aquí un ejemplo:

> Si nos empeñamos en conservar el castellano como lengua vermicular (no me opongo a que la mantengamos como *idioma de paso* durante algún tiempo) estos van a ser nuestros madrigales de Atila. Si esto fuese posible aún, enseguida oiríamos llegar un pavoroso *nuevo Siglo de Oro* en el que la mascarada —¡ah, la mascarada!, ¡la superréplica!—, ya no sería posible. Si nos liberamos de nuestra lengua de vaca, intuyo que no habrá nada con lo que podamos exponer nuestra privacidad, nuestras reacciones espontáneas; delante de los ojos de los demás, permanentemente. Sólo habrá un sentido al pie de la letra y un objetivo para cada cosa (78-79).

En su conjunto, *Magistral* juega a desacreditarse a sí misma con novela, a la vez que se alaba paródicamente a sí misma como la obra de un genio: ¿no es el *Quijote* una obra que se desautoriza y critica a sí misma desde el prólogo de la primera parte con el que abría mi charla? Sus estigmas cervantinos saltan a la vista. Y en esto coincie la reseña de Jordi Carrión a *Magistral*:

> Me ha fascinado la apuesta que Rubén Martínez Giráldez hace en 'Magistral', una novela realmente radical, porque va a las raíces de la tradición, a Cervantes, para recordarnos que *ser cervantino no sólo es ser metaliterario o irónico, sino tal vez sobre todo ser muy crítico*. La suya es una novela crítica con la literatura actual, con las redes sociales, con el modo en que estamos ahora administrando las relaciones entre textos y personas. (...) Es un un texto muy duro y muy divertido y muy inteligente, que no te deja a salvo. Eso es lo máximo que se le puede pedir a la literatura, en una época en que parece ser que lo importa es que una novela «te enganche» (Carrión, 2016).

En este punto volvemos a recordar la pertinencia de distinguir entre imitadores y emuladores de Cervantes. ¿Entonces, la conexión cervantina dónde queda en *Magistral*? ¿En la metaficción?, ¿en su carácter auto-reflexivo?, ¿en la anécdota de que hace tema de un motivo cervantino, la crítica de la recepción de la propia obra dentro de la obra? En el siglo XXI la actitud cervantina ya no se puede alimentar de manidos recursos o estructuras cervantinas. La clave, en *Magistral*, parece residir en la desautomatización y en la crítica despiadada que haga añicos toda convención, mediante la ejecución de su propia propuesta.

¿Tendrían algo supuestamente en común los escritores afines a la poética cervantina de la novela? Traigo a colación cómo Soledad Fox (2008) advierte en su análisis comparativo una poética compartida por Cervantes y Flaubert, un similar talante moral y poético. Las bases de esa poética compartida terminan configurando un retrato robot de un modelo de escritor que configura un tipo de escritor «atemporal pero absolutamente de ahora mismo» (Navarro, 2011), y que se caracteriza por ser: un escritor innovador; un escritor que se rebela contra los automatismos de la lengua, contra los clichés, contra las ilusiones del momento; que es liquidador de obras gastadas (caballerescas en el caso del *Quijote;* sentimentales en el caso de *Madame Bovary*; comerciales, aunque no solo, en el caso de *Magistral*), repetitivas, caídas en la convención, insustanciales, no solo peligrosas para la sociedad como temen algunos moralistas, sino para la propia institución literaria; un escritor que no niegue el principal poder de la literatura para decir más de lo que las convenciones sociales admiten, esto es: el poder de decir alguna verdad.

BIBLIOGRAFÍA

Blasco, Javier (2005). *Cervantes, raro inventor*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Carrión, Jorge (2016). Reseña de *Magistral*. Diario *La Rioja,* 13 de mayo.

Cervantes, Miguel de (1999). *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (dir.). Barcelona: Crítica.

Descartes, René (2011). *Discurso del método.* Risieri Fonizi (ed.). Madrid: Alianza.

Ferré, Juan Francisco, ed. (2016). *El* Quijote *a través el espejo*. Málaga: Universidad de Málaga.

Fox, Soledad (2008). *Flaubert and don Quijote: The Influence of Cervantes on Madame Bovary*. Liverpool: Liverpool University Press.

Galindo, Bruno (2012). *El público*. Madrid: Lengua de Trapo.

Garrido Ardila, Antonio (2007). *Aspectos de la novela en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Garrido Ardila, Antonio (2015). «Introducción: El *Quijote* hoy», *Bulletin of Hispanic Studies*, 92/8, pp. 855-860.

Garrido Domínguez, Antonio (2007). *Aspectos de la novela en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cerfvantinos.

Gorostiaga, Elías (2016). «*Magistral* (Presentación en Barcelona)». *eliasgorostiaga.blogspot.com*, 23 de junio. En línea.

Jensen, Julio (2015). «El *Quijote*, Descartes y la tradición de la novela autoconsciente». *BHS*, 92/8, pp. 861-877.

Krabbenhoft, Kenneth (2000). «Uses of Madness in Cervantes and Philip K. Dick». *Science Fiction Studies*, 27/2.

Martín Giráldez, Rubén (2016). *Magistral*. Zaragoza: Jekyll & Jill.

Martín Giráldez, Rubén (2016b). «Ya no sabemos leer». Entrevista en *El Cultural*, 10 de junio de 2016.

Martín Morán, José Manuel (2007). «La novela moderna en el *Quijote*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27/1, pp. 201-226.

Martín Morán, José Manuel (2009). *Cervantes y el* Quijote *hacia la novela moderna*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.

Moro Martín, Alfredo (2017). *Transformaciones del* Quijote *en la novela inglesa y alemana del siglo XVIII*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

Navarro, Justo (2011). «Una poética contemporánea: *Flaubert and Don Quijote. The influence of Cervantes on Madame Bovary*. Reseña», *Revista de libros*, 1 de junio.

Pardo García, Pedro Javier (1995). *La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Salamanca.

Pardo García, Pedro Javier (2006). «La tradición cervantina en la novela inglesa: De Henry Fielding a William Thackeray». En *Entre Cervantes y Shakespeare: Sendas del Renacimiento*. Z. Luis-Martínez y L. Gómez Canseco (eds.). Newark: Juan de la Cuesta, pp. 73-112.

Piglia, Ricardo (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.

Torres, Andrea (2009-2010). «La noción de metaficción en la novela contemporánea». *Ateliers du Séminaire Amérique Latine de l'Université Paris-Sorbonne*, 5.

REPRESENTACIÓN DE LA DISTOPÍA EN LA NARRATIVA DE ROSA ARCINIEGA

María Martínez Deyros
Universidad de Valladolid
maria.martinez.deyros@uva.es

Habría que incluir a la escritora peruana, Rosa Arciniega, dentro de los novelistas del llamado Nuevo Romanticismo. El término fue propuesto por José Díaz Fernández en su ensayo homónimo del año 1930, donde recopilaba una serie de artículos publicados previamente en prensa, en los que exponía su teoría sobre el nuevo arte social, que era para el autor «la verdadera vanguardia». Tomando como modelos a los escritores pacifistas europeos y a los novelistas de la Rusia soviética, Díaz Fernández propuso un tipo de literatura de «avanzada» que volviera a poner en el centro al hombre. El género predilecto de este nuevo quehacer literario sería una novela comprometida, presentada como alternativa al arte deshumanizado, que era el pujante en aquel momento en España, preconizado por los discípulos de Ortega y Gasset, reunidos en torno a la colección «Nova novorum» de la *Revista de Occidente*.

Por otro lado, Díaz Fernández ve la necesidad de que el arte, en concreto la literatura, cambie sus formas de expresión y de que estas se adecuen al momento actual. Puesto que las «formas vitales han cambiado», la expresión romántica y naturalista son insuficientes. El arte necesita, entonces, «desprenderse de la hinchazón retórica del siglo pasado» en «busca de una fórmula esencial: la síntesis, la estilización de las formas vivas».

Rosa Arciniega, a pesar de haber frecuentado también el círculo de Ortega y Gasset —donde coincidió con otros escritores e intelectuales, como Jarnés, Espina o Ayala (Simón Palmer, 2015)—, está más cercana a los postulados del Nuevo Romanticismo. En los diversos artículos que irá publicando en *La Gaceta Literaria*, «Ensayos sobre una crítica negativa», «Apuntes: de la condición de escritor» y

«Escuelas y cometas. Ideas al vuelo», considera la función política y social de la literatura como algo primordial y, por lo tanto, la novela necesariamente habrá de dar cuenta de las cuestiones más cercanas al hombre contemporáneo. Tal y como apunta en las palabras preliminares que anteceden el texto de *Engranajes* (1931), su primera novela, apuesta por un tipo de narrativa más humana, en la que el personaje protagonista individual cede su espacio al «hombre-millones de hombres» mediante el que «compendiar en una sola las inquietudes de la humanidad» (2020: 47). Aboga, por tanto, por ese personaje colectivo, tan característico de la novela social. De ahí la necesidad de considerar los personajes de sus novelas como trasunto del hombre moderno. Al mismo tiempo, la acción de sus obras se desarrolla en un espacio indeterminado, pero bien identificable, que podría ser cualquier parte en el mundo. Así, detrás de la Cosmópolis de *Mosko-Strom* tenemos las grandes metrópolis de Nueva York, Londres, pero también Madrid.

Aunque Arciniega no llega a los extremos de experimentalismo formal que Díaz Fernández introduce en sus novelas, sí que estamos ante una prosa fragmentaria y elíptica, en la que, al igual que sus coetáneos (Carranque de Ríos , Espina, Jarnés, entre otros), incorpora elementos propios de la técnica cinematográfica, que afectan tanto a nivel discursivo como enunciativo del relato, con la introducción de primeros planos, el empleo de la «técnica de cámara subjetiva», a través de la que consigue la identificación de la visión del lector con la del personaje, la alternancia de planos diferentes, etc.

A pesar de que en este trabajo nos centraremos, principalmente, en su novela de 1933 *Mosko-Strom. El torbellino de las grandes metrópolis*, realizaremos alguna breve mención a su primera obra titulada, *Engranajes*, de 1931, la cual fue elegida como «El mejor libro del mes», galardón otorgado por un jurado formado por Azorín, Pérez de Ayala, José María Salaverría, Enrique Díez-Canedo, Pedro Sáinz Rodríguez y Ricardo Baeza.

Podemos considerar ambas como complementarias, pues en las dos la diégesis gira en torno a las nefastas consecuencias de la fe ciega en el progreso. Los terribles efectos derivados de la mecanización de todos los aspectos vitales del hombre son presentados desde dos ópticas diferentes. En *Engranajes*, se nos muestra la historia desde el punto de vista de unos señoritos venidos a menos, a quienes la vorágine del capitalismo les obliga a emprender la forzosa búsqueda itinerante de un trabajo con el que poder subsistir. A través de la historia de Manuel y Jiménez, la autora denunciará la precariedad de los trabajadores en diferentes ámbitos laborales, desde los obreros de la fundición, los mineros o, ya en la ciudad, los comerciales a comisión, mozos de almacén u obreros de las fábricas, cuyo jornal dependerá de los días trabajados o de su productividad en la empresa. Sin unas condiciones estables y dignas mediante las que poder subsistir, la única escapatoria que se ofrece a este círculo dantesco será la muerte: la de Jiménez, al enfermar gravemente por la inhalación de los gases tóxicos de la fábrica en la que trabaja; y a Manuel, al ser abatido a tiros por la policía, pues tal y como se informa al lector en la última sección

que cierra la novela, este, que es tachado de «peligroso sindicalista», tuvo que ser reducido por las fuerzas del orden por agitar a las masas y promover «huelgas y desórdenes».

En cambio, en *Mosko-Strom* nos presentará la historia desde el punto de vista inverso. Atendiendo a las palabras de la propia autora en una entrevista concedida a *El Heraldo de Madrid*, el 9 de junio de 1933, con motivo de la inminente publicación de esta novela, su intención fue la de crear una obra sobre el «tecnicismo» «desde un ángulo superior, es decir, desde las mismas esferas» responsables de esa mecanización extrema. En este caso, el protagonista, Max Walker, se nos muestra como un hombre milagro del Progreso científico, un hombre que se ha creado a sí mismo, y desde la miseria más absoluta ha logrado forjar un auténtico imperio, llegando a ser el director general de una de las empresas automovilísticas más importantes del mundo.

Inmaculada Lergo, editora de la obra (2019), no duda en considerarla una «gran distopía». Y, en efecto, observamos que comparte ciertas características que Daniele Porretta (2004) ha establecido como propias de la ficción distópica.

En primer lugar, habría que situar la escritura de *Mosko-Strom* en los años del desarrollo del género distópico, cuyos orígenes Porretta sitúa en la publicación de *Nosotros*, del ruso Zamaitin (1924) (2014: 203). La distopía surge, así, asociada a un momento preciso de crisis, en el que la utopía forjada por el sistema capitalista comienza a desmoronarse y el futuro empieza a percibirse como amenazador. La ciudad moderna, por tanto, terminará canalizando todos los miedos de la época.

En efecto, el miedo y la angustia derivados del fracaso de la revolución industrial permean toda la novela, cuyos personajes perciben, de forma más o menos consciente, el fracaso tecnológico de la máquina que, en lugar de suponer una liberación para el hombre, lo reduce a un estado de esclavitud. La mecanización del trabajo ha terminado por convertir al hombre en parte del engranaje de esa máquina, anulando de esta forma su individualidad, sus anhelos e ideales. El conjunto de trabajadores se ha transformado en una masa homogénea, en «muñecos mecánicos», «marionetas de feria» que basan en la repetición continua de los mismos gestos su razón de ser. Así, Isabel, la joven que comparte pensión con los protagonistas de *Engranajes*, lamentará con cierta resignación cómo la mecanización de su trabajo ha terminado por identificarla con una máquina:

> ¿Oficio? Hace un año, roscando tuercas; hoy, roscando tuercas; dentro de veinte años, roscando tuercas. Las hago ya con los ojos cerrados. No hay más que meterlas en el agujero para que las pase el «macho», y al cesto. A ver qué diferencia hay entre la máquina y yo (2020: 192).

Esta alienación del individuo, que corre pareja a la pérdida de ideales, conduce irremediablemente a la más absoluta infelicidad, que en la mayor parte de los casos

los personajes intentan paliar con los efectos sedantes del alcohol. Este se presenta como recurso imprescindible para que los obreros de los hornos de fundición aguanten las duras jornadas de trabajo, pero también resulta ser el medio de evasión predilecto de las altas clases sociales, ya sea de las frívolas mujeres del idealista profesor Stanley Sampson Dixler, maestro y mentor de Max Walker, y de Isabel, la mujer del propio protagonista, que ocupan la vacuidad de su existencia en encadenar una fiesta con otra, o bien de Jackie Okfurt, el médico y filósofo amigo de Max Walker, el único que a lo largo de la novela es consciente de la vorágine que representa a la megalópolis y advierte a Walker de sus peligros.

Asimismo, insiste Porretta (2014: 54) en que no habría que considerar utopía y distopía como términos excluyentes, sino interdependientes, pues resultan ser las dos caras de la misma moneda. La distopía, tal y como se nos muestra en la obra de Arciniega, surge cuando la utopía del progreso comienza a resquebrajarse. El detonante que provocará el cambio de percepción en el protagonista Max Walker será el fallecimiento de su adoradora maestro Stanley Sampson Dixler, aquel profesor universitario idealista que predicaba entre sus discípulos el Bien común y su creencia en el «Gran Amor —que sería la gran Fraternidad— llegaría algún día a establecerse sobre la Tierra abrazando en un cordial lazo a todos los humanos» (2019: 84). Su existencia dedicada al estudio y en pro de la Humanidad no ha impedido que muera víctima de la codicia de su mujer, quien contrae una importante deuda en su nombre con tal de mantener, para ella y para sus hijos, una vida llena de lujos, acorde con su estatus social. De esta forma, las primeras escenas de la tercera y última parte de la novela nos presentan el cambio operado en el protagonista, a quien todo a su alrededor le comienza a parecer «extraño e irreal»; la devoción con la que antes acometía sus tareas ha sido sustituida por una absoluta indiferencia; y la ciudad comienza a cobrar un aspecto siniestro: sus edificios se le figuran ahora como «monstruosos» (2019: 310); en cuanto a la fábrica y sus subordinados, si bien en un principio el ingeniero Walker se enorgullece de «su ejército de obreros» y de su «estado mayor», pues juntos emprendían «los preparativos para una gran ofensiva comercial, y el estado mayor, acuciado por la inminencia del ataque, trabajaba también sin separación de horas ni de días, sin un segundo de reposo, lo mismo que un auténtico cuartel general de la retaguardia del frente» (2019: 212); en la última sección de la novela, la visión de la fábrica le lleva a cuestionarse, con cierta nostalgia, sobre los motivos que le han llevado a encerrarse en ella, a sumergirse «en ese infierno dantesco, sin aire y sin luz»:

> Acabó por extrañarse él mismo de su propia extrañeza. «¿Por qué esta sensación de novedad en las cosas, de lejanía en el recuerdo?»… Reduciendo a cifras exactas el lapso de tiempo invertido en aquella vacación voluntaria, se encontraba Max Walker con que su equivalencia era apenas de días, de una simple semana, pequeño paréntesis sin valor positivo alguno, frente a aquel periodo de años de vida regular, de trabajo

> metodizado, de ir y venir cada mañana y cada noche por estas mismas avenidas desde su casa a las fábricas, desde las fábricas a su casa.

Por su parte, el idealista Jackie Okfurt, amigo de la juventud de Max Walker, descrito como «atrabiliario y protestante», «espíritu inquieto, extravagante», «incapaz de decidirse por algo útil ni de adaptarse normalmente a las leyes reguladoras de la vida social» (2019: 76) parece ser el único consciente de la nefasta realidad. Precisamente, será él que el que abra los ojos a Walker y el que desarrolle la identificación de la ciudad con el Maelstrom. Las avalanchas humanas que recorren la urbe actuarían como los remolinos del «vórtice fatal, aspirados de vidas» (2019: 301): «Este era un Mälstrom técnico, un Mälstrom científicamente calculador, del cual no podía escapar el humano puesto al alcance de su enorme círculo absorbente». Para ocultar el peligro que, en realidad, supone, la Cosmópolis se engalana «de todas las aparentes fastuosidades», representadas por el lujo, la comodidad, la riqueza, las «soberbias edificaciones, con todos los adelantos, en fin, del progreso material». Sus habitantes han sacrificado la ética y la moral por el triunfo personal y «el más vergonzoso positivismo» han sustituido «los ideales, la religión y la familia». De esta forma, la imagen inicial que Walker tenía de la ciudad se va transformando paulatinamente hasta llegar a reducirse a una «verdadera selva primitiva de cemento y hormigón, habitada por hombres sabios cada uno en su especialización, pero incultos, de una rudeza casi primitiva en lo espiritual, en los principios fundamentales de la ética, de la metafísica» (2019: 343).

Como ya apuntó López Parada (2014), Arciniega reelabora la alegoría del Maelstrom, «de ese torbellino que todo lo devora», y que como símbolo de la maldad absoluta ya tenía una amplia circulación en la literatura fantástica y de relatos de terror desde «Un descenso al Maelström» de Edgar Allan Poe (1841). López Parada menciona como antecedente la obra del guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, quien desde 1926 convierte este fenómeno natural en «rasgo identitario» de su narrativa. Pero, en literatura española, dentro del género fantástico, también cabría mencionar la novela, *Maelstrom*, publicada en 1932 por el vallisoletano Darío Fernández Flórez. Es decir, que si bien la leyenda noruega que intenta dar respuesta a este curioso fenómeno natural se había convertido en un motivo literario reconocible para los autores de la época, la obra de Arciniega presenta la novedad de haber adaptado ese símbolo al momento del hombre actual, al ser trasunto de, como indica López Parada, una «temporalidad siniestra» (2014). Y, precisamente, será el tiempo, o más bien, la extrema aceleración del tiempo uno de los grandes motivos de estas dos obras.

Todos los habitantes de Cosmópolis vivirán pendientes de la tiranía marcada por el reloj, ya sea a través de la sirena de la fábrica, que de forma implacable marca los tiempos de ese enjambre que representa la masa uniforme de trabajadores, ya sea a través de los cronómetros, cuya «aguja insobornable» dictará las vidas de los altos ejecutivos. La expansión económica constante a la que obliga el sistema capitalista se traduce en una intensificación de la productividad y, por tanto, en una «aceleración del tiempo de trabajo».

Berardi recuerda en su ensayo *Después del futuro* (2014) la importancia que, en la historia del capitalismo, tuvieron los conceptos de velocidad y aceleración, y destaca la coincidencia de la publicación del *Manifiesto futurista* de Marinetti con la implantación de la primera cadena de montaje en la fábrica Ford de Detroit. La fascinación que la máquina, en concreto del automóvil, ejerció en el imaginario vanguardista tendrá su reflejo también en *Mosko-Strom*.[177] Así, el Max Walker del inicio de la novela, en la estela del futurismo, considerará el automóvil como trasunto del Progreso científico. Sin embargo, a medida que avanza la novela, él mismo se dará cuenta de la paradójica ralentización a la que constriñe al hombre, pues el intenso tráfico que obstruye las principales arterias de la ciudad obliga al protagonista a abandonar su medio de locomoción.

La velocidad, la máquina, la guerra y la violencia, erigidos en valores estéticos y políticos por el Manifiesto, tienen su presencia en las novelas de Arciniega. La máquina externa perteneciente al régimen disciplinario, a cuyo frenético ritmo es sometido el hombre, estará en el centro del imaginario futurista y la escritora se hará eco de ella en estas dos novelas a través del *leit-motiv* del engranaje. El engranaje de esta máquina de trabajo en cadena oprimirá al hombre hasta lograr su aniquilación: desde los obreros de las fábricas, presentes en las dos novelas («engranaje fatal de esa rueda fatal del progreso», 1931: 162), hasta el exitoso ingeniero, que ha hecho de la Ciencia y el Progreso su auténtica religión.

La cancelación de la individualidad a partir de la mecanización del ser humano resulta ser otra de las características recurrentes en las novelas distópicas. En diversas ocasiones se hace referencia al poder omnímodo del Dinero. El poder económico controla todos los aspectos de la vida cotidiana, cancela la sensibilidad, anula la capacidad de sentir empatía hacia el otro y tiende hacia la homogeneidad del individuo. De hecho, la individualidad es considerada por el Max Walker del inicio de la novela y por el resto de compañeros de universidad (banqueros, directores de empresa) como algo negativo y es justo la reivindicación de esa esfera privada lo que convierte a Jackie Okfurt en un «anárquico» a los ojos de estos personajes.

Es esta anulación la que provoca un estado de nostalgia en el individuo, cuya única vía de escape queda representada por los recuerdos de aquellos tiempos mejores, identificados con los momentos compartidos de verdadera amistad en sus años universitarios. La nostalgia como deseo del retorno llega a convertirse en auténtica angustia, pues ese lugar ha dejado de existir. Sin embargo, Arciniega reserva un final diferente para los protagonistas de *Mosko-Strom*, quienes encuentran una vía de escape y redención al refugiarse en la fe, en el caso de Okfurt, y en la vida humilde del campo, en el caso de Walker. El retorno a esa sociedad preindustrial

[177] Arias Careaga ya apuntaba la extrema «modernidad del título», al conectar «el trabajo» con «la alienación del trabajador, que lo convierte en una parte más del inmenso engranaje social» (2013: 177). No duda la estudiosa, por tanto, de situar y justificar la adscripción de Arciniega dentro de la nómina de novelistas sociales de la época.

supondrá la recuperación del espacio utópico identificado con el campo y descrito en términos de contraste con la gran urbe. Frente al «quieto silencio», la «serena campiña», los «días blancos» y el trabajo «natural, al aire libre, sin presuras, sin precipitaciones, sin terribles cronómetros medidores de la jornada» (2019: 318), encontramos la selva de cemento y hormigón, envuelta en «una opaca neblina», por cuyas arterias fluye el «líquido negruzco de la circulación» en medio de un «bárbaro concierto de disonancias» que suponen las voces de los cláxones, las explosiones de los motores o las estridencias de los tranvías:

> Amortiguado por la altura y por los pesados cortinajes, subía hasta allí el estruendo lejano de la Avenida 24, abierta en pleno corazón de Cosmópolis y en toda su efervescencia en estas primeras horas de la mañana. Era como un fragor de tormenta, como la orquestación de una sinfonía bárbara y elemental, con rudas disonancias y estremecimientos poderosos e intermitentes que hacía retemblar fuertemente los cristales de los balcones del despacho y oscilar las blancas estatuas de mármol en sus inestables pedestales.
>
> Bocinas de autos, bruscas trepidaciones de motor, sacudidas de camiones y tranvías, de carromatos y trenes eléctricos, todo ese rugido de infierno, en fin, indescriptible, monótono y desesperante, que asciende como la vaharada de un gas asfixiante, desde el fondo de las grandes urbes hacia las nubes (77-78).

La distopía surge cuando nos muestra las imperfecciones del tiempo presente (Porreta, 2014: 52). A pesar de que la autora no ubica sus obras en un espacio y tiempo cronológico concretos, el lector coetáneo los percibió como contemporáneos. Así lo demuestran las numerosas críticas positivas que recibieron sus novelas, donde precisamente se elogia el tratamiento por parte de la autora de temas de actualidad. Poco a poco, la visión utópica que el protagonista posee sobre el progreso se transforma en distópica, cuando la poética de la máquina, presente en la primera parte de la obra, se derrumba y el personaje comienza a advertir los fallos del sistema hipertecnologizado.

Desde nuestro punto de vista, habría que situar *Mosko-Strom* dentro de toda una tradición de ficción distópica, que probablemente Arciniega conocería bien, pues no cabe duda de que su Cosmópolis, como símbolo de la ciudad moderna de la revolución industrial, guarda ciertas semejanzas con la dickensiana Coketown, con la ciudad de acero Stahlstdt de Verne (*Los quinientos millones de la Begum*, 1879) o la *Metrópolis* de Fritz Lang, cuya urbe aparece claramente segmentada en dos esferas: la ciudad vertical reservada a la élite y el subsuelo destinado a los obreros. Idéntica segmentación del espacio la encontramos en una obra de protociencia ficción, como *El amor en el siglo Cien*, de José Elola y Gutiérrez (1922), y que también aparece en Mosko-Strom, donde advertimos cierta separación entre las «edificaciones altísimas» y las «metálicas cúpulas de Bancos y grandes corporaciones» y «el hormiguero humano y mecánico» que recorre con frenesí las

arterias de la ciudad; la esclavitud y la alienación del obrero como consecuencia de la mecanización del trabajo está ya presente en novelas como *Cuando el durmiente despierta*, de G.H.Wells (1899) o en *Noticias de ninguna parte*, de William Morris (1891); así como en *Nosotros*, Zamiatin desarrolla la crítica a la incapacidad técnica por liberar a la humanidad y la contraposición entre los dos espacios antitéticos, urbe y campo, lo cual no hace sino retomar el viejo tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea.

BIBLIOGRAFÍA

Arciniega, Rosa (2019). *Mosko-Strom. El torbellino de las grandes metrópolis*. Inmaculada Lergo (ed.). Sevilla: Renacimiento.

Arciniega, Rosa (2020). *Engranajes*. Inmaculada Lergo (ed.). Sevilla: Renacimiento.

Arias Careaga, Raquel (2013). «Rosa Arciniega y la novela social: las trampas del progreso». *Una generación perdida. El Tiempo de la Literatura de Avanzada (1925-1935)*. USA: Stockcero, pp. 171-196.

Berardi, Franco 'Bifo' (2014). *Después del futuro*. Madrid: Enclave de Libros.

Díaz Fernández, José (1930). *El Nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. Madrid: Editorial Zeus.

López Parada, Esperanza (2014). «Un Maelstrom urbano: reflexiones sobre vanguardia y modernidad en la narrativa de Rosa Arciniega». En *Viajeros, diplomáticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)*. Carmen de Mora y Alfonso García Morales (eds.). Bruselas, Berlín, New York *et al.*: P.I.E. Peter Lang, vol. III, pp. 473-488.

Simón Palmer, M.ª del Carmen (2015). «La Mujer Nueva americana en España: Rosa Arciniega». En Beatriz Ferrús y Alba del Pozo (coords.) *Mosaico transatlántico. Escritoras, artistas e imaginarios (España-EEUU, 1830-1940)*. Valencia: PUV, pp. 177-191.

Porretta, Daniele (2014). *L'immagine della città del futuro nella letteratura distopica nella prima metà del 900*.

WAKA A PILAR CELMA Y JAVIER BLASCO

Fernando Menéndez
Escritor

En primavera
florecen las begonias
y los amigos
respiran el silencio
de la naturaleza.

AL TEATRO SIN ENTRADA

Emilio de Miguel Martínez
Universidad de Salamanca
reyno@usal.es

Con Maripi (doctora Celma Valero) y con Javier (doctor Blasco Pascual) he tenido muchos años de convivencia y de complicidad. Difícil por eso tomar cierta distancia y encontrar asunto y tono para participar en este homenaje que se les brinda cuando ambos pasan al beatífico estado de la dulce jubilación en que me encuentro unos años antes que ellos.

Resuelvo la indecisión eligiendo como inspiración y punto de arranque aquel abril de 2014 cuando, invitado por Maripi (doctora Celma Valero) a intervenir en el Coloquio de la AEPE, Asociación que entonces ella presidía, coincidí con mis dos amigos en Lisboa. Debí hablar allí de teatro español a un grupo de profesores de español como segunda lengua, y me propongo ahora recuperar y glosar los momentos esenciales de aquella intervención. Al hacerlo, facilito que se aprecie la variedad de intereses académicos de la doctora Celma Valero y, al tiempo, albergo la lejana esperanza de que el doctor Blasco Pascual abandone su provocativa pose de desinterés por el teatro, de modo que podamos compartir criterios sobre algunos de los muchos méritos que el género tiene. Con esta opción también quiero dejar testimonio de que aquellos fueron días de trabajo intenso para Maripi, mientras que, resuelta mi intervención, Javier y yo dispusimos de mucho tiempo para, libres de obligaciones, recrearnos en la capital portuguesa. Esa divergencia —la doctora Celma Valero trabajando, nosotros vacando— ¿fue situación excepcional o algo habitual en nuestras conductas?

Anticipo que a la glosa de lo expuesto en Lisboa, sumaré en una segunda parte una memoria muy personal, no ya de lecturas de buen teatro español del siglo XX —que, como se verá, ese fue el tema de mi intervención en el Coloquio de la AEPE— sino de los montajes teatrales que, tras muchos años de espectador, tengo

en mayor estima. Con el contenido de esta segunda parte espero aliviar a Maripi del posible aburrimiento de lo expuesto en Lisboa —tuvo la cortesía de asistir a mi comunicación—, aunque ni con lo recordado de aquella sesión lisboeta ni con lo paladeado en la segunda parte de esta exposición tengo seguridad de traer a Javier a la buena senda del gusto y el aprecio por el teatro. Pero es deber de amigo intentarlo.

1. De teatro español del siglo XX para profesores de español como segunda lengua

En aquella intervención ante los asociados de AEPE me propuse compartir con ellos una especie de miniantología del teatro español del siglo XX, ciñendo mi selección a diez títulos, y aclarando que no estaba jugando a elegir las diez mejores obras de aquel siglo —con independencia de que algunas de ellas merecerían sin duda ese honor— sino que las consideraba muy útiles para el estudiante extranjero que, a través del teatro, quisiera conocer no solo una muestra válida de la literatura española de aquel siglo, sino, también, la realidad política y social de la España contemporánea.

Quiero insistir en que mi charla se producía ante un público de perfil muy específico: docentes que debían acercar a sus estudiantes a la lengua y entiendo que también a la cultura españolas. Por esa razón, aun antes de entrar en lo que constituiría el meollo de aquella exposición, invité a reflexionar sobre argumentos que resultan válidos para vincular teatro y enseñanza del español.

El primero, comenté, podría consistir en recordar que el teatro es literatura creada para ser transmitida en voz alta. Es decir, a diferencia de la novela, que puede mantener o no sus valores si la leemos en voz alta, y a diferencia de la poesía, que puede funcionar maravillosamente o no cuando accedemos a ella de ese modo (leídos en voz alta no suenan igual Gamoneda y Lorca), sostengo que el teatro, si no funciona adecuadamente cuando se lee en voz alta, significa que no ha sido escrito para ser de verdad teatro, por la sencilla razón de que es género nacido y pensado para ser transmitido al público mediante la voz de los actores, con independencia de que podamos, por suerte, consumirlo también en lectura privada. Es casi innecesario extraer corolario alguno de esa premisa. Resulta obvio, como primera observación, que el extranjero que estudia nuestra lengua, al beneficiarse de la lectura del teatro o, incluso, de asistencia a alguna representación, y no digamos si pasa él mismo al juego de la representación o de la lectura dramatizada, está haciendo prácticas muy adecuadas para mejorar su fonética y adaptar a la nuestra su prosodia.

Una segunda reflexión con que siempre apoyaré el uso del teatro en la enseñanza del español es considerar que el teatro, por su condición de texto dialogado, es una literatura, digamos, de tipo conversacional y eso quiere decir que

es la forma literaria más próxima a la lengua hablada. Afirmación que hago, sin olvidar que el reflejo que hace la literatura de la realidad es siempre una imitación condicionada y eso quiere decir que los espectadores, los lectores, entregados como estamos al rito de la mentira pactada —que eso es siempre el teatro—, no buscamos la realidad sino su reflejo artístico. Y admitirás, Javier, que en un mundo de tantos engaños, es alivio que exista un reducto donde la mentira no es daño sino arte. Pero —digresiones aparte—, aun sabiendo que el teatro no reproduce con verdad magnetofónica el habla de la calle, es evidentemente el género literario que más y mejor la refleja.

Y la tercera consideración con que busqué, y buscaría siempre, avalar el uso del teatro en el aprendizaje del español por parte de estudiantes extranjeros deriva de recordar que toda literatura, incluso la más evasiva, proporciona siempre testimonio e información de la realidad social en que se produce cualquier creación estética. Y si estamos de acuerdo en que muchos de los que estudian una lengua buscan también conocer la idiosincrasia de sus hablantes, es evidente que el contacto con la literatura y, en consecuencia, con el teatro, facilita un instrumento excelente para lograr el objetivo de conocer la conformación mental de las gentes que hablan la lengua estudiada.

Después de esas primeras consideraciones, anoto que en aquella sesión lisboeta invité a mis colegas al anunciado paseo por momentos culminantes del teatro español de ese siglo XX. Recupero, pues, aquella osadía de elegir las diez obras del periodo que unieran el doble valor de sus méritos literarios y de instrumento eficaz para mejor conocer la realidad española de aquel periodo. Y no queriendo limitarme sin más a una simple enumeración, a la osadía que ya entraña confeccionar una selección de este tipo, añadí el riesgo de agrupar con algún criterio las obras elegidas. El resultado fue este:

1. Historias privadas

Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa*; Alejandro Casona, *Los árboles mueren de pie*

2. Historias públicas

Periodo antiguo: Antonio Gala, *Anillos para una dama*

Retrato desdibujado: Jacinto Benavente, *Los intereses creados*

Guerra civil y posguerra: Joaquín Calvo Sotelo, *La muralla*; Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*; Antonio Buero Vallejo, *El tragaluz*

3. Tres calas en la realidad social de la España del siglo XX

Ramón María del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*

Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*
José Luis Alonso de Santos, *Bajarse al moro*

Como puede verse, en un primer y pequeño bloque aparecen dos obras que ofrecen peripecias vitales de individuos socialmente poco significativos, de esos que nunca ocuparán los primeros planos de la historia oficial. Un soltero, sorprendido por Mihura en la víspera de su boda, protagoniza *Tres sombreros de copa*, y una pareja de abuelos, atormentados primero por la larga ausencia del nieto y después, paradójicamente, por su inminente regreso, recabó la atención de Casona en *Los árboles mueren de pie*. Obras que, al margen del contenido que apunto, están sobradas de méritos literarios. La de Mihura, en concreto, figurará siempre en cualquier antología del teatro español de la pasada centuria.

En el segundo bloque, mucho más amplio por contener lo que genéricamente denominé *historias públicas*, ubicaba piezas de tema histórico, *sensu stricto*, y creaciones que testimonian momentos muy significativos de nuestra historia. En el primer subgrupo de ese bloque se ajusta perfectamente a la acepción de teatro histórico, con independencia del tratamiento que se hace del tema elegido, *Anillos para una dama*, de Antonio Gala, cuyo argumento nos retrotrae con humor e ironía al siglo XI —con reflexión explícita sobre el papel de la monarquía o, con más propiedad, sobre las sucias conductas de todo poder absoluto—, mientras que discurre sobre un fondo voluntariamente difuso la crítica contenida en la pieza angular de Jacinto Benavente, *Los intereses creados*; obra que pretende no circunscribirse a país y época concretos, pero que se ajusta como un guante a la mano a realidades picarescas de España.

Un segundo subgrupo está integrado por argumentos basados en la guerra civil o en sus consecuencias directas, próximas o lejanas en el tiempo. Así, junto a *¡Ay, Carmela!*, cuya entrañable y exitosa historia de vivos y muertos transcurre en plena guerra civil, sitúo dos obras que dan testimonios muy distintos de la posguerra. De un lado, *La muralla*, en que Joaquín Calvo Sotelo retrató de forma osada y sorprendente las miserias morales de la triunfante clase franquista a la que él mismo pertenecía —y por eso le consintieron desarrollar tema tan vidrioso—, y de otro, *El tragaluz*, el drama en que Buero Vallejo, autor vital y cordialmente próximo a los derrotados, dejó constancia magistral de algunas de las más amargas consecuencias de aquella contienda.

En el último epígrafe recogía tres testimonios muy distintos de la España del siglo XX. El contenido en *Luces de bohemia* es el de una España urbana y capitalina, con la cual contrasta la España rural y primitiva, retratada por Lorca en *La casa de Bernarda Alba*. Cerraba mi selección José Luis Alonso de Santos, el cual, en *Bajarse al moro*, obra ya de los años ochenta, retrató comportamientos y grupos sociales que tuvieron gran protagonismo en la España de la Transición. Quizá comenté, y si no lo hice entonces es oportuno hacerlo ahora, que gusto

etiquetar la producción de Alonso de Santos como el primer teatro del *sinfranquismo*. En efecto, aunque aún hubo un guiño a los años del dictador en una de sus últimas obras, *La cena de los generales*, me parece justo poner de relieve que el teatro de Alonso de Santos espejea una España que no se explica por el contexto político que tanto condiciona la literatura del periodo ni busca retratar la sociedad que refleja como consecuencia de la dictadura sino que sube a las tablas problemas y circunstancias de la España que vive experiencias ajenas a los rescoldos del régimen franquista.

He nombrado *Luces de bohemia*, como de pasada, y no puedo dejarla en mera cita porque, sin ninguna originalidad por mi parte, anoté y reitero que la considero la obra máxima del teatro español del siglo XX. Advertí, eso sí, en aquel contexto de profesores de español como lengua extranjera, que, si es cierto que en el lenguaje que emplea Valle está una de sus máximas genialidades, es igualmente verdad que ese lenguaje constituye el mayor impedimento para lograr comprensión por parte de lectores no especializados. Y esa doble y contrapuesta realidad de la originalidad y la dificultad del lenguaje valleinclanesco es la razón por la que Valle no ha obtenido la proyección internacional que indudablemente merece.

Al margen de ello, me apetece glosar de manera especial con amigos que son profesionales de la literatura como es el caso de los doctores Celma Valero y Blasco Pascual, el contenido de la escena octava de *Luces de bohemia*, aquella en que Max, a esas alturas de la obra —y de la noche—, ya estafado, engañado, encarcelado y puesto en libertad, bebido y resacoso, consigue colarse en el despacho del Ministro de la Gobernación para echarle en cara los abusos policiales de que ha sido testigo y víctima.

Y de cuanto sucede en aquel despacho gubernamental, quiero destacar el nivel y el modo de enfrentamiento que allí se produce: ese formidable contrapunto del poeta y el gobernante, del bohemio y el establecido, del marginado y el burgués. Destaco también, como valor estrictamente teatral, el enorme rendimiento y la plasticidad del juego escénico que protagonizan un ciego y un vidente.

Vale la pena recordar algunas ráfagas de ese encuentro. Max se las arregla para anunciarse él mismo a grandes voces: «¡Paco! ¡Paco! ¡Soy un espectro del pasado!». De un pasado tan lejano que el Ministro, sin reconocerle aun teniéndole delante, se ve obligado a preguntar: «¿Y ese hombre quién es?». Max ha de identificarse y, al subrayar su propia postración, inicia un camino de halagos envenenados hacia el Ministro cuya acidez y sarcasmo es incapaz de captar el gobernante: «Tú has sido un vidente dejando las letras por hacernos felices gobernando». Y añadirá palabras que harían suyas tantos sufridos y esforzados escritores: «Paco, las letras no dan para comer. ¡Las letras son colorín, pingajo y hambre!», obteniendo naturalmente la estéril comprensión del Ministro.

Y pregunto a mis amigos Maripi y Javier: ¿cuántos gobernantes españoles conocemos que no se deshagan en elogios hacia las letras, hacia las humanidades, al tiempo que regatean las ayudas al mundo de la cultura?

Desaparecido de escena el escritor, el Ministro, con el falso sentimiento de compasión con que los triunfadores se refieren a los parias, lamenta que Max no haya rentabilizado adecuadamente sus extraordinarias dotes y aun tendrá para él palabras de admiración y elogio: «Lo tuvo todo, figura, palabra, gracejo. Su charla cambiaba de colores como las llamas de un ponche». Quien se autoescucha con tanta complacencia, está siendo ridiculizado por Valle hasta los últimos límites. Recuérdese cómo compareció sobre el escenario: «La bragueta desabrochada, el chaleco suelto, y los quevedos pendientes de un cordón, como dos ojos absurdos bailándole sobre la panza».

Paralelos a la descalificación física del ministro, están la sátira y el sarcasmo con que con que Valle le caricaturiza a lo largo de toda la escena. Su estéril alabanza de las letras, esa catarata de elogios que jamás cuajarán en actos de gobierno favorables a las humanidades, alcanzan su punto de máxima ridiculización en aquel momento del diálogo en que Max ahonda en la descripción de sus desgracias. Pero, al hacerlo con un lenguaje no entendible por memos, la agudeza con que expone sus penas merece aquel estúpido comentario del Ministro: «¡Cómo te envidio el humor!». Y Max, el Max arruinado y sin ningún horizonte vital, se recrea en la insensatez del gobernante añadiendo: «El mundo es mío, todo me sonríe, soy un hombre sin penas». De modo que cuando el Ministro, que tiene bien tragado el anzuelo de tanto sarcasmo, repita: «¡Te envidio!», al bohemio no le quedará más remedio que abandonar sutilezas mentales y endosarle, ya de forma absolutamente directa, la admonición: «¡Paco, no seas majadero!».

¿En algún despacho ministerial alguna vez algún visitante de espíritu libre se habrá dado el gusto de espetarle algo semejante a la máxima autoridad? Y cuántos hubieran o hubiéramos querido, ante recortes o masacres contra las letras o las humanidades, imitar la libertad del ciego y bohemio Max para encararnos con el recortador de turno y endosarle, sin cortesías: «Ministro, no seas majadero».

Por cierto, Javier —doctor Blasco Pascual—, ¿ni con una escena como esta te destocas ante la grandeza del teatro?

Desde punto de vista complementario, y ya que no es fácil buscar aplicación lingüística de *Luces de bohemia* al servicio de los intereses del profesor de español a extranjeros, pensemos que mucho de lo allí oído servirá siempre para reflexionar sobre el papel de las letras, de las humanidades, de la cultura en definitiva, en el devenir de un país. Y sobre las relaciones, tantas veces tensas, entre cultura y poder político.

2. RECUERDO Y GLOSA DE EXCELENTES MONTAJES DE TEATRO

Incentivado por el recuerdo de aquella charla sobre teatro español, que fue, como dije, magnífica excusa para compartir con Maripi y Javier días gratísimos en la siempre acogedora Lisboa, doy el salto al segundo planteamiento que anuncié. Y si en la primera parte de esta entrega pensaba en el teatro como producto literario, en esta segunda fase hablaré del teatro en su realidad de espectáculo y representación. Y aun con el riesgo, por olvido y naturalmente por falta de espacio, de dejar en la sombra algunos montajes de enorme mérito, me arriesgaré a hacer una mínima selección —me ajustaré otra vez al socorrido número diez— de aquellas vivencias teatrales de las que guardo recuerdo más impactante.

Al ofrecer este ramillete de buenos recuerdos teatrales, no quiero sino corresponder a los regalos filológicos que he recibido como obsequios de alto valor, procedentes de las plumas de Javier y de Maripi, los dos de larga y valiosa producción filológica. Hago, pues, este muestreo con aquel espíritu con que los niños se intercambian cromos o como los amigos que se cuentan experiencias gustosas.

Paso así al recuerdo de las obras cuya representación me ha deleitado de forma muy especial, pero antes de proceder a esa selección de montajes concretos —minúscula gavilla para tanto placer como me ha dado el teatro—, quiero dejar constancia de mi admiración por las propuestas teatrales, cargadas de humor y de eficacia teatral, del grupo Yllana, con máximo aprecio por su *666*, brutal alegato contra la pena de muerte —siguen reponiéndola de vez en cuando, Javier: aún puedes recuperarla—. Ron Lalá, compañía de éxitos recientes, formada por buenos conocedores, por cierto, del teatro clásico español, gozan también de toda mi estima. Como es absoluta mi veneración por el irrepetible Fernán Gómez, y es máximo el respeto con que he seguido y sigo la trayectoria de Nuria Espert, de Josep Maria Pou o de José Sacristán.

Y no sé qué tono habría de emplear para hacer algo de justicia a los méritos de Els Joglars, de los cuales me sería difícil seleccionar una propuesta aislada. Porque si fueron atrevidos e impactantes *Teledeum* y *Columbi lapsus* —con sendos y osadísimos varapalos a aberraciones, desvíos, usos y abusos de la iglesia católica—, admiré no menos la osadía con que denunciaron corrupciones y extravíos nacionalistas al estrenar *Ubú president* en la misma Barcelona, y en 1995, cuando eran pocas las voces, y menos desde dentro de Cataluña, capaces de reflejar en el espejo de una sátira teatral la figura entonces no tan denostada de Jordi Pujol. Y quede constancia de que mi admiración por la osadía de sus planteamientos es pareja a la que siempre me provocaron la altura y variedad de sus recursos técnicos.

Pasando ya a la selección anunciada, comienzo expresando mi admiración por la labor de algunos directores de teatro —por cierto, a diferencia de lo que ocurre en el resto de los géneros literarios, qué número tan abultado de distintos

profesionales se precisa para lograr un buen producto teatral—, y anoto así el gratísimo recuerdo que dejaron en mi retina algunas direcciones magistrales de piezas clásicas del teatro español del siglo XX.

Es la primera la de Lluís Pasqual, que en varias ocasiones se ha encerrado con Lorca y que, en mi opinión, alcanzó la mejor conexión con el granadino cuando en 2009 dirigió a Nuria Espert y a Rosa María Sardá en *La casa de Bernarda Alba*. Aquel alargado escenario longitudinal, visto desde la doble perspectiva que permiten Las Naves del Matadero; aquella multitudinaria invasión de mujeres enlutadas que, procedentes del funeral de Antonio Benavides, invaden la casa de Bernarda; el blanco sobreabundante de todo el dispositivo escénico saturando nuestros ojos; hasta la fortuna de que el corderillo que lleva en sus brazos María Josefa, actuara en la representación que presencié como un profesional de la escena balando oportunamente y, sobre todo, una Sardá en estado de gracia que, según reveló Pasqual en su imprescindible libro, *De la mano de Federico* (Arpa, 2016), hizo una aportación sustancial a su personaje. Cuenta, en efecto, el director catalán que cuando la Sardá preparaba el papel arriesgó la hipótesis de que Poncia sería hija natural del muy putero Antonio Benavides. Ese dato, sufridamente sabido por Bernarda, siempre según la venturosa intuición de la actriz, ayudaría a entender el tono altivo y descortés con que la criada se permite dirigirse a su señora y, de paso, explicaría la magistral y personalísima interpretación que la Sardá nos regaló de Poncia.

Allá por el siglo XVII, Juan de Zabaleta, autor de *El día de fiesta por la tarde*, libro con valiosa información sobre usos teatrales del Madrid del siglo XVII, daba consejos al espectador que pudiera encontrar imperfecciones en la comedia que recomendaba ver: «Advierta que aunque haya en la comedia algunas flojedades, que no por eso es mala la comedia. Si en una obra de ingenio fuera igualmente bueno todo, no fuera el todo bueno». Pero si, contra lo prevenido por Zabaleta, tuviera que defender que en casos excepcionales existe la perfección en el teatro, buenos ejemplos serían tanto la dirección de Pasqual como la interpretación de Rosa María Sardá.

Como ejercicio de magistral dirección de otro clásico español del siglo pasado, selecciono entre mis recuerdos el trabajo de Natalia Menéndez cuando repuso en 2019 *Tres sombreros de copa*, la joya de la producción mihuriana: qué gran homenaje a su padre, Juanjo Menéndez, miembro del elenco que estrenó la obra en 1952.

Sentí que la directora estaba entendiendo a la perfección el personalísimo sentido del humor de Miguel Mihura, tan innovador en aquella obra y tan a contracorriente de la comicidad más habitual del teatro español. Con especial admiración valoré cómo solucionaba la directora el difícil acto segundo de aquella pieza, cuando el apocado Dionisio ve invadida su habitación —y su intimidad— no solo por las alegres bailarinas y por el hostil Buby sino, sobre todo, por los impertinentes prohombres que son representación destilada y apestosa de la ilustre

burguesía de aquella ciudad costera. La complicada alternancia de planos generales y primeros planos de las parejas que van formándose, con sus estrafalarios diálogos, tan sencilla de ejecutar en cine, es reto técnico que solo en este montaje he visto resuelto con total acierto.

Y selecciono también entre tantos buenos recuerdos de excelentes direcciones el *Tenorio* protagonizado por Ginés García y dirigido por Eduardo Vasco en el 2000. Qué manera de aligerar la hojarasca de todos los ilustres tópicos connaturales al texto de Zorrilla, alcanzando su mejor logro, en mi entender, al teatralizar la escena del sofá sin sofá alguno, con un don Juan que decía los famosos requiebros cargando sus palabras de intensidad contenida mientras ansiaba al menos un roce físico, que no lograba, con la deseada doña Inés. El texto de Zorrilla lució, espléndido y limpio, en aquel montaje que Vasco situó en un contexto romántico, limándolo pese a ello de algunos de los excesos con que lo había creado el propio autor.

Imposible no incluir en esta selección a mi adorado Buero Vallejo. Y no me centro en *El tragaluz*, pese a considerarla la cima de su producción, porque hablo de representaciones vistas, y en el montaje al que asistí en reposición de 1997, no me convenció el modo en que el actor que daba cuerpo al muy complejo y resentido Mario gritaba, en vez de modular lenta e intencionadamente la malvada crueldad de aquellas intervenciones con las que, en el desenlace de la obra, facilita y provoca la brutal agresión del Padre contra su hermano Vicente.

Pero, siguiendo con Buero, por méritos sobrados destaco la dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente y las interpretaciones de cuantos en 1999 intervinieron en la reposición de *La Fundación*. Y junto a ellos, y quizá por encima de todo, elogio en este caso la escenografía de Óscar Tusquets, que obró la maravilla de conseguir que decorados muy lujosos fueran mutando ante nuestros sorprendidos ojos a la podrida verdad de una cárcel, sin necesidad de aprovechar en todos los casos la transición entre actos para operar el cambio. El teatro es texto pero es también decorados y efectos escénicos, y en *La Fundación* Buero retó a directores y escenógrafos con la atrevida propuesta de tener que traducir a lenguaje plástico la enfermedad mental de Tomás, proponiendo que el espectador vea las mismas edulcoradas mentiras que ve el alterado joven, en contraste con la asquerosa realidad en que objetivamente vive. Cuando el resultado es el conseguido en el montaje que comento, escenógrafo y director se ponen a la altura del mismo dramaturgo. Lo cual, tratándose de Buero, es elogio extraordinario. Es montaje, por cierto, que vi en ese Calderón que es prez y orgullo del Valladolid que habéis hecho vuestra patria adoptiva. (Y no descarto que en esa opción pucelana haya influido, en el caso de Javier, la existencia de tan magnífico teatro: ya se sabe que el subconsciente dispone de astutas artimañas y es conocido, de otra parte, qué próximos están amor y odio).

Y si estas últimas obras que nombré me resultaron particularmente admirables por la labor de sus directores, exigen recuerdo algunas obras marcadas por la

actuación deslumbrante de sus protagonistas. Lo fue en 2008, *Urtain*, con texto de Mayorga y Cabestany, con dirección de Andrés Lima. Podría y debería dar más nombres de quienes hicieron posible un espectáculo hipnótico e irrepetible, pero quienes lo disfrutamos —en mi caso, tres veces— asociaremos siempre aquel lujo teatral a la labor de un Roberto Álamo absolutamente consustanciado en voz y gestos con el boxeador vasco. Es difícil olvidar su combate con Henry Cooper por el título europeo de los pesos pesados —magníficamente simulados los golpes con aquellas esponjas empapadas en agua—, e imposible no sufrir con sus caídas a plomo sobre la lona del ring en que transcurría toda la obra. Roberto Álamo pagó el precio de conseguir una interpretación tan magistral con alguna fisura de costilla, provocada por la temeraria verdad de su trabajo actoral.

Y cierro mi selección de excelentes montajes de textos españoles rescatando una interpretación alejada en el tiempo —es privilegio de la edad, haber visto en vivo actuaciones de alto nivel—, propia, por cierto, de aquellos grandes actores españoles que no conocieron métodos de interpretación modernos y sofisticados ni salieron de escuelas especializadas, sino que construyeron su profesión desde el meritoriaje, la intuición y el oficio.

Me remonto en este caso a 1988, cuando el versátil Jesús Puente encarnó al Pedro Crespo de *El alcalde de Zalamea*, enseñando cómo decir sin énfasis innecesario versos que ya habían salido subrayados de la pluma de Calderón, y dio lección de cómo, con la mínima flexión de un cuerpo levemente inclinado, que no humillado, supo hacer que congeniáramos con la actitud de quien, enfrentado a las iniquidades de una autoridad abusiva, arriesgaba todo menos su dignidad. Decantados a su favor, lograba que fueran también nuestras las palabras, violentas pero contenidas, que salían de sus labios al anunciar al Capitán: «Con muchísimo respeto / os he de ahorcar, juro a Dios».

De los montajes de obras extranjeras que decido incluir entre mis mejores recuerdos teatrales, anoto en primer lugar *Wielopole, Wielopole*, del polaco Tadeusz Kantor. Vista en 1981, aquel juego de maniquíes y actores reales; el deambular del propio Kantor por el escenario disponiendo como un poderoso dios creador el desarrollo de las acciones que iban ejecutándose en escena; el encontrarnos con el telón abierto —hoy se ha generalizado esa costumbre pero debería ser tan excepcional como recibir al toro a puerta gayola—; las provocativas reiteraciones de gestos, músicas y acciones —en línea con la repetición operada ya en el título al reiterar el nombre de la localidad natal de Kantor—; el horror de recuerdos bélicos; la poderosa música envolvente; la apabullante teatralidad de todo aquello me descubrió unas posibilidades entonces novedosas para mí —y sospecho que para muchos teatreros españoles que, sospecho, incorporaron a sus propuestas, algunos de los hallazgos allí conocidos.

En esta selección de regalos teatrales con firma extranjera, sumo la obra del irlandés Martin McDonagh, *El cojo de Inishmaan* (sé que los muchíglotas no dan por muy bien traducido el *cripple* del original). Gozada dos veces en España (¿ahí

descubrí a Irene Escolar?), en 2014 tuve ocasión de disfrutarla por tercera vez en el *Cort Theatre* del Broadway neoyorquino.

Seguidor entusiasta del dramaturgo irlandés —también se le deben excelentes películas—, con especial predilección por *La reina de la belleza de Leenane*, no gastaré palabras en glosar la intensidad y agudeza del texto que cité, y me limito a recordar muy intencionadamente dos datos. En primer lugar, la reacción del público norteamericano que, ajeno al amargo papel que el protagonista de la pieza rezuma en esa comedia negra, rompió en aplausos cuando hizo su primera entrada en escena el protagonista, Daniel Radcliffe en aquella representación, así recibido por su consolidada fama como protagonista de las películas de *Harry Potter*; todo ello, como indiqué, al margen por completo de su acibarado papel en la función a la que estábamos asistiendo. Ese culto tan norteamericano a las estrellas del espectáculo también va siendo trasvasado a nuestros usos. Que, por ejemplo, ya he visto a Carlos Hipólito y Luis Merlo adelantarse directamente al proscenio en su primera aparición para saludar y buscar aplausos antes de meterse en los papeles que encarnarían en *El crédito*, de Jordi Galceran.

Y como segundo dato, indico que pude ver la obra en Nueva York, un domingo, a hora tempranísima para los hábitos españoles —¿las 15.30?—, lo cual me permitió luego pasar por el hotel a recoger el equipaje y llegar sin problema al aeropuerto para volar a España. ¿No podrían las grandes capitales españolas, me pregunto, programar las funciones de sus teatros, los fines de semana, en horarios que nos permitieran a los provincianos volver a nuestras ciudades sin especial dispendio de sueño? Puestos a copiar costumbres y usos norteamericanos, ¿por qué no les imitamos también en aciertos organizativos tan llenos de sentido común?

Y cierro este ramillete de recuerdos de excelentes montajes de obras extranjeras, anotando que no fue menor el impacto que me causó *Lipsynch*, del canadiense Robert Lepage, gozada en 2008 en el madrileño Festival de otoño.

Puedo entender, Javier, tu asombro ante el dato que voy a darte, porque efectivamente es difícil que un no teatrero entienda que pueda disfrutarse hasta el éxtasis un espectáculo que alcanzaba una duración de ocho horas y media —cierto, con varios descansos para reponer fuerzas—; un espectáculo que te ofrecía acciones desarrolladas tan pronto en el interior de un avión, como en el metro, en un coche, en una librería o en un set de rodaje de película del Oeste. Imborrable el recuerdo de tanta provocación escénica, con osadísima utilización, incluso, de recursos aparentemente tan antiteatrales como los préstamos cinematográficos que magistralmente incorporaba.

Pocas veces he disfrutado tanto, y durante tanto tiempo, con una representación teatral. Ya ves, Javier, que a diferencia de otros placeres, el que nos proporciona el teatro puede alcanzar duraciones de record. ¿No te parece un buen reclamo para darte viciosamente a experiencia tan gozosa y ocasionalmente tan prolongada?

De mis placeres en el teatro os he hablado, querida Maripi (doctora Celma Valero) y querido Javier (doctor Blasco Pascual), por corresponder, como dije, a los deleites que vosotros me habéis proporcionado con vuestras generosas aportaciones al estudio filológico.

En mis paseos por la literatura medieval española, tan contaminada, como sabéis, de carga religiosa, me encontré alguna vez con lo leído en el Salmo 133: «Quam *bonum et quam* iucundum *habitare fratres in unum*». Hago adaptación libre e interesada de aquella proclama, expresando mi esperanza de poder prolongar la bondad y la alegría de nuestra fraternidad —hermanos como somos en vida y profesión—, compartiendo también butacas para procurarnos el placer que proporcionan los buenos espectáculos teatrales.

Espectáculos a los que gustosamente os convido. Que, por aclarar el título de esta colaboración, no estaréis accediendo al teatro sin entrada sino con las que gustosamente os obsequiaré. No por generosidad sino por puro egoísmo: estaré sumando al placer del buen teatro el de vuestra compañía.

CON NOMBRE DE MUJER. ÚLTIMA HORA DE LA POESÍA ESPAÑOLA. NOTAS SOBRE LAS POÉTICAS DEL 2020: BERTA GARCÍA FAET, ROSA BERBEL Y CELIA CARRASCO GIL

Rafael Morales Barba
Universidad Autónoma de Madrid
rafael.morales@uam.es

La poesía española de los últimos años, de comienzos del siglo XXI (2000-2023), se ha ido apartando paulatinamente de las coordenadas de los 80/90, hasta hacerlas casi irreconocibles. Me refiero en lo fundamental al realismo (con otro tono el actual), a los ecos del culturalismo novísimo y a las poéticas del silencio. Incluso una poeta como Ada Salas ratificó en 2008 con *Esto no es el silencio*, su apartamiento de una poesía que solo tuvo continuadores del tándem José Ángel Valente-Andrés Sánchez Robayna en una antología, *La otra joven poesía española* (2003), de la mano de Francisco León y Alejandro Krawietz. Poco queda de las poéticas del malestar o del fragmento, los *Deshabitados* de Juan Carlos Abril, pues esa mirada de insertarse en *promociones*, parece ser rechazada en esta última década. Una resistencia contra los viejos modelos en la mente de todos, 27, 40, 50, Novísimos y Nueva/Otra Sentimentalidad, marbetes. En todo caso hay afinidades y proyectos comunes (no confesados), tal y como ocurre entre las poéticas de Unai Velasco, Claudia García Caparrós, donde el verso libre y el irracionalismo se conjugan de manera próxima, tal y como hizo, tras John Ashbery, Julieta Valero en sus primeros libros. Los más interesantes, sin duda, de una poeta muy tenida en cuenta por el nuevo irracionalismo de García Faet, de lejos. También es digno de destacar la plena presencia de editoriales auténticamente independientes como Valparaíso, Reino de Cordelia, Tigres de papel, Ya lo dijo Casimiro Parker, Cangrejo Pistolero Ediciones, El Gaviero, Lastura, La uÑa RoTa, junto a las clásicas Pre-Textos, Visor, Hiperión, por

ejemplificar brevemente. La Bella Varsovia, perteneciente a Anagrama, casi exclusivamente dedicada a jóvenes poetas, en general mujeres, sin la presencia ya de Alejandra Vanessa, y sin la seducción de la aventura independiente.

Casi sin darnos cuenta han ido desapareciendo las poéticas inmediatamente anteriores. O la transición del realismo y el culturalismo, del silencio, hacia otros ámbitos. Me refiero a los del 2000, y a lo cotidiano hecho malestar y elipsis, duda, pespunte e impresión, sugerencia y hermetismo como reacción contra el realismo. Desde ahí generaron atmósfera irónica en ocasiones (el primer Carlos Pardo, Abraham Grajera), donde el fragmento, sobre todo crecer desde el poema el juego de decir y callar, mirar y contar sucintamente lo autorreferencial, ha tenido en Josep María Rodríguez o Ana Gorría, delicados mundos simbólicos y ejemplos de un saber hacer, tanto como Julieta Valero desde Ashbery y la ironía de Abraham Grajera supusieron una ruptura con el pacto realista o figurativo. Una contralectura para mostrar la ironía, el *pastiche* y *collage* que buscan la elipsis y el recorte, el epigrama, el haiku y el aforismo, el desconcierto o el alambre intransitivo del funambulista frente a la poesía *confesional*, comunicable, que a veces ha sentido como fórmula esa nueva experiencia del lenguaje generacional también o el *final del poema* (con Agamben), entre el límite métrico y el sintáctico, entre el *proema* y el poema en verso (junto al versículo se han mostrado como la única manera de hacer, salvo los minimalismos), y saben bien María Victoria Utrera Torremocha o Carlos Jiménez Arribas. Narrar no vale por el 2020 y la página en blanco es peor, *poco hospitalaria* dijo Abraham Grajera. Por eso desde John Ashbery surgió el primer llamativo malestar de Julieta Valero y el contarse desde el desparrame inicial versicular, pletórico, pero no continuado en los libros de Vaso Roto, o el agotamiento. Poco a poco ha ido desapareciendo la poesía de sus voces, como le ocurrió a Vicente Valero (supo callarse, como José Hierro durante dos décadas) y a tantos (Carlos Marzal no ha sabido renunciar al viejo buen hacer del 2001en *Metales pesados* y tras el motivo de César Simón en un «Toldo al viento»). La línea postrealista parece haber desembocado en Rosa Berbel como exponente de un hacer, estupenda en su segundo libro, *Los planetas fantasmas* (2022), confirmando el buen hacer del primero, *Las niñas siempre dicen la verdad* (2018). Erika Martínez, *Chocar con algo* (2017), merece más explicaciones de las aquí posibles. O Elena Medel. La cordobesa conjugó gracia adolescente y equilibrios de la edad en el estupendo y precoz *Mi primer bikini* (2002), y donde, me parece, se estancó. Fue un libro adolescente sin confirmación posterior en las amplificaciones versiculares de la elegía de *Tara* (2006), o *Chatterton* (2014), premio Loewe con versos como «Oh pollo deconstruido de los jueves», y novela posterior, desde autoficción, cuentan. Más allá quedan María Salgado y Lola Nieto, intentando recuperar la modernidad de los 70, Zaj, o la genialidad de José Luis Castillejo en *La caída del avión en el terreno baldío* (1967).

Además de lo dicho se deberían destacar los paisajes efímeros de internet, *youtuber* y *blogs*, con su poesía efímera, incesante, e hija de una incesante necesidad de presencia F.O.B.O o (Fear off Being Offline), normalmente de baja calidad. Poesía

juvenil, donde muchas veces es más llamativa por la presencia personal y mediática que por los versos (Luna Miguel, por ejemplo, donde prima la denuncia directa del malestar de la primera juventud en declarativismos simples, poco elaborados, pese algún ejemplo más cualitativo, como el de las series próximas a «Notturno 223». Y casi nada más en una obra sin pausa y con el escaparate del cuerpo y las «actuaciones», como primer reclamo Leer 48 horas consecutivas y cosas así de «interesantes»). Y junto a todo ello, y por describir brevemente la situación, en lo que alcanzo, tendremos que hablar de la omnipresente presencia del poema en prosa y el versículo, el olvido de la métrica tradicional (el soneto, la silva aún estuvo presente en los 90, o las sextinas de David Leo), el aforema o aforismo, la presencia de haikus, o la celebérrima hibridez, en que se juega con tachones, viñetas, imágenes, diferentes tipos de letras, que a veces saturan el texto, le hacen pesar sin nitidez en un maremágnum heterogéneo y lo dirigen hacia la ilegibilidad en última instancia, como me parece ocurre en el caso de Ángela Segovia. También es de destacar la presencia de temas próximos a la denuncia de la violencia de género (María Salgado y Rosa Berbel, por ejemplo), o ecologistas y de denuncia social (Erika Martínez), o la incertidumbre de una edad (Rosa Berbel).

En definitiva, deberíamos hablar de la presencia de varias corrientes y la ausencia de algunas, como la poética del silencio o el fragmentarismo del 2010, según hemos adelantado en las primeras líneas. El postrealismo, ha encontrado en su apartamiento de los viejos moldes al vitalismo reflexivo de Marisa Martínez Pérsico, pero sobre todo desde ese ángulo que se va distanciando, a la Erika Martínez de *Chocar con algo* (2017), y libro de referencia. También Rosa Berbel, la poeta realista emergente, por decirlo al uso de hoy, sobre todo con *Los planetas fantasmas*, ha abandonado el mimetismo realista más reconocible para explorar trayectorias más simbólicas. La poesía experimental, visual, o de instalaciones, a veces montadas sobre el dadaísmo de la voz (Lola Nieto y *Vozánica*), tiene en María Salgado a la máxima representante de cuanto supuso Charles Bernstein o Lucy Lippard en Estados Unidos, y la continuación, en cierta medida de los colectivos de los 60/70 como Zaj. Próximas, pero más convencionales y alejadas de las actuaciones, destacan Berta García Faet, capaz de conjugar lo visual con el texto (que prima), o la citada Ángela Segovia, aunque con menos perfil y fuerza en sus agobiantes acumulaciones, saturaciones, aunque con el valor de intentar escribir algo distinto, sea convincente o no (y no me lo parece). También es de destacar los colectivos que se mueven dentro del mundo de las actuaciones, herederos de la actitud de Lucy Lippard en cierta medida, como Kokoro o Euraka.

El postrealismo joven ha tenido en la poesía de Rosa Berbel de *Las niñas siempre dicen la verdad* (2018) y *Los planetas fantasmas* (2022), únicos libros por el momento (1997), una buena recepción por lectores y críticos próximos al realismo, a pesar de ser el segundo más complejo. La poeta sevillana se presentó con la perspectiva de la edad, funambulismos y circunstancias, reivindicación o denuncia, con dos libros unitarios y colindantes. Asuntos como el desasosiego e incertidumbre

ante el futuro, el fin de la infancia, denuncias de género, la relevancia de eros o el deseo, el amor/desamor, a veces envueltos en el sarcasmo, y otros atados a la reflexión con que emprende el camino de la madurez, en su evolución en algunos registros hacia un simbolismo bien trabado en el 2022. La poesía de Rosa Berbel, obviamente, no ha surgido de la nada. Sus anclajes en el realismo de los 80/90, y en las propuestas poéticas del fragmento y malestar del 2000 de esa tendencia, parecen insorteables. También las deudas con la evolución del realismo desde el particular silabeo, procedimientos retóricos y fórmulas me sugieren aplicadas lecturas de Carlos Pardo (también diferenciadas), en lo fundamental. Perplejidades y situaciones emotivas, sobresaliente capacidad de análisis de las sensaciones y del tránsito desde la adolescencia a la madurez, el alambre y las inseguridades del amor/desamor, sobresalen. O las perspectivas inestables, inescrutables, la reivindicación del deseo desde el ser mujer. También su problemática, no muy deseable, como el ser víctima de la violencia de género, frente a la pureza del amor y el deseo. Sin duda la escritora sevillana sabe construir libros unitarios, narrar con acierto, zambullirse en el análisis de todas esas emociones, transmitirlas con crudeza y profundidad (pienso en «El final de los ritos» (2022: 53), estupendo), aunque haya lugares vacíos, pretenciosos o intrascendentes poéticamente y vacuos.

Me centraré exclusivamente, pero con cuatro pinceladas por el breve espacio disponible, en el último libro, pues un estudio más completo saldrá próximamente en la revista Turia, en sus páginas electrónicas. El libro de referencia, *Los planetas fantasmas* (2022), arranca con una cita de Juan Luis Guerra: «Es un amor que contamina» (2022: 13), para hablar de amor y deseo, inseguridades ante el futuro, de inestabilidad económica, precariedad, en un libro de referencia del contarse desde lo joven. La primera parte viene trufada de todo ello, poemas de deseo y amor/desamor, soledades, con un tinte hermético en ocasiones y un querer decir más de lo que en realidad dicen como en «Gota fría» (2018: 25). Otros estupendos, caso de «El final de los ritos» (2022: 53) donde los cambios hacia la madurez le llevan a comparar etapas o «aquel tiempo en que mudar /era solo mudarse (2022: 31). Se trata del momento en que se ha perdido el miedo a los enigmas, también la acritud de algunos momentos primer libro, y donde priman los interrogantes e inseguridades, el desasosiego a pertenecer en el futuro a la insuficiencia material de cierta clase media (vista con sorna agria) y el «no logramos llegar a fin de mes» (2022: 39), junto a las miradas sobre «la fiesta» y el «final de la fiesta» de la inocencia (quizá con un guiño a Carlos Marzal, pero con un tono y sentido diferente). Canción de juventud, y sus satélites, esta de Rosa Berbel, vividas desde una mirada que mantiene que «El poema se construye en la verdad» (2018: 44), aquí y ahora, añade, como poética, junto a la belleza impura. En el caso de Berbel priman los del amor y la incertidumbre, entre otros ya señalados, y que imantan *Los planetas fantasmas*. Un libro bastante distinto a *Las niñas siempre dice la verdad*, pese a ciertas contigüidades de asunto, pero donde el tono y la fórmula giran hacia un imaginario más complejo, simbólico, ambiguo y fantasmal. «Las emociones crean realidades» (2022: 19) y también

fantasmas atados a analogías con el paisaje y el tiempo de los que, con originalidad, se ha servido también para asumir contar el presente, la des/esperanza y el deseo. Lo ha hecho de manera muy convincente, compleja y apetecible, para convertir estos dos libros en poesía, que así pueden llamarse, desde la exclusividad del verso libre como única propuesta en ese sentido.

El irracionalismo postvanguardista ha tenido en la García Faet de *Los salmos fosforitos* (2017), sobremanera, su libro de referencia, único que abordaremos en estas rápidas líneas. *Los salmos fosforitos* son un largo esfuerzo constructivo setenta y siete poemas, el número del hermético *Trilce* con el que dialoga, con modos futuristas entre juegos, reivindicaciones de género, opacidades medidas y procedimientos paradójicos, exultantes. Con esas fórmulas monta su verso entre irracionalismos y paradojas, rupturas y torceduras de lo narrativo. Un caos hecho de diferentes voces, texturas, crean esta polifonía torrencial y corriente de conciencia hecha, por decirlo con Jorge Gimeno, desde un *Espíritu a saltos* (2003), muy diferente, sin duda. La construida desenvoltura del poemario, su desinhibición y aparente confesionalismo hecho territorio de la escritura, los textos deslavazados, crean así una centrifugadora donde todo es arrastrado al epicentro de su nombre y al teatro del absurdo, pues el libro toma también esa vereda. Y la ironía total de ser y ser desde el lenguaje (atención al cuento elegido de Borges, Asterión, como ironía total, diría Pere Ballart, donde hay una significativa apelación al fin de las ensoñaciones, la fe, que todavía aparecía en el libro anterior ya desasida), además del humor, por supuesto, de unas «Hojas de yerba / (pisada)» donde Walt Whitman es asaltado. La radicalidad del texto desde su fragmentación como/y opacidad, ornato desde la paradoja y las inadecuaciones semánticas, ilogicismos, la citada ironía desde ahí (David Foster Wallace), la ruptura con lo esperado, crean el tejido del libro. Y, por supuesto, la sorpresa de la hipálage desconcertante, las acumulaciones caóticas en un fluir de conciencia, la metonimia de las «trenzas proletarias», para hablar de esa pobreza a la que a veces mira conmocionada, en un libro inaprensible en su totalidad por esa resistencia que le ha puesto como marca de autora, diferente. Muchos juegos de ornato habitan en estos versos de una autora, tanto como pueda ser el tautograma «pasaré los fuertes fuertes las fronteras», o los juegos paronomásicos, los parafrásticos de otros poetas (desde Bécquer a Vallejo). Todo se hace un límite verbal y emocional, en lucha y construcción o deconstrucción, que busca abarcarlo todo de todas las maneras (desde el género, hasta *eros* a *tanatos*), decirlo todo de todas las maneras (sentirlo todo de todas las maneras había dicho el futurista Álvaro de Campos/Fernando Pessoa, cuya actitud es afín y fórmula, *mutatis mutandis*), desde unos ritmos muy personales, los de una sextina rota (no sé si realmente). Se muestra así un mundo, nunca explícito, un caos, una opacidad y riesgo para entender desde una radicalidad insólita, y que premios y crítica han valorado en su originalidad corajuda en los tiempos líricos que corren. Un mundo donde el neofuturismo, el neobarroquismo del fragmento que avanza en oleadas yuxtapuestas en la simultaneidad, donde el extrañamiento del lenguaje y la ficción de la confesionalidad.

A la joven poeta navarra, Celia Carrasco Gil (2000), le ha dado tiempo para escribir tres libros de poemas, y una antología con los más granado de los mismos, en los primeros años de la tercera década del siglo XXI. Me refiero a *Entre temporal y frente* (2020), finalista del premio de poesía Miguel Hernández del 2021, *Selvación* (2021), Premio de Poesía Joven Gloria Fuertes, la antología *Limos del cielo. Poesía 2016-2022* (2022), y *Rupestre* (2023). Cualquier lector de sus páginas lo hará a un despliegue verbal y tropológico, arriesgado y valiente, puesto al servicio de asuntos no frecuentes en el panorama lírico de la poesía actual. Poemas a los rizomas, los bulbos, las fresas, el ciprés, el cántaro, la forma, el odre, las fragarias, con alto valor simbólico sobre la palabra originaria del canto, o en conjunción de ambos espacios, caso de «La palabra en rama» (2023:39), por poner un ejemplo del atreverse a ser que así se expresa. Y junto a ellos algún significativo «Claros del bosque» (2023: 65), aunque su poesía se mueva lejos de las poéticas del silencio y reivindicaciones de la misma actuales. La intelectualización de la escritura de Celia Carrasco, su introversión hacia el advenimiento de la palabra, fuera de teísmos, simple advenimiento o nacimiento, milagro profano, existencia, asombro y perfil, eros incluido, se manifiesta con fortaleza y talento desde la perspectiva dicha. Fundamentalmente cuando no disloca el tropo y lo vuelca (retuerce) en artificios excesivos. Así pueden dar cierta idea del territorio en que se mueve cuando se retrae hacia el «hueso» del canto

> La luz
>
> La luz,
> raíz endurecida,
> limo del vientre azul hacia el fulgor.

Alfredo Saldaña, en el cuidado prólogo a *Rupestre* (2023) habla de «expresión indómita» (2023: 13), y así es, aunque conlleve los riesgos de un exceso de artificiosidad en ocasiones que lastra al poema en su afán de buscar la palabra propia, aunque en otras sorprenda por su originalidad y fuerza, alejamiento de lo trillado. Por ejemplo, el talento para dejar entrever una sublimidad exquisita a la búsqueda de un idioma pleno en muchas ocasiones desde el tropo y la imagen, del motivo floral, cuando se olvida del dislocamiento verbal. No ha sido la única en ello. La primera incursión en su poesía, muy decantada en el 2023, con este libro de referencia de la tudelana, nos hace pensar en la aventura verbal del primer Miguel Hernández en *Perito en lunas*. Nos encontramos ante el esfuerzo de atesorar lenguajes del hoy para decirlos sin la distancia de la metáfora fría gongorina de Hernández, para decirlos desde sí misma y el verso libre (aunque sepa escribir sonetos muy correctamente), ni es tan críptico el lenguaje con que se emplea, ni el mundo referencial existente la imanta tanto como su trascendentalización como símbolo del verbo. Caen y se

reescriben constantemente, obsesivas, las «torceduras» del lenguaje, con el espléndido Julián Jiménez Heffernan a propósito del análisis de César Vallejo (y de Luis Cernuda), con el valor y aventura de hacer del lenguaje poema y, de la explosión verbal, asunto del mismo, con la referencialidad justa. Ahí está la base de su poética. Cuando Celia Carrasco Gil habla de esa «Palabra, / fisura en la maceta/vena cortada por exhalación» (2023:23) o cuando canta «Rizoma, / vena momificada. / En el entierro nace la semilla» (2023: 26), sabe muy bien qué está escribiendo. Por ahí van sus mejores tiros y versos, atentos a ese nacimiento del logos hecho verbo: «Absorción de las sombras / del lenguaje: / la entraña en floración / y el despertar apócrifo / del cielo» (2023:32). O ya, en «Palabra encaramada» (2023: 34), aparentemente más concreto, de esa «Palabra/en la cara de la rama de la amada. / La voz de una fragaria» (2023: 34) y eros sucintos y elegantes.

La brillante efervescencia de la palabra evita en la joven poeta navarra veredas conocidas, asuntos y fórmulas. Ocasiones y ecos de lecturas surgen «de qué cielo» (2023: 32), las «mandorlas» de Valente, de una lectora formándose, una poeta, real ya, a la espera de un libro definido. Y los rastros de lenguajes, de lecturas en su camino de perfección, no restan ápice al impulso, sino que hablan del fervor lector de una poeta que parece aún no haber dicho apenas nada de lo que, sin duda, llegará. Su mundo intelectual, atento a lo mínimo y cómo se quejan las fronteras de eros, ese saber estar sumergido, donde se encuentra y reconoce, sabe del abismo y se exorciza o declara

> (…) se quiebra un vaso
> se queja cada cara de ese prisma
> por donde el mar podría ver el mundo.
> Se quejan las fronteras de una piel
> que sueña en líquido.
> Y el dedo se proclama agua rupestre,
> ángel de charco,
> vuelo en reverencia a la grieta
> y nada
> en el vacío originario (2023:21).

De forma que palabra, el sucinto eros de la palabra ante el salto «Invocación desde el acantilado» del primer libro (2020:15), y también en 2023, hablan de esa dificultad de romperse para decir, del nacer para ser y dejar de ser

> (…) costra
> herida de algún ser, resquicio de otra tribu

color previo a la luz de cada soplo.
Buscaste tu silencio,
Tu pórtico entornado hacia el
vacío (2023: 22)

Y con ese coqueteo dramático entre ser y no ser, construcción de la palabra («ventosa a la tiniebla», nos cuentan (2023: 35) sus versos búsquedas, haciéndose desde el «molusco sin salientes» (2023:35). Rosa Berbel, con otra fórmula, pero edad próxima, mundo referencial, lenguajes, también está haciéndose en la confesionalidad, si hacemos caso a M. L. Rosenthal por 1959, pero es más explícita. El mundo de interiores de Celia Carrasco se adensa en el «odre» y «el pámpano del ser, / molusco sin salientes / molusco sin salientes / solo transido por la voz que se cobija» (2023:35), donde el aforema, si fuera exento, se hace un dramático «cántaro de un silencio / en el que, sin saber, reverberamos» (2023: 35). Pero donde no deja de latir esa búsqueda de «El fruto» y donde (y con) la «pulpa del nombre / abierta está la carne» (2023: 38), y nos habla de todo ello. De ese deseo, en ese medio camino entre la voz y el animal «en vendimia/de luz, / y flor / casi animal / de la palabra» (2023: 38).

BIBLIOGRAFÍA

Abril, Juan Carlos (2008). *Deshabitados*. Granada: Diputación de Granada.

Abril, Juan Carlos (2011). *Gramáticas del fragmento. Estudios de poesía española para el siglo XXI*. Granada: El Genio Maligno.

Berbel, Rosa (2020). *Las niñas siempre dicen la verdad*. Madrid: Hiperión.

Berbel, Rosa (2022). *Los planetas fantasmas*. Barcelona: Tusquets.

Carrasco Gil, Celia (2023). *Rupestre*. Zaragoza: Olifante.

García Faet, Berta (2017). *Los salmos fosforitos*. Barcelona: La Bella Varsovia.

Morales Barba, Rafael (2006). *Última poesía española (1990-2005)*. Madrid: Marenostrum.

Morales Barba, Rafael (2009). *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*. Madrid: Devenir.

Morales Barba, Rafael (2008). *La musa funámbula. La poesía española entre 1980 y 2005*. Madrid: Huerga y Fierro.

Morales Barba, Rafael (2017). *Poéticas del malestar y del fragmento*. Rentería: Gallo de Oro.

Morales Barba, Rafael (2020). *Revisiones (Apuntes y tanteos sobre poesía contemporánea)*. Boo de Piélagos: Libros del Aire.

Morales Barba, Rafael (2021). *Visiones y Revisiones II (Apuntes y tanteos sobre poesía contemporánea)*. Oviedo: Ars poética.

Morales Barba, Rafael (2020). «Las poéticas del fragmento y el malestar», *Revista de Occidente,* 469*,* pp. 121-128.

Morales Barba, Rafael (2020). «Pastiche y neovanguardismo, hibridación, ludismo y postpoesía… o *bluff*: Agustín Fernández Mallo y el laboratorio Nocilla». *Actio Nova*, 4, pp. 22-34.

MUJER, ESPACIO Y CUERPO EN *LA MUELA* DE ROSARIO VILLAJOS

Carmen Morán Rodríguez
Universidad de Valladolid
carmen.moran@uva.es

Escribir sobre vosotros, Maripi, Javier, es recordar mi vida desde el otoño del 95, cuando os conocí a los dos. Desde entonces habéis estado conmigo, y habéis sido testigo (¡y causa, bien lo sabéis!) de las cosas mejores que me han pasado. De vosotros he aprendido todo lo académico y mucho de lo otro. Si no hubiese cursado aquellas clases de Géneros menores y marginales, y después de Comentario de textos contemporáneos contigo, Maripi, o si no me hubiese sumado a las tardes de martes en las que editábamos la obra de Juan Ramón, Javier, mi vida habría sido diferente, y hubiese sido peor. Maripi, sin ir más lejos, me enseñó a leer —quiero decir a leer de verdad, desmenuzando minuciosamente el texto para ver sus entrañas. Las páginas que siguen no pretenden demostraros que acertasteis al confiar en mí, solo entreteneros un poco. Ya sabéis que soy, en el mejor sentido de la palabra, mala, por eso he preferido guardarme las ideas mejores para, en el futuro, llevarlas a cabo en vuestra compañía.

1. LA AUTORA

Rosario Villajos nace en Córdoba, en 1978. Su obra literaria consta hasta ahora de cuatro títulos: la novela gráfica *Face* (Ponent Mon, 2017), *Ramona* (Mrs. Danvers 2019), *La muela* (Aristas Martínez, 2021) y *La educación física* (Seix Barral, 2023, Premio Biblioteca Breve). Participó también en el libro colectivo *Querida Theresa* (Comisura, 2022). Tiene además una web personal (https://rosariovillajos.com/) en la que anticipa o complementa su obra, con un carácter notoriamente intermedial.

En la solapa de la editorial Aristas Martínez para *La muela*, la escritora Marta Sanz califica la mirada de Villajos como «política y fisiológica». El breve análisis que a continuación voy a esbozar corrobora esta impresión: la autora expone en sus obras —aquí atenderé fundamentalmente a *La muela*— una política del espacio común, compartido, de las negociaciones públicas, y el espacio privado, íntimo, del cuerpo, no menos sujeto a negociación. En sus escritos, el desplazamiento, la migración y la inscripción del territorio del cuerpo en un espacio que es a la vez físico y político desempeñan una función crucial, y en todos ellos las protagonistas son, como el sujeto radicante de Bourriaud (2009), seres relacionales, precarios e inestables en lo estético y en lo político.

2. HABITANTE DE LAS PERIFERIAS

En *Ramona*, el espacio en el que se desarrollan los recuerdos que conforman la narración es la periferia de una ciudad española, la ciudad natal de la narradora. Únicamente aparece descrito su barrio, y en especial su «bloque»: «A veces parecía que mi barrio se reducía al bloque y a los dos metros de la acera exactos que lo rodeaban.» (2019: 39). Se trata, nos dirá la narradora, de un «barrio obrero. (Aunque no sé de dónde viene lo de «obrero» porque había mucha gente en él que no trabajaba).» (20). El carácter periférico de la zona queda claro en la afirmación «En realidad, nuestros bloques eran el comienzo de la ciudad» (170), aunque ese comienzo más bien es —por sus connotaciones negativas— un final. Pese a lo cual, ella era «una chica que desconocía que hubiera barrios que no fueran periféricos. Hasta entonces [se refiere a su relación con Alberto, un novio que estudia Derecho], yo pensaba que todos los barrios eran como el mío, que todos los bloques eran de siete plantas, que todos los padres eran como los que a mí me esperaban en casa.» (110). Al chico de Carabanchel que llega nuevo al instituto, le corregirá: «él no era de Madrid sino de la periferia, como todos nosotros, ¡oh, desterrados hijos de Eva!» (95).

Esta idea —la de una equivalencia espacial y social entre las periferias— se hace presente de nuevo en *La muela*, al describir el barrio en el que vive la protagonista, Rebeca, en Londres: «En ese barrio los edificios tienen menos de tres plantas, la mayoría de los locales son lavanderías, locutorios, casas de apuestas, bazares y tiendas de ropa usada. Este sitio me es familiar, *—es decir— parece Queens, —es decir— parece Alcobendas, —es decir— parece el mismo barrio alejado del centro de cualquier capital del mundo.»* (2021: 99).

3. COSMOPOLITA, SOSTENIBLE Y EXTENUADA

La protagonista y narradora de su primera obra, el cómic *Face*, es una joven perfectamente normal, como tantas de su generación, solo la diferencia del resto una pequeña peculiaridad: no tiene rostro. La fábula aborda la identidad y sus problemas en el contexto de la sobremodernidad (emigración a grandes urbes, relaciones amorosas establecidas por apps de contactos, tendencia a emular o asumir la identidad de la pareja, etcétera). Los nodos de comunicación que facilitan los desplazamientos por la urbe aparecen representados como escenarios, precisamente, de esa pérdida de la identidad, expresada metonímicamente en la falta de rostro, una ausencia literal que apunta a otra más profunda y compleja: la incapacidad para desarrollar plenamente la individualidad y también para reconocer al otro como sujeto, puesto que es precisamente el rostro el lugar en el que el reconocimiento y la empatía pueden tener lugar (Lévinas, 2006).

La muela es una novela intermedial en la que algunas partes del relato tienen la forma de una fotonovela creada a partir de imágenes procedentes de películas, resemantizadas ahora en clave humorística mediante los textos añadidos. La historia nos presenta a Rebeca, una joven diseñadora que vive y trabaja precariamente en Londres sin encontrar el tiempo ni el dinero que necesitaría para arreglarse el hueco que ha dejado en su dentadura una muela que han tenido que extraerle —la pieza dental, sin mayor trascendencia en la trama, constituye el *macguffin* que nos acompaña en la narración de las peripecias cotidianas de la protagonista, tratadas con ácido humor. Así pues, como ya hacía en *Face,* Villajos plasma en *La muela* una de las formas de viaje típicas desde los dosmil, la migración por motivos laborales, y específicamente la de jóvenes cualificados que debido a la crisis económica abandonan los países del sur de Europa para instalarse en países del norte, sobre todo en Inglaterra, y especialmente en Londres. La narración indaga en nuestra circunscripción a los no lugares, «espacios que no son en sí lugares antropológicos» (Augé, 2000: 83), más deshumanizados e inhóspitos cada vez, aunque aparentemente se ajusten a una estética suavizada, blanda, como corresponde a un mundo hiperdiseñado y estetizado (Lipovetsky, 2015). La gran ciudad se expresará mediante sus nodos comunicativos (escaleras mecánicas y tapices rodantes, estaciones de los grandes intercambiadores), síntoma evidente de que la ciudad ha perdido su dimensión humana y se ha rendido al utilitarismo y a la publicidad, como ya advirtieron los situacionistas (Debord, 1996: 18).

Esta pérdida de la medida del hombre recae sobre la fuerza de trabajo de los ciudadanos trabajadores. Como sabemos, en 1817 Robert Owen propuso, en defensa de una reducción de la jornada laboral, el reparto ideal del día en tres ochos: ocho horas para dormir, ocho para el ocio, y ocho para trabajar.

Este logro en materia de derechos laborales (un logro del siglo XIX) parece obsoleto hoy, cuando la jornada laboral se extiende a menudo más allá de las 8 horas,

bajo diversos disfraces: la autoexplotación entusiasta en los trabajos intelectuales o creativos, la sustitución del descanso y ocio por el *afterwork*, la invasiva extensión del trabajo desde casa o las políticas laborales que instan al trabajador a participar de una «cultura del esfuerzo» y «salir de la zona de confort», conduciendo al cansancio infinito del Prometeo autoexplotado (Han, 2022: 8).

El ideal de los tres ochos enunciado por Owen tenía como objetivo beneficiar tanto al trabajador como a la empresa, que de este modo tendría obreros sanos y descansados; sin embargo, nunca fue factible, porque las dieciséis horas no laborales que le quedan al día al trabajador deben dar cabida también a otras actividades necesarias que no son ni descanso ni ocio, tales como alimentarse o desplazarse. Esto último es especialmente problemático en las grandes ciudades. La protagonista de *La muela* debe realizar larguísimos desplazamientos desde sus sucesivos domicilios hasta sus puestos de trabajo. Si la ciudad era, en el ideal helénico, un espacio a la medida humana, hace tiempo que ha dejado de serlo, y manejarse en sus distancias ya no es posible para la medida de nuestros pasos —es decir, se ha producido un desfase entre el espacio del cuerpo y el espacio urbano, que no es un simplemente un entorno, sino un engranaje del aparato de producción, como diría Guy Debord. Entre el cuerpo humano y la máquina citadina no puede producirse una relación armónica, porque se ha producido una desnaturalización. La metáfora natural, de hecho, ya no es válida para la ciudad: las venas y arterias (vías públicas) se han convertido en conexiones (la metáfora adecuada es por tanto la de una máquina descomunal y compleja). Este desajuste hace necesarios toda clase de ingenios que salven el desfase mediante velocidades y distancias que rebasan a la capacidad humana (es sintomático, por cierto, que los nodos se llamen *intercambiadores*): buses, metros, coches y motos, que forman parte de la retícula económica que se superpone al plano de la ciudad. Ir del punto a al punto b, es decir, recorrer un espacio, no solo tiene una lógica equivalencia en tiempo, sino también en dinero: en *Ramona*, la narradora se salta el torno del metro sin pagar, y es multada por ello (2021: 167).

En *La muela*, Rebeca toma el metro y observa que todos los usuarios evitan uno de los vagones; ella, sin imaginar a qué se debe esa actitud, sube a ese vagón: lo que sucede es que dentro hay una persona (no se distingue bien su sexo) que ocupa dos asientos con sus pertenencias y su cuerpo hinchado y deformado impregnándolo todo de olor «totalmente insoportable» (2021: 174), que emana de su cuerpo y sus ropas, y especialmente de la carne gangrenada de sus piernas. Es la irrupción de lo de los *tejidos* humanos (*demasiado humanos*) en el *tejido* nodal de los intercomunicadores urbanos, hechos para los seres humanos, *ma non troppo*.

El coste del autobús para Rebeca no se mide únicamente en libras, sino también en horas de descanso perdidas:

> Para ir al establecimiento de Oxford Street en el turno de mañana se tiene que levantar muy temprano. Tanto, que Rebeca cuenta como horas de sueño el rato que pasa durmiendo en el bus de la línea 10 durante el trayecto de ida. Una vez que se sube, pone

> la alarma del móvil para que suene en treinta minutos, algo menos de lo que tarda el bus en llegar a su destino (123).

Tras perder el bus un día, Rebeca comienza a levantarse media hora antes (123), perdiendo así más sueño, motivo por el que se queda dormida durante el trayecto y llega al final de la parada, teniendo que caminar hasta su trabajo.

A los trabajadores como Rebeca, depauperados en dinero y sueño, les queda una opción, la menos industrial de las maquinarias: la bicicleta. Ya en *Ramona* la narradora dedicaba un capítulo a esta, destacando la importancia liberadora que había tenido en su vida: «Han pasado años desde la última vez que soñé con una bicicleta, sin embargo, tener dos ruedas con las que salir corriendo siempre ha marcado un antes y un después en mi vida.» (2019: 104). No está de más recordar las polémicas con las que se recibió el uso del velocípedo entre las mujeres: hasta bien entrado el siglo XX, con diversos argumentos médicos y morales, se desaconsejaba que las mujeres montasen en bicicleta, e incluso se las advertía contra la «cara de bicicleta» que se les ponía a las féminas que se desplazaban en este vehículo (Wheeler, Funk, Woods *et alii*, 1895: 548). Mujer y libertad de movimientos nunca ha sido una asociación grata a los imaginarios patriarcales (Molpeceres, 2015: 246).

La protagonista de *La muela* trabaja durante un tiempo en Comida Rápida, un nombre genérico que puede apuntar a cualquier cadena global. Para llegar a la hora debida se vale de la bicicleta, por ser esta más barata que el transporte público. Sin embargo, esto supone un desgaste físico que apenas puede permitirse, pues el almuerzo lo hace en el trabajo, a partir de sobras, y en consecuencia está débil. Además, pedalear por la gran ciudad, entre coches y autobuses, pone su vida en peligro. Se crea así una malévola combinación entre cuerpo/ciudad/comida/energía/tiempo/dinero:

> Para cuando muere Amy Winehouse, Rebeca consigue el traslado a otro establecimiento de Comida Rápida que le pilla a tan solo media hora en bici. Esto la hace bastante más feliz que poder ver a su novio, sobre todo porque el camino a la antigua tienda era peligrosísimo, tanto como para poner un espejo retrovisor en el manillar. No solo llevaba casco, sino también un chaleco reflectante, un montón de luces y muchísimo cuidado. El cruce de la salida de High Park Corner con la entrada a Picadilly le daba pánico, a ella, que llevaba subida a una bicicleta desde los seis años e iba acompañada, como quien dice, de un gran número de ciclistas que había por las mañanas haciendo el mismo recorrido. Rebeca se pregunta si a ellos lo de ponerse en peligro de muerte a diario para trabajar les parecía normal. […] cada ciclista ahorraba con su esfuerzo ciento diecisiete libras al mes.
>
> […] Rebeca, especialmente enclenque por su estricta dieta basada en sándwiches, pedaleaba con todas sus fuerzas montada en una bicicleta *vintage* de quinta mano que le había costado sesenta libras. Luego tendría que arreglarla varias veces, con lo cual,

> ahorraba bastante menos que el resto de ciclistas con sus bicis de carrera de última generación. […]
>
> El viaje de vuelta era incluso peor. A las tres de la tarde, cuando en invierno ya se había hecho de noche y Rebeca tenía los ojos cansados después de hacer doscientos cuarenta cafés por hora —cantidad estandarizada—, empezaban a temblarle las piernas de miedo al saber que en media hora estaría cogiendo la bici para hacer el camino de regreso a casa. A veces, muchas, llovía.
>
> *There were 4,274 reported accidents involving bicycles on London's roads between August 2010 and July 2011, with 12 resulting in the death of a cyclist*, lee Rebeca en The Telegraph entreteniéndose cada dos palabras. Una noticia que implica que habrá cambios en la circulación. Son casi *good news* (2021: 126-127).

La bicicleta de Rebeca genera lo que podemos considerar, irónicamente, una plusvalía cinética que si bien no aumenta el capital de los patrones, desde luego merma la fuerza de trabajo que constituye el único capital de la obrera.

Cuando empieza a trabajar en una oficina la situación laboral de la protagonista mejora, pero no tanto como parecería, porque ahora ya no podrá alimentarse de las sobras, sino que tendrá que pagar de su bolsillo los almuerzos, aunque, dentro de una lógica propia del capitalismo hedonista (Lipovetsky, 2000: 50), la empresa cumple la medida saludable de proporcionar a sus trabajadores leche de soja y una pieza de fruta diaria, además de té y café, bebidas estimulantes que les despejen para poder rendir mejor:

> […] aprovechaba las sobras de Comida Rápida que tanto odiaba, pero que su bolsillo echaría de menos en cuanto comenzase a trabajar en la oficina, donde solo el café y el té eran gratis. También tendría derecho a beber cuanta leche de soja quisiera y a comerse una pieza de fruta al día. Siempre elegiría los plátanos, porque sería lo que más le llenase el estómago (94).

En esa oficina coincide con otra trabajadora que tiene un blog dedicado a los beneficios de «caminar por la ciudad», gracias a los cuales ella ha logrado adelgazar. El blog enlaza un artículo suyo publicado en una revista «donde se muestra un mapa de metro que indica las calorías que se pueden perder caminando de una estación a otra» (37), y la narración se interrumpe para incrustar una imagen de dicho mapa —más adelante, en la página 64, se inserta otra captura.

Estos mapas calóricos existen verdaderamente. ¿Cómo interpretarlos? En el capitalismo hedonista, los trabajadores pueden ganar poco dinero, pero aun así se les ofrece por cantidades muy bajas la gratificación de comida y bebidas basura (apetecibles y calóricas); sin embargo, la exigencia de mantenerse *healthy* y atractivo hace necesario gastar ese capital calórico, bien pagando un gimnasio (opción más cara en dinero, pero más barata en tiempo), bien mediante la opción de caminar (más

barata en dinero, pero más cara en tiempo). La hipocresía de este sistema queda puesta de relieve por una de las prolepsis de la narración:

> Unos años después, la muchacha [se refiere a la compañera que tiene el blog] se mirará en el espejo y se sentirá aún más aliviada de no estar gorda cuando lea en el periódico que el gobierno planea implantar una medida (que en realidad ya se estaba ejecutando) para denegar las cirugías a personas obesas; ya que, al parecer, sus estilos de vida suponen un gasto excesivo —*let's cut it out*— en el NHS (National Health Service). Sin querer darse cuenta los miembros de ese mismo gobierno, de que son ellos quienes permiten que haya máquinas expendedoras de *snacks* por todas partes, así como calles enteras llenas de restaurantes de comida basura; especialmente en los barrios más empobrecidos, en los que la gente no puede acceder a otro tipo de sanidad que no sea la pública. De este modo, quedará expuesto quiénes son considerados por el gobierno como un gasto superfluo para la Seguridad Social; los pobres estorbando una vez más, con sus enormes traseros en el círculo vicioso de la sociedad (38-39).

En los últimos años hemos visto que ensayistas como Luis de la Cruz (*Contra el running. Correr hasta morir en la sociedad postindustrial*), Frédric Gros (*Andar. Una filosofía*) o los representantes del movimiento *slow* como Carl Honoré han reivindicado el paso natural, el caminar, frente al *running*, entendiendo este como un síntoma de la apresurada sociedad postindustrial. Sin embargo, como aquí vemos, también el caminar es susceptible de convertirse en una actividad etiquetada y por tanto consumible, un producto transaccional en el que la moneda de cambio son las calorías.

La deshumanización del proceso queda clara cuando, hacia el final del libro, en el momento relativamente dramático en que la protagonista aguarda los resultados de unas pruebas médicas venéreas a las que se ha sometido, se cruza, andando, con su compañera:

> Mientras recorre la extensa calle en dirección a Comida Rápida no puede creer a quién está a punto de cruzarse en la misma acera. […] Es La Caminanta, a la que aún le queda más de una hora andando hasta llegar a la oficina. Sus miradas quedan interceptadas un segundo; se reconocen, pero ninguna se saluda. Rebeca ya está acostumbrada a que los ingleses no digan hola ni adiós fuera del lugar de trabajo (213).

Poco queda en este Londres de Rebeca para el ocio. Sin embargo, hay un interesante apunte: «Rebeca decide salir de casa, aunque eso suponga gastar dinero» (98). El deambular de la protagonista por la ciudad también se desmitifica, lejos ya la *flâneuse* que añadía al *flâneur* masculino un signo de rebeldía feminista: «Un día lo convence [a Billy] para salir a la calle y hacer algo como las parejas normales: tal vez comer en un restaurante, ir al cine, dejar de ser como un hámster en la rueda para

pasear por esa otra rueda que también es Hampstead Heath, cualquier cosa con tal de no seguir encamados» (169).

En cuanto a la experiencia del viaje en sí (sus desplazamientos entre Londres y Barcelona, reducidos al mínimo por razones de dinero), la única huella que dejan, significativamente, es la captura de pantalla que Rebeca envía a su hermana y que se reproduce gráficamente en la página. Como sucede también en los libros de viajes del nuevo siglo y ha visto Sheila Pastor, el desplazamiento se descarga de trascendencia; de hecho, el viaje en sí apenas deja huella y los grandes acontecimientos o descubrimientos desaparecen a favor de la anécdota (Pastor, 2023: 12, 14). El «aura del viaje» (Pastor, 2023: 19) ha desaparecido definitivamente, y con ella la pose de viajero. La protagonista de *La muela* es, por ejemplo, prejuiciosa y palurda, pero además la experiencia de vivir en Londres no supone para ella ningún tipo de aprendizaje, porque bastante tiene con sobrevivir en trabajos precarios, alojamientos penosos y relaciones personales empobrecidas y degradantes. En efecto, Pastor tiene razón al señalar que «va desapareciendo cualquier mención del trayecto, así como la descripción o la narración de grandes acontecimientos» (2023: 14), aunque sí deja una huella en forma visual, no estrictamente escritural, en la página impresa (cfr. Pastor 2023: 18). El viaje ha quedado reducido al pantallazo de una compra de billetes online, en un formato gráfico bien reconocible, por estandarizado.

4. *OKUPACIÓN* AMOROSA DE LA CIUDAD

La muela muestra el difuminado de la línea que separa la clase trabajadora y la marginalidad radical de los excluidos, los mendigos, los excrementos del cuerpo social, algo que se pone de manifiesto cuando Rebeca inicia una relación sentimental con un indigente:

> Billy vivía literalmente bajo un paso de peatones del Regent's Canal, o lo que es lo mismo, bajo un puente. A veces, cuando hacía frío, fraguaba su morada debajo de las escaleras o en los soportales del centro comercial a medio construir que había junto a Saint Martins […] De todas formas —se justificó ante Rebeca—, lo de los cartones, los sacos de dormir y los plásticos para afrontar una más que posible lluvia son algo temporal (142).

Sin embargo, la diferencia entre Billy y Rebeca no es tanta. Ella vive en un sucio y minúsculo piso lleno de ratones compartido con otras dos chicas (para ser admitida ha tenido que superar degradantes entrevistas mostrándose dinámica y positiva, y mintiendo sobre su edad, como hace el resto de inquilinos, ya que compartir piso más allá de los treinta es visto como un fracaso). Billy, en cambio, siempre que selle regularmente un formulario, tiene acceso a una vivienda social que, de hecho, es mejor que la de Rebeca:

> Aquella semana tenía que haber ido al Job Centre a sellar su inutilidad para encontrar trabajo, pero al olvidarlo por tercera vez consecutiva, la sanción aplicada consistió en retirarle el Housing Benefit —*lo que debería ser un inherent right*— del uso de una de esas viviendas que el Estado proporciona para dejar vivir —*o morir*— a la gente que no aspira a nada en esta vida. El programa de integración social se basa en desintegrarlos de la vista de los demás, para lo cual no hace falta salirse de la Zona 2 de Londres. A pesar de todo, si el siguiente miércoles aparecía a primera hora de la mañana por el Job Centre, tendría un piso de vuelta en menos de una semana: un techo *gratis* un poco mejor que el de Rebeca. Era la segunda vez en un año que se quedaba en la calle, y en cierto modo, estaba acostumbrado a moverse con lo mínimo. Aparte de los sacos, solo llevaba una mochila enorme donde cabían una toalla minúscula, un pantalón, un jersey, dos camisetas, un abrigo impermeable, un par de libros que nunca llegará a leer: *Guns, Germs and Steel*, y otro sobre la Navaja de Ockham; y una última pertenencia, la más cara, un *smartphone* de los de contrato que sus padres, quién si no, continuaban pagando religiosamente para poder localizarlo de vez en cuando desde América, donde vivían desde hacía muchos años preguntándose qué más podrían hacer por su hijo, un hombre de treinta y siete años totalmente acabado (142-143).

Billy es un representante insólito del *radicante* de Bourriaud, todo un sujeto relacional producto de la multiculturalidad y la globalización, pero en un registro ínfimo. Es hijo de una familia india británica que vive en Estados Unidos con prosperidad gracias al petróleo, pero él vive prácticamente en la indigencia. Pese a ello, posee —gracias a sus padres— un teléfono móvil que le mantiene conectado (incluso a la red Tinder, en la que aparece como una versión muy mejorada de sí mismo). Sus tíos procuran que no vaya al restaurante que regentan porque espanta a la clientela. Que tenga en la mesilla de noche (pero no lea) el ensayo del biogeógrafo Jared Diamond *Guns, Germs and Steel*, donde se abordan los factores biogeográficos de las civilizaciones humanas, explicando mediante factores ambientales la hegemonía euroasiática, solo podemos entenderlo como una fina ironía. Cuando se le olvida sellar su cartilla, Billy se ve obligado a dejar sus pertenencias en casa de un amigo e instalarse con un edredón en un paso peatonal cubierto. Ahí es donde conocerá a Rebeca, con quien se ha citado por Tinder, pero a la que no se atreve a abordar directamente. Solo cuando ella rompe a llorar desconsoladamente se acerca para consolarla, sin revelar que él era su *match*, y ambos terminan manteniendo relaciones sexuales bajo el edredón:

> No la habían follado así en la vida; ni con tanta ternura, ni con tanta fuerza; tampoco había sentido tanto miedo y placer al mismo tiempo. Solo se separó de su cuerpo para mandar un mensaje al trabajo diciendo que estaba enferma. Ciertamente, lo estaba. Repitieron varias veces la misma acción durante los tres días en los que se quedó a vivir entre su basura. Apenas comían, salvo un par de sándwiches del Waitrose más cercano que ella se acercó a comprar enfundada en el cobertor de plumas blancas que

> Billy usaba para forrar aquel colchón asqueroso. No les hacía falta más porque cuando tenían hambre follaban, cuando tenían sueño follaban, cuando estaban hastiados de la vida follaban y cuando tenían ganas de follar, guess what, hacían lo mismo. En aquellos días, a Rebeca no le importaba que la gente pasara y los viera, que los turistas les hicieran fotos, o que algún caballero inglés les echara la bronca por andar semidesnudos tan cerca de un lugar donde siempre había niños. Ante las miradas curiosas, ella caminó más altiva que nunca, y no es que el edredón estuviera precisamente limpio, pero en contraste con la materia gris de la ciudad, Rebeca parecía una diosa nórdica que, protegida por ese blanco sucio que cubría sus vergüenzas, se sentía muy por encima de los juicios ajenos (146-147).

El pasaje arriba citado es uno de los momentos más antisistema de la narración. La ciudad se ha hecho hostil, no solo, como veíamos, a causa de las grandes distancias y los nodos de comunicación, sino debido a las políticas gentrificadoras, la arquitectura urbanística *anti-homeless* (Sesquera, 2018) y la creciente privatización del espacio público, que se puede ocupar para actividades económicas como terrazas, mercadillos navideños o visitas turísticas, pero no para acciones gratuitas. Lo que Rebeca lleva aquí a cabo es toda una ocupación (o más bien *okupación*) del espacio público, revolucionaria por cuanto se trata de una actividad no capitalizable. Ya en 1955, en un célebre ensayo titulado *Eros y civilización*, el filósofo Herbert Marcuse había advertido que la sociedad capitalista (en su caso, posfordiana), consciente del potencial radicalmente subversivo del eros, procuraba reducirlo a lo genital reproductivo, animando a los trabajadores a tener futuros trabajadores que además fuesen consumidores acríticos, seres *unidimensionales* dentro de un sistema pseudodemocrático (Marcuse, 2016). La ciudad, en principio espacio comunitario a la medida del ser humano, es un escenario en el que se advierte el dominio de la rentabilización económica sobre el eros; el famoso poema de Ángel González «Inventario de lugares propicios al amor» muestra claramente cómo la moral castiga el eros por su capacidad genuinamente humanística —la condena moral es la traducción de una estructura económica subyacente: el amor debe pagar el alquiler de habitaciones, pisitos o apartamentos más o menos discretos (o siquiera un coche), es decir, plegarse al sistema.

En realidad, precisamente por las fechas en que Marcuse publica su libro, lo genital y lo reproductivo a su vez se están disociando: la píldora anticonceptiva se inventa en 1947, y desde los 50 —muy especialmente a partir de los 60—se agudiza la conciencia de superpoblación mundial y de la necesidad de un control de la natalidad, a la vez que la vida cotidiana del sistema capitalista desarrolla un consumo cada vez más separado de la necesidad y más volcado en el disfrute hedonista. Eso no invalida la tesis de Marcuse, simplemente la matiza: el eros se reduce a lo genital pero ahora se desliga *también* de lo reproductivo. De lo que no se desliga es de la rentabilización económica. En el régimen farmacopornológico (Preciado, 2010) el sexo se convierte en una actividad de ocio —inscrita como todas ellas en el capitalismo de consumo que nos vende juguetes sexuales, geles, o pornografía

mediante una retórica hedonista de lo *friendly* y lo *healthy* (precisamente, en uno de los primeros capítulos del libro Rebeca acepta realizar una prueba para trabajar retocando con Photoshop imágenes pornográficas, pero, en la lógica perfecta de explotación del subtrabajador, no la contratan: la empresa obtiene sus imágenes de las pruebas no remuneradas que llevan a cabo los candidatos al puesto).

5. TU CUERPO ES UN CAMPO DE BATALLA

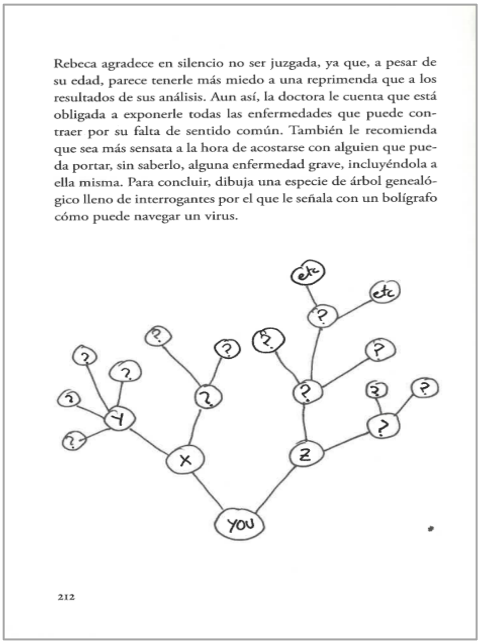
«Your body is a battleground», afirma la artista estadounidense Barbara Kruger en un célebre cartel creado en 1989, y en las últimas décadas el discurso crítico (desde el feminismo, los *body studies* o la ecocrítica) ha afianzado, bajo diversas formulaciones, la idea del cuerpo, especialmente el femenino, como territorio.

La conciencia de la corporalidad atraviesa toda la obra de Rosario Villajos, desde los títulos (*La muela*, *Face*, *La educación física*), al desarrollo argumental de las obras. En ninguno de los tres libros faltan las alusiones escatológicas, que aún hoy la literatura frecuentemente soslaya al caracterizar a personajes de sexo femenino. Tampoco las conductas autolíticas: en *Ramona* la narradora se arranca los padrastros y se muerde la parte interna de los carrillos (2019: 18), en *La muela* Rebeca se muerde las uñas, y en *La educación física* el cuerpo femenino como territorio en lucha se convierte en eje temático fundamental. El propio texto de la faja promocional reza «las mayores batallas de una mujer se libran en su propio cuerpo» (y tiene su gracia hablar de la faja de este libro cuya portada muestra precisamente una faja, prenda que tiene cierta relevancia en la caracterización de la protagonista). La novela, narrada en tercera persona, focaliza el punto de vista en la adolescente Catalina., mostrando el flujo de su conciencia en el tiempo durante el que hace autoestop para volver a su casa. Catalina piensa en los conflictos físicos que vive por su naturaleza femenina: la falta de una educación sexual apropiada, el tabú de la menstruación, los abusos físicos a los que la someten compañeros, profesores o el padre de una amiga, el terror social causado por los asesinatos de niñas, etc. En la situación de ansiedad en la que está atrapada, y en otras parecidas que recuerda, la protagonista se arranca los padrastros de los dedos y los pelos de las cejas, o se chupa las puntas del pelo.

En *La muela*, mientras Rebeca sobrevive en Londres, una noche la pieza dental que da título al libro se rompe y debe ser extraída. Ello le ocasionará a la protagonista un aliento fétido, primero, y un antiestético hueco, después. Realmente, la pieza dental no desempeña un papel relevante en la trama, pero acompaña al desarrollo de esta como un *macguffin* del que no es difícil hacer una lectura simbólica. Por una parte, la salud bucodental funciona hoy día como un índice de integración social (no es raro, pues, que Billy tenga una dentadura muy deficiente). Por otra parte, ya para Freud (1991: 362, 1975: 143) los dientes simbolizaban, en nuestro inconsciente, la castración como castigo al onanismo, y aquí pueden ser vistos como encarnación de una castración social, un auténtico *malestar en la cultura* (Freud, 1986) donde la

tensión entre las pulsiones de los sujetos y las restricciones de un sistema aparentemente hedonista y benévolo se encuentra descompensada, lo que se manifiesta a través de una pieza minúscula y putrefacta que está *dentro* del cuerpo, emanando su corrupción hacia *fuera*.

No es el único mal físico que amenaza a Rebeca. Hacia el final de la novela, la protagonista de *La muela* acude a una clínica gratuita de detección de ETS. Este servicio de la sanidad pública inglesa incluye una charla sobre la dinámica exponencial de los contagios de estas enfermedades; las explicaciones de la especialista incluyen un mapa que refleja esa dinámica exponencial.


Rebeca agradece en silencio no ser juzgada, ya que, a pesar de su edad, parece tenerle más miedo a una reprimenda que a los resultados de sus análisis. Aun así, la doctora le cuenta que está obligada a exponerle todas las enfermedades que puede contraer por su falta de sentido común. También le recomienda que sea más sensata a la hora de acostarse con alguien que pueda portar, sin saberlo, alguna enfermedad grave, incluyéndola a ella misma. Para concluir, dibuja una especie de árbol genealógico lleno de interrogantes por el que le señala con un bolígrafo cómo puede navegar un virus.

212

En esta representación topográfica del contagio las personas vienen a ser meros nodos entre una serie de haces transitados por virus y bacterias. El sujeto radicante y relacional de Bourriaud quizá nunca haya sido expresado con tanta crudeza o —valga la expresión— *virulencia* como en esta imagen.

Como espero haber apuntado en estas páginas, en fin, *La muela* presenta, bajo la forma de una narración vivaz y divertida, el mal que aqueja nuestras sociedades contemporáneas y la manera en que el organismo de la ciudad y el organismo de los ciudadanos —de las ciudadanas— lo somatizan.

***

Me he pasado media vida soñando que se me rompían los dientes (alguna inseguridad tendré por ahí), hace ya tiempo que no me ocurre. No he tenido que sobrevivir en Londres, aunque una vez tuve que hacerme una serología de la sífilis para arreglar los papeles sanitarios de la beca con la que fui a Nueva York. Y no tengo ni idea de si soy un sujeto radicante, un individuo unidimensional, o en qué medida vivo sometida a un régimen farmacopornológico. Lo que sí sé, sin asomo de duda, es que en la topografía de mi vida Pilar Celma y Javier Blasco han sido nodos imprescindibles. Y siempre lo serán.

BIBLIOGRAFÍA

Augé, Marc (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Margarita Mizraji (trad.). Barcelona: Gedisa.

Bourriaud, Nicolás (2009). *Radicante*. Michèle Guillemont (trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Freud, Sigmund (1975 [1915-16]). *Conferencias de introducción al psicoanálisis. Obras completas* XV. Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, Sigmund (1986 [1927-1931]). *El malestar en la cultura y otras obras*. *Obras completas* XXI. Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, Sigmund (1991 [1900-1901]). *La interpretación de los sueños*. *Obras completas* IV, V. Buenos Aires: Amorrortu.

Han, Byung-Chul (2022). *La sociedad del cansancio*. Arantzazu Saratxaga Arregi y Alberto Ciria (trads.). Barcelona: Herder.

Debord, Guy (1996). «Introducción a una crítica de la geografía urbana». En Ivain, Gilles; Debord, Guy; Asger, Jorn *et alii*. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: MACBA, pp. 18-21.

Lévinas, Emmanuel (2006). *Totalidad e infinito*. *Ensayo sobre la exterioridad.* Miguel García-Baró (trad.). Salamanca: Sígueme.

Lipovetsky, Gilles (2000). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx (trads.). Barcelona: Anagrama.

Lipovetsky, Gilles; Serroy, Jean (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Antonio-Prometeo Moya Valle (trad.). Barcelona: Anagrama.

Marcuse, Herbert (1984 [1955]). *Eros y civilización*. Juan García Ponce (trad.). Barcelona: Ariel.

Marcuse, Herbert (2016 [1964]). *El hombre unidimensional*. Antonio Elorza (trad.). Barcelona: Planeta de libros.

Molpeceres Arnáiz, Sara (2015). «De estatuas, cadáveres y autómatas: el mito de la mujer artificial en Pilar Pedraza». *Studi Ispanici*, XL, pp. 237-251.

Pastor, Sheila (2023). *No esperes de mí los mapas. Las derivas del viaje en la literatura hispánica del siglo XXI*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Preciado, Beatriz (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama.

Sesquera, Jorge (2018). «Una guía de la arquitectura contra los pobres en España». *El País* 17/9/2018. Disponible en: https://elpais.com/sociedad/2018/09/05/actualidad/1536157307_408801.html

Villajos, Ramona (2017). *Face*.

Villajos, Ramona (2019). *Ramona*.

Villajos, Ramona (2021). *La muela*. Badajoz: Aristas Martínez.

Villajos, Ramona (2023). *La educación física*. Barcelona: Seix Barral.

Wheeler, Edward J., Funk, Isaac K., Woods, William S. *et alii* (eds.) (1895). «The Bicycle Face», *The Literary Digest*, 11, pp. 548-549.

PESPUNTES SOBRE LA POÉTICA DE LA OTREDAD EN LA OBRA DE ANTONIO MACHADO[178]

Nuria Morgado
CUNY-College of Staten Island & Graduate Center
Nuria.Morgado@csi.cuny.edu

> No debemos crearnos un mundo aparte en que gozar fantástica y egoístamente de la contemplación de nosotros mismos; no debemos huir de la vida para forjarnos una vida mejor, que sea estéril para los demás.
>
> Antonio Machado

Honrada con la amistad de Javier Blasco y Pilar Celma y pensando en las diversas ocasiones en las que hemos intercambiado impresiones sobre la condición humana, me ha parecido oportuno participar en este homenaje hilvanando ciertas notas sobre Antonio Machado y su poética de la otredad.[179] Desde su primer libro *Soledades* (1903) hasta *Nuevas canciones* (1924) pasando por *Campos de Castilla* (1912), la primera edición de *Poesía completas* (1917) y los escritos de sus apócrifos Abel Martín y Juan de Mairena, su anhelo por definir la naturaleza de la otredad, y su preocupación por la constitución de la objetividad, ocuparon en gran medida su labor poética y filosófica (Fernández-Medina, 2020: 373).[180] Para Machado, el concepto

[178] Este trabajo es un resumen de un artículo previamente publicado con el título «Entre Kant y Fichte: El problema de la subjetividad en el pensamiento de Antonio Machado» (Morgado, 2017).

[179] Sobre el tema de la otredad en Antonio Machado véase de Fernández-Medina (2011 y 2020).

[180] A grandes rasgos, la otredad para Machado no es tanto una cuestión de poder, de dominación y de represión que el concepto del «otro» puede evocar (como puede ser el criticismo postcolonial de Homi Bhaba, Gayatri Spivak y Edward Said, quienes han teorizado el concepto de otredad en relación a la explotación económica, cultural y política).

de otredad casi siempre es concebido a través de una praxis poética-filosófica que intenta entender de qué manera el yo interacciona con el mundo, y de qué manera el yo experimentado aprende de esta compleja interacción. Se pregunta Machado ¿cómo, de qué manera, se puede establecer una comunicación significativa con el Otro en el mundo? ¿Cómo se constituye el conocimiento del Otro? Y ¿cómo se puede superar de manera efectiva el legado del individualismo del siglo XIX?

Nutrido ampliamente del diálogo con «los grandes poetas del pensamiento» (Machado, 1989: 1531), Antonio Machado elabora un pensamiento que formula el problema de la relación entre el yo y el otro ya iniciado por Johann Gottlieb Fichte, figura fundacional del idealismo alemán.[181] Y en su exploración sobre estas cuestiones problematiza y supera el solipsismo e individualismo kantiano. Hoy en día nos encontramos con el intento de Emmanuel Lévinas de resolver el problema del solipsismo racionalista a través de una ética teológica del Otro, muy parecida a la de Machado, como una posible salida del laberinto de la soledad hacia la hermandad. Podemos así considerar a Machado como un precursor de Lévinas y de la filosofía de la otredad (Fernández-Medina, 2020: 375). Con estas notas hilvanadas sobre la poética de la otredad machadiana, de tintes fichteanos, se señala esa superación del solipsismo racionalista y del positivismo materialista en el que había derivado la filosofía moderna, apuntando hacia la fraternidad humana como representación de la «heterogeneidad del ser».

1. «EL OJO QUE VE Y QUE NUNCA SE VE A SÍ MISMO»

El Machado filósofo, que está «generalmente ocupado por lo que llama Kant *conflictos de las ideas trascendentales»* (Machado, 1989: 1524), dialoga en ocasiones con el filósofo alemán en su búsqueda metafísica del Yo fundamental. Según el Yo kantiano, como «fenómeno» de mi ser, *Yo soy sujeto* de mis sensaciones y sentimientos (el Yo empírico), o de mis pensamientos (el Yo teórico especulativo). El Yo kantiano es «la conciencia que yo tengo de mi existencia sensible y mental: me conozco a mí mismo, a la postre, como conozco un objeto exterior» (Laín Entralgo, 1968: 99). Por su parte, dice Machado en unas notas pertenecientes a *Los complementarios,* fechadas en agosto de 1924, que el Yo es «Lo que nunca es objeto de conocimiento. El ojo que ve y que nunca se ve a sí mismo» (1989: 1310).

Pero en su «Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua» (1931), texto que condensa sus ideas sobre cómo la poesía y la filosofía exploran los conceptos del yo y del otro, Antonio Machado aborda el legado del idealismo kantiano en la poesía y narrativa modernas señalando su extrema posición frente a la

[181] La relación entre el yo y el otro es un problema que descubre Descartes y queda sin resolver, hasta que más tarde lo desarrolla y lo formula Fichte (Morgado, 2017). Para más información sobre el tema véase Laín Entralgo (1968).

subjetividad, esa que nos lleva al «callejón sin salida» del pensamiento, poniendo en evidencia la esterilidad de toda subjetividad que se conforme con sondear los contornos de su propio ser (Fernández-Medina, 2020: 381). A través de este texto es posible empezar a delimitar el «problema de la subjetividad», es decir, la dificultad de conocerse a sí mismo y al mundo exterior. Aquí declara que «Kant elimina [el objeto] en su ingente tautología, que esto significa la llamada *revolución copernicana*, que se le atribuye.[182] Su análisis de la razón sólo revela la estructura ideal de sujeto cognoscente» (Machado, 1989: 1781), lo que conduce al *solus ipse* de la razón humana. La subjetividad de Kant es incompatible con toda otra realidad. Este subjetivismo genera un problema. Si este Yo es a la vez sujeto sensible y mental y persona moral, el problema está en cómo conocer la realidad del Otro. Solo se puede conocer la apariencia fenoménica del otro, pero lo que lo constituye como persona, «aquello por lo cual él es para mí y en sí mismo fin y no medio, quedará oculto a mi mirada» (Laín Entralgo, 1968: 100).

Para Machado, este solipsismo deja poco espacio para la otredad más allá de las construcciones del entendimiento. Explica en *Juan de Mairena* que:

> *Lo otro no existe*, tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana» —explica Machado. «Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, *uno y lo mismo*. Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía en *lo otro*, en «La esencial Heterogeneidad del ser», como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece lo *uno* (Machado, 1989: 1917).

Ese Yo recluso en sí mismo es limitativo para el Machado poeta que busca el Tú esencial. En su «Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua» afirma:

> Si la obra de Proust es literalmente un punto final, mejor diré un canto epilogal, en tono menor, de todo un siglo de novelas, la obra de Joyce es una vía muerta, un callejón sin salida del solipsismo lírico del mil ochocientos. La extrema individuación de las almas, su monadismo hermético y autosuficiente […] es la gran chochez del sujeto consciente que termina en un canto de cisne que es, a su vez —¿por qué no decirlo?, un canto de grajo (1989: 1789).

[182] La «revolución copernicana» propone que el sujeto, a través de un entendimiento a priori del espacio y el tiempo, es de hecho el productor de experiencia.

Ese solipsismo es el que ha despojado a la «comunión humana» de su significado constitutivo colectivo, ya que la posición individualista, explica Mairena, es la del ser humano

> que toma como tipo de evidencia el de su propio existir, con lo cual inaugura el reino de la nada, más allá de las fronteras de su yo. Este hombre, o no cree en Dios, o se cree en Dios, que viene a ser lo mismo. Tampoco […] cree en su prójimo, en la realidad absoluta de su vecino. Para ambas cosas carece de la visión o evidencia de lo otro, de una fuerte intuición de *otredad*, sin la cual no se pasa del yo al tú […] A este *self-man* propiamente dicho; a este hombre que no se casa con nadie, como decimos nosotros; a esta mónada autosuficiente no le hable usted de comunión, ni de comunidad, ni aun de comunismo. ¿En qué y con quién va a comulgar este hombre? […] Cuando le llegue […] el inevitable San Martín al *solus ipse*, porque el hombre crea en su prójimo, el yo en el tú, y el ojo que ve en el ojo que le mira, puede haber comunión y aun comunismo (1989: 2042-2043).

Esta voluntad machadiana de salir de sí mismo para encontrarse con el Otro se inicia ya desde 1907 con sus «Proverbios y cantares» y regresa asiduamente a este tema, tanto en su prosa filosófica como en su poesía, a lo largo de los años. Así ejemplariza su concepto de otredad en esta copla de «Proverbios y cantares» de *Nuevas Canciones (1917-1930)*:

> Poned atención:
> Un corazón solitario
> No es un corazón (1989: 639).

Su concepto de la otredad se origina a partir de conceptos o nociones como el «sí mismo», el cual depende del Otro, y Otros, y es aquí en donde se pueden observar ecos fichteanos. Veamos.

2. FICHTE Y EL TÚ QUE SOY YO

Fichte es el enlace entre Kant y el giro hacia el sujeto que caracteriza al idealismo alemán. Según Fichte, el mundo objetivo y la naturaleza son creaciones del Yo. Este Yo absoluto, como actividad pura, es sobre lo que se fundamenta toda conciencia y todo ser. Dice Fichte que este Yo «aparece como *actividad sobre algo fuera de mí*, según la ley de la conciencia y en particular según la ley fundamental de que lo activo sólo puede ser percibido como unificación de sujeto y objeto (como Yo)» (Fichte, 2005: 77). Fuera del Yo absoluto existe el Yo finito y empírico, el no-Yo, es decir, la realidad exterior que está en frente del Yo no existe objetivamente, fuera de nosotros, sino que es producto de la actividad del Yo absoluto. El mundo es

el no-Yo creado por el Yo. Con su «actividad ideal»— explica Laín Entralgo— «el Yo de cada hombre pone el no-Yo» (1968: 103). El Yo de Fichte, «es ojo y no espejo; un ojo que en sí mismo fuese activo devenir […] [P]ero no es actividad infinita. Mi Yo es finito […] La realización del Yo manifiesta el límite del Yo» (2005: 104).

En esa realidad exterior, mi Yo descubre la existencia de otros Yos necesarios. Como expresa Machado en el poema I de *Nuevas Canciones*:

> Con el tú de mi canción
> No te aludo, compañero;
> Ese tú soy yo (Machado, 1989: 636).

En esta solearilla reconoce al anónimo «tú», el «compañero» en el «Yo», y toca uno de los principios más significativos de la subjetividad en la filosofía occidental: el Yo como sujeto (el observador) es también un Tú como objeto (el observado) desde la perspectiva de otro yo como sujeto. Aunque la subjetividad proclama su independencia del Otro, depende de hecho del Otro para su reconocimiento. En la *Fenomenología del espíritu*, Hegel desarrolló esta idea en términos muy concretos explicando cómo la autoconciencia puede existir antes de cualquier otro concepto del Otro, pero es a través del contacto con el Otro en el mundo como el Yo se desarrolla (Fernández-Medina, 2011: 57).

Así lo expresa Machado en los versos que abren los «Proverbios y cantares» de *Nuevas canciones* (1917-1930):

> El ojo que ves no es
> Ojo porque tú le veas,
> Es ojo porque te ve (Machado, 1989: 626).

Más adelante, en el poema XL insiste en el mismo tema:

> Los ojos por que suspiras,
> Sábelo bien,
> Los ojos en que te miras
> Son ojos porque te ven (1989: 634).

Un ojo es un ojo no porque creemos que lo sea, o porque otros lo vean, sino porque ve al Tú. Solo reconociendo que me ve sé que es un ojo humano lo que veo. Así, en la percepción del Tú se descubre la libertad «mi libertad y la del otro: la mía, en cuanto real y efectivamente 'puesta'; la del otro… 'contrapuesta'» (Laín Entralgo,

1969: 111), sin excluir la participación del cuerpo, que a la vez es órgano externo del Yo puro y lo que determina la incondicionada libertad originaria del mismo. Volviendo a Fichte, radicalizando el imperativo categórico kantiano, responde que la afirmación de la individualidad personal dejará de ser crudo egoísmo cuando los fines que Yo me proponga se hallen rectamente ordenados al fin racional y único de la humanidad entera» (Laín Entralgo, 1969: 112), que no es otra cosa que el conjunto que forman mi Yo y todos los otros Yos. Según Fichte, el individuo se convierte en persona moral cuando afirma su individualidad anulándola, sirviendo al fin supremo de la especie humana.

En una nota fechada en 1924 y titulada «Problemas de la lírica», Machado declara que

> [e]l sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del tú, es decir, de otros sujetos […] Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien *nuestro*. Sin salir de mí mismo noto que en mi sentir vibran otros sentires (Machado, 1989: 1310).

Y esto nos lleva al tema de la multiplicidad de sujetos que, para Abel Martín, es «el apasionante problema del amor» (1989: 673). Machado, a través de la exposición de la obra filosófica de su apócrifo Abel Martín en «De un cancionero apócrifo (1924-1936)», habla de la «esencial heterogeneidad del ser» o la idea de que lo Otro es parte del concepto que uno mismo tiene de sí, que el sí mismo y el Otro son dos caras de la misma moneda existencial-ontológica. Esta concepción nos puede recordar a Fichte.

Pero a diferencia de Fichte, para quien «el Yo de cada hombre pone el no-Yo» (Laín Entralgo, 1969: 103), Machado, a través de Abel Martín, declara que «*Lo que es*, es lo uno y lo otro […]. Lo uno no es lo contrario de lo otro […]. *Lo que es* no tiene contrario en el ser […]. Lo contrario de un árbol sería un no-árbol. Pero un no-árbol no es nada […]. Sólo hay un gran contrario: la Nada, o sombra de la mano divina» (1989: 2154-2155). Para Abel Martín, la esencia es, generalmente, lo absolutamente real que pertenece al sujeto mismo «puesto que más allá de él no hay nada» (1989: 687):

> Todo es por y en el sujeto, todo es actividad consciente, y para la conciencia integral nada es que no sea la conciencia misma. «Sólo lo absoluto—dice Martín—puede tener existencia, y todo lo existente es absolutamente en el sujeto consciente». El ser es pensado por Martín como conciencia activa, quieta y mudable, esencialmente heterogénea, siempre sujeto, nunca objeto pasivo de energías extrañas. La sustancia, el ser que todo lo es al *serse* a sí mismo, cambia en cuanto es actividad constante, y permanece inmóvil, porque no existe energía que no sea él mismo (1989: 687).

Abel Martín dice que su punto de partida está en Leibnitz, ya que, como él, concibe lo real, la sustancia, como algo constantemente activo. Pero no le sigue en la concepción de las mónadas como pluralidad de substancias. Dice Machado, que, según Abel Martín, el concepto de pluralidad es inadecuado a la sustancia.

> Cuando Leibnitz —dice Abel Martín— supone multiplicidad de mónadas y pretende que cada una de ellas sea el espejo del universo, o una representación más o menos clara del universo entero, no piensa las mónadas como substancias, fuerzas activas conscientes, sino que se coloca fuera de ellas y se las representa como seres pasivos que forman por refracción, a la manera de los espejos, que nada tienen que ver con las conciencias, la imagen del universo. La mónada de Abel Martín, porque también Abel Martín habla de mónadas, no sería ni un espejo ni una representación del universo, sino el universo mismo como actividad consciente: *el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo*. Esta mónada puede ser pensada, por abstracción, en cualquiera de los infinitos puntos de la total esfera que constituye nuestra representación espacial del universo (representación grosera y aparencial); pero en cada uno de ellos sería una autoconciencia integral del universo entero. El universo, pensado como sustancia, fuerza activa consciente, supone una sola y única monada, que sería como el alma universal de Giordano Bruno (1989: 671-672).

Machado toma el concepto de mónada de Leibniz (como múltiples formas del ser substanciales, individuales, independientes, encerradas en sí mismas, centros de fuerza que son cada una de ellas espejo o reflejo del universo en una armonía preestablecida), y lo reinterpreta como una mónada única que es el universo mismo como actividad consciente (Machado, 1989: 671-672). Resalta la «heterogeneidad del ser» y, en contraste con la mónada individual e independiente de Leibniz, destaca la mónada «nostálgica de lo otro»: «El hombre quiere ser otro. He aquí lo específicamente humano. Aunque su propia lógica y natural sofística lo encierren en la más estrecha concepción solipsística, su mónada solitaria no es nunca pensada como autosuficiente, sino como nostálgica de lo otro, paciente de una incurable alteridad» (1989: 2097). El corazón es una mónada fraterna que, «por esencia, no puede cantar sola, ni bastarse a sí misma, ni afirmarse sin afirmar a su prójimo» (1989: 2146). La fraternidad humana como representación de la «heterogeneidad del ser», y es en esa «mónada fraterna» en donde se hace posible la revelación de lo «esencialmente otro […] Porque es allí, en el corazón del hombre, donde se toca y se padece otra otredad divina … como un *tú de todos*, objeto de comunión amorosa… un *Tú* que es *Él»* (1989: 2043-4), «porque el hombre crea en su prójimo, el yo en el tú, y el ojo que ve en el ojo que le mira, puede haber comunión» (1989: 2043).

Antonio Machado resalta la importancia del Otro en el Yo (1989: 2042-2043) y de esta manera supera el solipsismo racionalista tanto de Leibniz (mónadas sin ventanas) como el de Kant (imperativo categórico). La filosofía de Kant fue una importante fuente de inspiración tanto para determinar sus propios conceptos de subjetividad y objetividad, como para concebir al Otro más allá de los confines del

idealismo trascendental. A lo largo de su obra reitera lo que ya declarara en 1903: el Yo debe reconocer al Otro en el mundo concreto de la «comunión humana». Este acto de reconocimiento es crucial porque le permite empezar a teorizar sobre cómo se vería una intersubjetividad. Su preocupación por el hecho de que del sujeto kantiano «no sabemos cómo sea el rostro, ni el carácter, ni el humor, ni sabemos cómo siente ni siquiera cómo piensa» (1989: 1782), es significativo, ya que su interés por el encuentro cara a cara señala al imperativo ético que surge de la presencia del Otro. Esto nos recuerda el tipo de ética de Lévinas en la que la presencia física (la cara ante mí) hace al Yo consciente de la infinitud del Otro (24). Antonio Machado conectó con una discusión europea más amplia sobre la alteridad, en la que intuyó, como Lévinas hizo después, las lagunas del pensamiento que habían reducido al Otro a las distintivas categorías epistémicas de igualdad dentro de la filosofía contemporánea. Para Machado uno debe trascender el pensamiento totalizante y adherirse a las infinitas indagaciones sobre la unidad y la diferencia. De esta manera, y como se declaraba al comienzo de este trabajo, bien podríamos considerar a Machado no solo como un estudioso de Kant, de Fichte, y de tantos otros filósofos, sino también como un precursor de Lévinas y su poética de la otredad, que permanece tan relevante hoy día para nuestro entendimiento del concepto del otro como lo fue en su día para Antonio Machado.

BIBLIOGRAFÍA

Fernández-Medina, Nicolás (2011). *The Poetics of Otherness in Antonio Machado's 'Proverbios y cantares*. Wales: U of Wales P.

Fernández-Medina, Nicolás (2020). «Antonio Machado en diálogo con Emmanuel Lévinas: El compromiso con la objetividad y la otredad». *Hispanic Review*, 88/4, pp. 373-394.

Fichte, Johann Gottlieb (2005). *Ética*. Jacinto Rivera de Rosales (ed.). Madrid: Akal.

Laín Entralgo, Pedro (1968). *Teoría y realidad del otro*. Volumen I. Madrid: Revista de Occidente.

Machado, Antonio (1989). *Antonio Machado: poesía y prosa*. Oreste Macrí (ed.), Gaetano Chiappini (col.). 4 vols. Madrid: Espasa-Calpe y Fundación Antonio Machado.

Morgado, Nuria (2017). «Entre Kant y Fichte: El problema de la subjetividad en el pensamiento de Antonio Machado». En *Entre la ética y la estética. Ensayos en honor a Joan Gilabert*. Nuria Morgado y Agustín Cuadrado (eds.). Newark, NJ: Juan de la Cuesta, pp. 31-46.

SEMILLAS DEL *GUZMÁN DE ALFARACHE*

Rosa Navarro Durán
Universitat de Barcelona
rosanavarro@ateneu.ub.edu

El *Guzmán de Alfarache* fue una obra de enorme éxito entre sus contemporáneos como indica bien la sucesión de impresiones que tuvo y, en cambio, hoy los lectores de la novela son escasos. Una creación literaria suma al valor que tiene por sí misma la huella que deja en las obras que escriben sus lectores; puede menguar su atractivo —no su riqueza— a lo largo de los siglos, pero cuando deja una larga estela en otras creaciones literarias, se queda para siempre brillando intensamente en el Parnaso. Es lo que sucede con esta novela esencial de la literatura española, de bella y asombrosa prosa, hoy recordada casi solo por los especialistas y unos pocos aficionados, pues sus frutos pueden verse en los textos de otros grandes escritores contemporáneos que bebieron de la fuente Castalia de sus páginas. No es la primera en muchos asuntos, pero sí la que los ofrece juntos en su texto. Voy solo a aportar unos pocos ejemplos a partir de algunos grandes escritores áureos; pero antes me detendré en el género literario que Mateo Alemán creó: la picaresca.

1. INICIADOR DE UN GÉNERO: LA NOVELA PICARESCA

Cervantes trazó en su *Quijote* un vínculo indisoluble entre el género y *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, que, sin embargo, no es una novela picaresca, sino una sátira erasmista contra los miembros viciosos de una Iglesia necesitada de reforma. Lo hizo en el episodio de los galeotes, que depende precisamente de la lectura del *Guzmán*, porque, en palabras de Francisco Rico, la novela es «la más genial deposición autobiográfica de un galeote» (Alemán, 1967: LXXXIX). Ginés de Pasamonte, el más peligroso de los delincuentes, como dice el

comisario que lo custodia, «ha escrito su historia, que no hay más que desear, y deja empeñado el libro en la cárcel en docientos reales»; se titula *La vida de Ginés de Pasamonte,* y su autor lo compara a la obra que le dio el título: «Es tan bueno que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren»; y cuando don Quijote le pregunta si está acabado, contestará: «¿Cómo puede estar acabado si aún no está acabada mi vida?» (Cervantes, 1998: 243), característica que nos lleva de nuevo al *Guzmán*, el galeote, el pícaro. «Él mismo escribe su vida desde las galeras, donde queda forzado al remo por delitos que cometió, habiendo sido ladrón famosísimo, como largamente lo verás en la segunda parte», así lo dice en la «Declaración para el entendimiento de este libro» que antepone Mateo Alemán a su obra, donde da verosimilitud a que un galeote escriba su autobiografía pues ha sido «muy buen estudiante, latino, retórico y griego» (Alemán, 2011: 64). Es indudable también que el escritor parte de la forma novelesca del *Lazarillo*, la autobiografía de un personaje de baja condición social, y por ello le da estudios (que Lázaro no tiene) para justificar la escritura del discurso de su vida (Lázaro no escribe, sino que declara la información que vuestra merced ha solicitado sobre el caso). Lázaro no es un delincuente, sino una víctima de sus amos eclesiásticos; Guzmán, en cambio, es un ladrón, estafador, fullero, mientras todos los miembros de la Iglesia con los que se topa —un cardenal es amo suyo— son personas de bien y le ayudan. Alemán exhibe su vinculación con el *Lazarillo* desde el prólogo al discreto lector, donde recoge la cita de Plinio que figura en el de esta obra: «considerando no haber libro tan malo donde no se halle algo bueno» (Alemán, 2011: 62). El nombre de su personaje, Guzmán, es la antífrasis del de Lázaro: elige el disfraz onomástico de noble frente al apelativo del pobre bíblico, y es de Alfarache, un lugar, como es habitual, y no de un río, Tormes, que tiene solo una razón política de ser.

Es a partir de la publicación del *Guzmán* cuando van a sucederse las novelas picarescas; las obras del género se imprimirán a lo largo de toda la primera mitad del siglo XVII. Y los pícaros van a tener estudios, e incluso van a ir a la Universidad, como Pablos, el Buscón, porque este hecho se convierte en rasgo genérico para justificar la escritura del relato autobiográfico del pícaro.

Guzmán de Alfarache o *El Pícaro* crea, pues, un género; y la primera de las versiones femeninas del personaje, la pícara Justina, cierra su relato diciendo que está casada con Guzmán: «las cuales me pusieron en el felice estado que ahora poseo, quedando casada con don Pícaro Guzmán de Alfarache, mi señor» (López de Úbeda, 2007: 474). Y «antes de celebrarse el casamiento» le escribe una carta en el «prólogo sumario» de la obra: «Yo, mi señor don Pícaro, soy la melindrosa escribana, la honrosa pelona…», donde sigue con la enumeración de «epítetos» como dice el autor, que aclara que «son cifra de los más graciosos cuentos», y acaba como «novia de mi señor don Pícaro Guzmán de Alfarache, a quien ofrezco cabrahigar su picardía para que dure los años de mi deseo» (López de Úbeda, 2007: 21-22).

En *La ilustre fregona* el gusto que tiene Carriazo, uno de los dos protagonistas, por la vida picaresca —«tan contento de la vida libre»— es deudor también del

Guzmán, y como dice el narrador, «él salió tan bien con el asumpto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache» (Cervantes, 2014: 102). Guzmán, cuando comienza «a tratar el oficio de la florida picardía», dice que «No trocara esta vida de pícaro por la mejor que tuvieron mis pasados» (Alemán, 2011: 189).

El *Guzmán* es un auténtico escaparate de asuntos para sus seguidores, y alguno de ellos deja honda huella; por ejemplo, la presencia de lo escatológico. Baste recordar la burla que le hacen en Génova sus parientes, con las cuatro figuras de los demonios que lo mantean hasta dejarlo descoyuntado en la cama, y cómo al despertarse se encuentra embarrado en sus excrementos (Alemán, 2011: 266) — habrá más episodios escatológicos. Es evidente la relación que guarda con todo ello una de las burlas que a Pablos le hacen por nuevo los estudiantes en Alcalá. De noche en la cama lo azotan fingiendo la presencia de ladrones, él se refugia debajo, y mientras tanto uno de los burladores defeca en ella; cuenta Pablos: «Acosteme y cubrime y torné a dormir. Y como entre sueños me revolcase, cuando desperté, halleme proveído y hecho una necesaria» (Quevedo, 2005: 29). La primera parte de la novatada a Pablos, la lluvia de gargajos, tiene ya un apunte en el *Guzmán* cuando era estudiante en Alcalá: «¡Oh dulce vida la de los estudiantes! ¡Aquel hacer de obispillos, aquel dar trato a los novatos, meterlos en rueda, sacarlos nevados…» (Alemán, 2011: 644).

Pablos, tras la batalla nabal, cuando hacía de rey de gallos, cae en una privada y, como dice, «era la persona más necesaria de la riña»; el alguacil no tiene por donde asirlo para llevarlo a la cárcel, «tal me había puesto del lodo» (Quevedo, 2004: 10-11). También lo anticipa en tal estado Guzmán, cuando servía como bufón al embajador; al hablar a Nicoleta, criada de Fabia, la dama a la que pretende su señor, estando «pierniabierto», sale un gran cebón, lo embiste y lo lleva a horcajadillas a un gran lodazal: «Levanteme muy bien puesto de lodo, silbado de la gente, alentado de toda Roma, tan lleno de lama el rostro y vestidos de pies a cabeza, que parecía salir del vientre de la ballena» (Alemán, 2011: 417).

La borrachera ocupa un espacio en el relato de Guzmán, ocurre en el tiempo en que sirvió al cocinero hecho pícaro de cocina y se refinó de jugador. Así comienza a describir el episodio: «Una vez me aconteció un donoso lance, que, como mi amo trajese a casa otros amigos cofrades de Baco, pilotos de Guadalcanal y Coca, y quisiese darles una merienda, todos tocaban bien la tecla, pero mi amo señaladamente era extremado músico de un jarro», acaban unos «cayendo, los otros trompezando…» (Alemán, 2011: 207). Quevedo prolonga mucho más la escena de los borrachos en esa comida donde más que comer se bebe, en casa del tío verdugo de Pablos con «ilustres» cofrades (Quevedo, 2005: 63-65).

El escritor madrileño toma además elementos del *Guzmán* para la vida de pupilaje en casa del dómine Cabra:

> Hacíaseme trabajoso si me quisiese sujetar a la limitada y sutil ración de un señor maestro de pupilos, que había de mandar en casa, sentarse a cabecera de mesa, repartir la vianda para hacer porciones en los platos con aquellos dedazos y uñas corvas de largas como de un avestruz, sacando la carne a hebras […], haciendo la olla con tanto gordo de tocino que solo tenía el nombre, y así daban un brodio más claro que la luz (Alemán, 2011: 637).

Basta recordar el caldo de la comida eterna del dómine Cabra («sin principio ni fin») para ver que Quevedo lleva mucho más allá esa mísera avaricia de la que parte: «Trujeron caldo en unas escudillas de madera, tan claro que, en comer una de ellas, peligrara Narciso más que en la fuente» (Quevedo, 2005: 13). También la actuación de las amas en ambas novelas tienen coincidencias; y está claro que Quevedo se inspiró en el Pícaro cuando dice de ellas: «que atáis el tocino para echarlo dentro y con solo un cuarto de él hacéis toda la semana, porque se vuelve a sacar y se guarda» (Alemán, 2011: 641); que es lo que hará el avaro dómine Cabra para preservar su «hidalguía».

La enumeración de las «ordenanzas mendicativas» (1ª, III, 2) y del «Arancel de necedades» (2ª, III, 1) del *Guzmán* abre dos paréntesis en el texto, como asimismo lo hará en el del *Buscón* la «Premática del desengaño contra los poetas hueros, chirles y hebenes», II, 3, que Quevedo había compuesto antes; [183] el contenido nada tiene que ver, pero sí el hecho de insertarlo en la novela.

Algo semejante sucede con la carta que la esclava mulata amante de Guzmán le escribe a este cuando está en la cárcel («Sentenciado mío», 2ª, III, 7), porque Quevedo hace que a Pablos le escriba una carta su tío verdugo, donde le habla del «gran valor» con que su padre subió a la horca —él lo ajustició— y cómo se compuso: «Hízose dos veces los bigotes […]. Sentose arriba, tiró las arrugas de la ropa atrás…» (Quevedo, 2005: 38). La entereza de los rufianes condenados a muerte era ya asunto literario (aparece en *La Celestina*), pero también se trata en el *Guzmán*, en un pasaje que se reconoce muy cercano al del *Buscón*, cuando el pícaro está en la cárcel: «Otros hay que se mandan hacer la barba y cabello para salir bien compuestos, y aun mandan escarolar un cuello almidonado y limpio» (Alemán, 2011: 692).

Quevedo compondrá además jácaras con cartas de rufianes y prostitutas: la Méndez contesta a la que le había escrito Escarramán (Quevedo, 1999: nº 849), y la Perala y Lampuga, su bravo, se intercambian otras, hechas jácaras (Quevedo, 1999: nº 851-852). Como ya he indicado, *La pícara Justina* se abre con una carta de ella a Guzmán en el sumario inicial de la obra; y en la segunda parte, hay dos «cartas graciosas», la del fullero Marcos Méndez Pavón a Justina, y la respuesta de esta, que

[183] Lo dice en el propio texto: «por estar declarados por locos [los poetas] en una premática que había salido contra ellos» (Quevedo, 2005: 51); además véase Quevedo, 1993: 40-41.

dice «llamada por otro nombre la Guzmana de Alfarache, y pícara de prima por claustro» (López de Úbeda, 2007: 254-268).

Incluso el galanteo a las monjas, que se convierte en episodio de la vida del pícaro en la falsa segunda parte del *Guzmán*, y que Quevedo imitará en el *Buscón*, aparece ya apuntado en la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*, en lo que cuenta el protagonista: «en Salamanca un catedrático de prima, de los más famosos y graves letrados de aquella universidad, visitaba por su entretenimiento a una señora monja, hermosa, de mucha calidad y discreta»; pero ese amor platónico acaba bruscamente porque él se ausenta sin despedirse, y la monja no se lo perdona (Alemán, 2011: 384).

2. ESCAPARATE DE ASUNTOS

José María Micó describe muy bien la riqueza de la obra señalando su condición de síntesis de la literatura de su época:

> El *Guzmán* fue concebido, emprendido y culminado como una suerte de poliantea literaria y moral con un plan completísimo: información (las aventuras, los apuntes eruditos), formación (los «documentos», la doctrina) y reformación (la crítica social, la censura de los vicios). Según el pícaro, cualquier piedra servía para levantar el edificio, y el escritor no dudó en incluir en su proyecto la práctica totalidad de las tendencias de la prosa del siglo XVI (Alemán, 2000: 56).

Gómez Canseco enumera los elementos que «alrededor de esas andanzas y fortunas» del Pícaro «se van agregando» y «dan grosor y sentido a la historia»: las digresiones morales y satíricas, cuatro novelitas intercaladas, fábulas y relatos de carácter alegórico, cuentos breves, facecias o anécdotas, piezas retóricas independientes —que son para el estudioso las «Ordenanzas mendicativas», el «Arancel de necedades» o la carta de la esclava—, sermones y «fragmentos de romances, consejas, dichos y refranes» (Alemán, 2012: 803-804). Evidentemente no son todos creados por el autor, pues algunos han sido recogidos por él. El propio Alemán en el prólogo al lector dice: «No es todo de mi aljaba; mucho escogí de doctos varones y santos: eso te alabo y vendo» (Alemán, 2011: 63), y aunque él se refiere a la doctrina edificante que está tan presente en «la confesión general» del pícaro, puede aplicarse a otros elementos. El escritor inserta material ajeno en su obra, pero lo hace magníficamente, sin que se vean las costuras; y el hecho de que estén ahí, en el relato del Pícaro, se hacen visibles para sus lectores: es un escaparate perfecto.

La historia que cuenta Don Rodrigo de Montalvo a don Álvaro de Luna, narrada por César, un caballero napolitano en casa del embajador de España, amo de Guzmán en Roma, (2ª, I, 4), la toma Alemán del relato XLI del *Novellino* de Masuccio; y

Alonso de Castillo Solórzano la convierte en un episodio de la novela *El prevenido engañado* de su heterónimo «María de Zayas», mostrando con detalles que ha leído el original y también la recreación de Alemán, de quien además copia el nombre de Gracia, esposa de Guzmán, para la de su protagonista, don Fadrique (Zayas, 2021: 46-47).

El propio Pícaro cuenta la terrible venganza de una dama viuda deshonrada por uno de los dos caballeros que pretendían casarse con ella, al que había rechazado; como el escogido creerá la falsa apariencia que la infama y la abandonará, la dama se casará con el burlador, pero luego lo degollará en la cama (Alemán, 2011: 540-543). Gómez Canseco aportará, en las notas a este pasaje, concordancias de ideas en dos novelas de Castillo Solórzano y en otra de María de Zayas; y además aparece el asunto del asesinato en la cama de un caballero por una dama vengativa en las novelas de ambos porque el autor es solo uno: Castillo Solórzano (Zayas, 2021: 39-40). [184]

Alemán inserta en el discurso del Pícaro la fábula de Júpiter y la petición que un asno, un perro, la mona y el hombre le hacen sobre la duración del tiempo de su vida (2ª, I, 3). Y nada más empezar *La pícara Justina*, en la introducción general «escrita de mano de Justina», cuenta una fábula donde la rana, envidiosa del cisne porque cantaba y de la mosca porque dormía todo el invierno, le pide a Júpiter «le diese modo como ella durmiese todo el invierno y cantase todo el verano» (López de Úbeda, 2007: 29), y no es la única que inserta.

Guzmán dice muchos refranes, y a veces los acumula; le pregunta un huésped: «Señor caballero, ¿no ha oído decir Vuestra Merced «en cada tierra su uso»? […] Cada cuerdo en su casa sabe más que el loco en el ajena»; Guzmán le responde: «Al mal uso quebrarle la pierna», y enseguida afirmará: «Y como el tocino hace la olla, y el hombre, la plaza, la mujer, la casa» (Alemán, 2011: 583-584); poco más adelante acude a ellos de nuevo y los junta en poco espacio: «no está la carne en el garabato por falta de gato», «Que a quien se muda Dios le ayuda», «Dádivas ablandan peñas», «en tres boladas no quedara bolo enhiesto», «que fueron todas el lobo y la vulpeja, y tres al mohíno», «Aquí morirá Sansón y cuantos con él son», etc. (Alemán, 2011: 596-598).

La Pícara ofrece en la introducción general «una carretada de refranes» para consolarse de lo que dirán de ella murmuradores, y así los ensarta: «arrastren la colcha para que se goce la moza; tras diez días de ayunque de herrero, duerme al son el perro; tañe el esquilón y duermen los tordos al son; al son que llora la vieja, canta el cura en la iglesia» (López de Úbeda, 2007: 42). No es difícil asociarlos a los que dice Sancho sin venir a cuento; es cierto que don Quijote le reprende su uso ya en la primera parte, en el cap. XXV, pero es en la segunda en donde se acentúa el recurso;

[184] A las novelas que indico en la introducción puede añadirse *Al fin se paga todo*, donde la dama mata en la cama a su cuñado, que es quien había suplantado la figura de su marido para acostarse con ella (Zayas, 2021: 190-191).

así le dice don Quijote en el cap. XIX: «¿Adónde vas a parar, Sancho, que seas maldito? Que cuando comienzas a ensartar refranes y cuentos, no te puede esperar sino el mesmo Judas que te lleve» (Cervantes, 1998: 786). Cervantes, pues, intensifica ese rasgo del habla de su personaje; ¿es coincidencia con esa característica de Guzmán o parte el alcalaíno de ella para llegar a la sátira?

Guzmán va de Génova a Roma, y de Roma a Siena, se detiene en Florencia, sigue hasta Bolonia y Milán para regresar luego a Génova y volver a España. Es en Florencia donde asoma el libro de viajes en el relato del Pícaro (2ª, II, 1); él le pide a Sayavedra, que conoce bien la ciudad, que le vaya enseñando «las cosas curiosas de ella, en especial y primero la iglesia mayor», y así lo hace: «estúveme bobo mirando aquel famosísimo templo y edificio del cimborio», luego va a la Anunciada, a la plaza de palacio, describe la estatua de Cosme de Médicis, visita el templo de San Juan Bautista, otras iglesias, el Palacio de Pitti, etc. (Alemán, 2011: 458-464). Y recordamos la presencia de una etapa de viaje a Italia en la vida de Marcos de Obregón y el tiempo viajero del licenciado Vidriera por muchas más ciudades de Italia, bien es cierto que Cervantes no necesitaba modelo alguno para ese tramo.

El Pícaro hace una larga digresión narrando la alegoría de la Verdad y la Mentira (1ª, III, 7). Comienza: «A la Verdad aconteció lo mismo. También tuvo su cuando, de tal manera que antiguamente se usaba más que agora…», cuenta cómo la desterraron y en su silla pusieron a la Mentira, e intervienen después otras figuras alegóricas (la Ostentación, la Adulación, la Codicia, Soberbia, etc.), hasta que la Verdad «acordó fingirse muda, escarmentada de hablar» (Alemán, 2011: 300-304). Es evidente que Alemán había leído muy bien *El conde Lucanor* de don Juan Manuel, que se convirtió en obra impresa gracias a Gonzalo Argote de Molina en 1575 (Sevilla, Hernando Díaz), cuyo ejemplo XXVI narra «De lo que conteció al árbol de la Mentira».

Ese paréntesis alegórico en la novela picaresca da muchos y distintos frutos en los *Sueños* de Quevedo. En *El Mundo por de dentro*, el guía del narrador es el Desengaño, y en *El alguacil endemoniado*, cuenta el demonio cómo la Verdad y la Justicia vinieron a la tierra, «la una no halló comodidad por desnuda, ni la otra por rigurosa. Anduvieron mucho tiempo ansí, hasta que la Verdad, de puro necesitada, asentó con un mudo» (Quevedo, 1991: 162-163), donde vemos que la Verdad está condenada al silencio como lo estuvo en boca de Guzmán.

En los *Sueños* germinan con fuerza las sátiras contra los oficios solo apuntadas en el texto de Alemán, y también contra las mujeres, que sí invaden el discurso del Pícaro en su última etapa con sus dos bodas. Escribanos, jueces, alguaciles, que son «retratos de los mismos ministros del infierno» (Alemán, 2011: 478), reciben los dardos de Guzmán en su primer paso por la cárcel, en Bolonia (2ª, II, 3); pero ya en la primera parte, II, 4, cuando es esportillero —como lo serán Rinconete y Cortadillo—, en un largo soliloquio sobre la honra, ensarta críticas contra todo el mundo, hombres de la ley y oficiales:

> Si salíamos por las calles, donde quiera que ponía la mira, todo lo vía de menos quilates, falto de ley, falso, nada cabal en peso ni medida, traslado a los carniceros y a la gente de las plazas y tiendas. Demás de esto, qué desesperación pone un escribano, falsario o cohechado, contra quien la verdad no vale, que solo el cañón de su pluma es más dañoso que si fuera de bronce reforzado; un procurador mentiroso, un letrado revoltoso, de mala conciencia, amigo de trampear, marañar y dilatar, porque come de ello; un juez testarudo, de los de «yo me entiendo», que ni se entienden ni lo entienden […]. Vamos por los oficios (Alemán, 2011: 202-203).

Y la enumeración empieza con los oficiales (sastre, albañil, herrero, carpintero…), «todos roban, todos mienten»; sigue con los boticarios, los doctores, y concluye: «Todo anda revuelto, todo apriesa, todo marañado. No hallamos hombre con hombre; todos vivimos en asechanza los unos de los otros», (204).

Quevedo, que leyó muy bien el *Guzmán* —su *Buscón* da fe de ello—, debió de empezar a escribir el primero de los *Sueños, El sueño del Juicio Final*», en 1605 (Haley, 1970), por tanto esa lectura estimularía su inspiración en la composición de los tratados contra los «abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo».

No es tanto imitación, sino inspiración al ver ese riquísimo escaparate de ideas que es el texto de Alemán; él recoge algunas de distintas fuentes y da abundantes ideas a los escritores contemporáneos. Cervantes, que no nombró la obra en el *Quijote* a posta, deja ver la huella de su lectura en algunas de sus *Novelas ejemplares*, como ya he señalado. No hay duda además de que tras las continuas moralizaciones de Cipión a la vida picaresca de Berganza está «la doctrina» que ofrece el Pícaro, la ejemplaridad que el propio galeote reformado va uniendo al discurso de su mala vida, y también lo está en los reproches que le hace a su compañero por las continuas digresiones de su relato.

3. Dos usurpadores

Mateo Alemán sufrió la usurpación de su personaje por un supuesto Mateo Luján de Sayavedra, que, antes de que él pudiera dar a la impresión la segunda parte de la vida de su Pícaro, dio a la luz la continuación espuria de las andanzas de Guzmán de Alfarache. Así se lo dice al lector:

> Pues, por haber sido pródigo comunicando mis papeles y pensamientos, me los cogieron al vuelo. De que, viéndome —si decirse puede— robado y defraudado, fue necesario volver de nuevo al trabajo, buscando caudal con que pagar la deuda, desempeñando mi palabra. Con esto me ha sido forzoso apartarme lo más que fue posible de lo que antes tenía escrito (Alemán, 2011: 353).

Y su venganza literaria es un ejemplo más de la gran maestría del escritor: va a incorporar al usurpador como personaje desdoblado en dos hermanos y hará que uno de ellos se quite la careta en tal papel. Sayavedra, «un mocito de mi talle, traza y edad» como dice Guzmán, aparece cuando este decide dejar de servir a su amo el embajador, y le va a engañar con sus cómplices, dejándole sin nada. Todo el libro segundo de la *Segunda parte* está marcado por la presencia y hechos de Sayavedra, que se convierte en criado de Guzmán y le contará su vida —es valenciano— y la de su hermano mayor; es entonces cuando Alemán da los datos que tiene del usurpador de su historia:

> Mi hermano, como buen latino y gentil estudiante, anduvo por los aires derivando el suyo [su nombre]. Llamábase Juan Martí. Hizo de Juan, Luján, y del Martí, Mateo; y volviéndolo por pasiva, llamose Mateo Luján […]. Yo, como no tengo letras ni sé más que un monacillo, eché por estos trigos y, sabiendo ser caballeros principales los Sayavedras de Sevilla, dije ser de allá y púseme su apellido; mas ni estuve jamás en Sevilla ni de ella sé más de lo que aquí he dicho. De esta manera salimos en un día juntos peregrinando; empero cada uno tomó luego por su parte. De él me dicen algunos, que de vista le conocen, haberlo visto en Castilla y por el Andalucía muy maltratado, que de allí pasó a las Indias, donde también le fue mal (Alemán, 2011: 493-494).[185]

Ambos se embarcan en Génova en una galera para regresar a España, y en el camino estalla una terrible tormenta. Cuenta Guzmán que «Sayavedra se mareó de manera que le dio una gran calentura y brevemente le saltó en modorra» y en su locura gritaba: «¡Yo soy la sombra de Guzmán de Alfarache!»; el Pícaro se ríe pero teme «porque iba repitiendo mi vida, lo que de ella yo le había contado, componiendo de allí mil romerías» (Alemán, 2011: 559). De noche Sayavedra, llevado por su locura, se arroja al mar sin que nadie pueda salvarlo. Así acaba su vida literaria, y con él Mateo Alemán da remate ingeniosamente al usurpador.

Cervantes iba a pasar por una experiencia semejante: escondiéndose tras el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda, el usurpador de sus personajes dará a la imprenta en 1614 el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.* El genial novelista tenía delante el modelo de Alemán y no lo desaprovechó, sino que lo superó en mucho. No hay más que recordar la presencia de don Álvaro Tarfe en el mesón donde se hospedan don Quijote y Sancho, camino de su aldea, en el capítulo LXXII, cuando el hidalgo, al oír su nombre, dice que debe de ser el que aparece en la segunda parte recién impresa, pues él la había hojeado en la venta donde coincidió con dos caballeros que la leían; pero don Álvaro no lo reconoce, y eso

[185] Y nos lleva otra vez al *Buscón*, a su final: «… determiné, consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella a ver si, mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte. Y fueme peor, como Vuestra Merced verá en la segunda parte; pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres» (Quevedo, 2005: 129).

demuestra la falsedad de esa historia; después de su sabrosa conversación, don Quijote le pedirá además que declare ante el alcalde «que no era aquel que andaba impreso en una historia intitulada *Segunda parte de don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal de Avellaneda, natural de Tordesillas» (Cervantes, 1998: 1208).[186]

También Cervantes menciona a su usurpador en el prólogo de la segunda parte, como hizo Alemán en la suya, pero solo dice de él al lector que «si por ventura llegares a conocerle, dile de mi parte que no me tengo por agraviado, que bien sé lo que son tentaciones del demonio» (Cervantes, 1998: 618). Como expuse (Navarro Durán, 2005), será el duque quien le argumente a un don Quijote furioso ante el ataque recibido por el eclesiástico de su casa que no puede sentirse agraviado, «porque así como no agravian las mujeres, no agravian los eclesiásticos, como vuesa merced mejor sabe»; y el propio don Quijote asiente y lo justifica: «Así es —respondió don Quijote— y la causa es que el que no puede ser agraviado no puede agraviar a nadie. Las mujeres, los niños y los eclesiásticos, como no pueden defenderse aunque sean ofendidos, no pueden ser afrentados» (Cervantes, 1998: 891); por tanto admite no haber podido serlo por el eclesiástico… al igual que Cervantes no podía serlo por el usurpador, que es un religioso, como bien ha demostrado Javier Blasco (2007).

A él y a Pilar Celma, grandes filólogos y amigos, van dedicadas estas páginas que subrayan la riqueza del *Guzmán de Alfarache*, señalando algunos de los muchos caminos que dejó abiertos esa magnífica novela —muy olvidada hoy— y siguieron grandes escritores contemporáneos suyos.

BIBLIOGRAFÍA

Alemán, Mateo (1967). *Guzmán de Alfarache,* en *La novela picaresca española, I.* Francisco Rico (ed.). Barcelona: Planeta.

Alemán, Mateo (2000). *Guzmán de Alfarache.* José María Micó (ed.). Madrid: Cátedra.

Alemán, Mateo (2011). *Guzmán de Alfarache*, en *Novela picaresca, I.* Rosa Navarro Durán (ed.). Madrid: Biblioteca Castro. 2ª ed.

Alemán, Mateo (2012). *Guzmán de Alfarache.* Luis Gómez Canseco (ed.). Madrid: Real Academia Española.

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

[186] No deja de ser curioso que le ponga como patria la de Alonso de Castillo Solórzano (nacido en 1584), un joven escritor que andaría ya por entonces haciendo méritos en el círculo de Lope de Vega, al que pertenecía el dominico Baltasar Navarrete (Blasco, 2007: XXXVIII, XLIV).

Cervantes, Miguel de (2014). *La española inglesa. La ilustre fregona*. Rosa Navarro Durán (ed.). Madrid: Alianza editorial. 2ª ed.

Fernández de Avellaneda, Alonso (Baltasar Navarrete) (2007). *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.* Javier Blasco (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.

Haley, George (1970). «The Earliest Dated Manuscript of Quevedo'*Sueño del Juicio Final*». *Modern Philology*, 67, pp. 238-262.

López de Úbeda, Francisco (Baltasar Navarrete) (2007). *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*. En *Novela picaresca, III.* Rosa Navarro Durán (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.

Navarro Durán, Rosa (2005). «Datos sobre Avellaneda en el texto del *Quijote*». *Boletín de la RAE*, 291-292, pp. 505-527.

Quevedo, Francisco de (1991). *Los sueños*. Ignacio Arellano (ed.). Madrid: Cátedra.

Quevedo, Francisco de (1993). *Prosa festiva completa.* Celsa Carmen García-Valdés (ed.). Madrid: Cátedra.

Quevedo, Francisco de (1999). *Obra poética*. José Manuel Blecua (ed.). Madrid: Castalia.

Quevedo, Francisco de (2005). *La vida del Buscón* en *Novela picaresca, II.* Rosa Navarro Durán (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.

Zayas, María de (2021). *Novelas y desengaños amorosos.* Rosa Navarro Durán (ed.). Madrid: Alianza editorial.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ POETA ERÓTICO, CON ÁNGEL GONZÁLEZ

Almudena del Olmo Iturriarte
Universidad de las Islas Baleares
almudena.delolmo@uib.es

Bandadas de mujeres desnudas van dejando
olor a sexo de alma por el aire violeta.

Ángel González entra como lector en la poesía de Juan Ramón Jiménez a través de la *Segunda antolojía poética (1898-1918)*. En 1944, cuando tiene 19 años, aquejado de tuberculosis se ve obligado a recluirse en reposo absoluto en Páramo del Sil, pueblo de las montañas de El Bierzo. Afirma que esa circunstancia determina su «insistencia en la lectura de poesía» (González, 2005: 430) y ello le lleva a descubrir la obra de Jiménez a través del libro que González siempre va a considerar como el mejor. El deslumbramiento es tal que lee y relee la *Segunda antolojía* hasta aprendérsela casi de memoria, declarando haber comenzado su aprendizaje poético copiando de ese modelo (García Montero, 2002: 17). Muchos años después, tras su paso como profesor visitante por distintas universidades americanas y ya en la Universidad de Nuevo México, el poeta Ángel González dedica una monografía al estudio de la poesía de Juan Ramón Jiménez en la colección Los Poetas de la editorial Júcar (1973). De acuerdo con el planteamiento de la colección, el estudio encuentra continuidad en 1974 con la publicación de una *Antología*.[187] Como lector crítico de

[187] En 1981, con motivo de la conmemoración del nacimiento de Juan Ramón, Ángel González será el encargado del prólogo a las *Rimas* en la Edición del Centenario de Taurus (González, 2005: 157-180), un estudio citado mucho menos frecuentemente y que es complementario respecto a otro artículo del

Juan Ramón Jiménez, a Ángel González lo singularizan la inteligencia poética, el humor y la ironía y, sobre todo, una generosidad honesta que le permite el reconocimiento de la renovación del lenguaje poético contemporáneo como la mayor aportación de Juan Ramón Jiménez al que define como «un reformador de su contexto». Renovación llevada a cabo, además, en direcciones muy distintas porque el contexto en el que surge la obra del moguereño es muy amplio. A este respecto, hay una imagen utilizada por González para referirse al significado histórico de la obra de Jiménez, a su transversalidad, que es especialmente significativa: «su obra se nos presenta como una especie de gran plaza mayor de la poesía española de su tiempo: lugar de cita y de encuentro, punto de destino y de origen de una gran parte de lo que constituye nuestra lírica moderna» (González, 2005: 135).

Tal reconocimiento va a permanecer vigente en la reflexión sobre la poesía de Jiménez que nos entrega Ángel González en su ensayo, por más que se distancie diametralmente en fondo, forma y sentido al proponer la dirección de su propia poética desde *Áspero mundo* (1956): el compromiso voluntario con los otros como forma de conciencia, la aspereza con que se siente lo real en su consideración histórica, el rebajamiento del tono, la reivindicación de la normalidad de la voz de quien habla en un poema o el no tomarse muy en serio eso del yo, aunque la indagación en la identidad sea necesaria desde el relativismo, son tan solo algunas notas que puden mencionarse como discordantes. Cabe recordar que el mismo año de 1972 en que González escribe su monografía publica también *Procedimientos narrativos*, lo cual significa que su articulado poético en lo sustancial está ya hecho y el alejamiento ético-estético con respecto a Jiménez es más que evidente. Pero a pesar del cuestionamiento, a pesar de que las poéticas de González y de Jiménez son irreconciliables —hacia lo impuro de la realidad histórica y hacia los otros a través del hombre, Ángel; hacia la pureza y la desnudez de la poesía y hacia el yo-dios a través del poeta, Juan Ramón—, en todo caso, el reconocimiento es claro.

Ya que Ángel González escribe dos textos críticos sobre las *Rimas* no está de más detenerse un momento en este libro, primero de los «borradores silvestres», que González entiende como síntesis dialéctica de los impulsos estéticos de *Ninfeas* y *Almas de violeta*. Dice el profesor y poeta Ángel González que en él se oye «una voz segura y distinta», la de «un poeta original y grande». Entre otros aspectos, le interesa

mismo año conmemorativo. Publicado en *Los Cuadernos del Norte* lleva por título «El primer Juan Ramón en su contexto» (González, 2005: 135-156) y analiza, en efecto, los primeros libros de un jovencísimo e inseguro poeta a la luz de sus posibles modelos y lecturas. Es decir, en ambos casos la atención se centra en las *Rimas* (1902), pero la consideración de los inmediatamente anteriores *Ninfeas* y *Almas de violeta* (1900) es ineludible. Para completar el panorama bibliográfico de los momentos en que Ángel González vuelve sobre la poesía de Jiménez cabe mencionar el volumen *Cartografía poética. 54 poetas españoles escriben sobre un poema preferido* (Geist y Salvador, 2004), en que el poema comentado por González es el emblemático «Vino, primero pura» de *Eternidades* (1918), pero aquí la elección parece deberse más a los editores, que publican el comentario que a dicho poema se le dedica en el libro de Júcar bajo el título «La poesía desnuda».

a González de las *Rimas* la sensorialidad, la «densa carga de sentimiento y de meditación» y la mirada de «asombro ante el mundo», el «estar pendiente de la realidad» (González, 2005: 150-153). Ello es así por más que la tristeza del sujeto poético le resulte artificial, «un sentimiento programado, cultivado o intensificado por motivos estéticos». A este respecto dice Ángel González que el protagonista de las *Rimas* asume la tristeza de los poetas «como si se tratase de una enfermedad profesional» (González, 2005: 161), algo así —podría añadirse— como los gajes del oficio de poeta que el sujeto poético juanramoniano se esfuerza por mostrar en su desempeño, anteponiéndolo casi como un designio a la normalidad de un hombre que vive como cualquier otro. Esta cuestión y el hecho de que, aunque con variaciones, son también estos hallazgos los que nutren «temática y formalmente extensas zonas de los libros escritos hasta 1912» (González, 2005: 153) justifican, a juicio de Ángel González, que vista en decurso histórico la evolución de la poesía de Juan Ramón Jiménez resulta lenta. Gracias a una selección que González califica de «rigurosa e impecable», lo que la *Segunda antolojía* permite es aislar los viejos poemas de Juan Ramón de sus libros de origen, de un «contexto —dice— reiterativo y fatigoso» (1973: 212) y acompañarlos de nuevas composiciones en que se aligera la sobrecarga sentimental. En este sentido hay otro personaje juanramoniano que le interesa a Ángel González: «[…] otro personaje que da una versión opuesta de la misma experiencia, en la que el llanto y los melancólicos amores imposibles están sustituidos por motivos alegres, de una densa y a veces disparatada —y muy divertida— carga erótica» (González, 2005: 161). Se está refiriendo al «poeta sensorial y erótico» sobre todo, aunque no solo, de los *Poemas mágicos y dolientes* (1911) y del conjunto inédito, pero con presencia en la *Segunda antolojía*, *Libros de amor* [1911-1912].

1. Las reflexiones sobre «Amor y erotismo»

La sensorialidad y el erotismo son dos aspectos de la poesía de Jiménez que Ángel González valora de forma especial. Considera a Jiménez como «uno de los pocos y más importantes poetas eróticos que ha producido la moderna poesía española» (1973: 153) e, incluso, le llama la atención que la crítica juanramoniana —a esas alturas de 1973, al menos— no haya detectado ese aspecto que a él le parece tan llamativo por su excepcionalidad. Así, en el estudio de Júcar titula un capítulo «Amor y erotismo» y apunta dos cuestiones que son igualmente relevantes. En primer lugar, afirma González que «la sensorialidad de toda [la] poesía impresionista [de Juan Ramón] es sexualidad cuando de amor se trata» (1973: 154) y habla de un «sentimiento erótico denso, casi exasperado» (1973: 158) que se resuelve en «imágenes y visiones desmesuradas» (1973: 154). En este sentido cita con humor dos alejandrinos maravillosos por exorbitados que contienen lo que descubre el poeta contemplando uno de sus crepúsculos: «Bandadas de mujeres desnudas van dejando

/ olor a sexo de alma por el aire violeta».[188] En opinión de González «es el deseo puro […] lo que le dicta imágenes tan desmedidas y reiteradas» (1973: 154) y, junto a ello, constata que cuando el amor se instala en la vida de Juan Ramón, cuando Zenobia aparece, la temática amorosa recibe un tratamiento distinto, más conceptualista y abstracto, y el erotismo desaparece.

Por otra parte, en la «Nota previa» a la *Antología* que de la poesía de Jiménez prepara Ángel González —a la contra de la crítica y del propio Juan Ramón—, sigue sosteniendo su preferencia por los libros de la primera época: los del poeta que califica como «sentimental y elegíaco, sensual y colorista» (1974: 9) y, cabría añadir desde luego, la mención al poeta erótico que a Ángel González le interesa e, incluso, le divierte. Ello es así en detrimento del último Juan Ramón, el «poeta —dice— metafísico y puro, investigador de formas afinadas, desnudas, transparentes» (1974: 9). Respecto a los textos, es llamativo el caso de *Laberinto* (1913) del que, si se consideran los poemas seleccionados por Jiménez para la *Segunda antolojía* y los de González para su *Antología* personal, no hay ninguna coincidencia. La apuesta de Ángel González es por los poemas en que se extrema un erotismo tan solo sugerido y, precisamente por su capacidad de sugestión, más efectivo. Pero hay, además, otra cuestión muy llamativa en esta *Antología* y que vuelve a situar al lector Ángel González en el terreno de la discrepancia. Las razones que determinan su selección antológica parten de una afirmación taxativa que la justifica: «Juan Ramón Jiménez fue injusto con Juan Ramón Jiménez» (1974: 10). González se está refiriendo, precisamente, a la renuncia por parte de Juan Ramón a muchísimos poemas y libros completos que deja inéditos, dando muestras aisladas en la *Segunda antolojía*, sobre todo, y en la *Tercera antolojía poética*.

Sobre esto que Ángel González califica de «deliberada actitud discriminatoria» por parte de Jiménez, insiste al considerar que Juan Ramón no solo fue injusto con su poesía, sino que se equivocó como crítico de sí mismo al construir una obra «unidimensional», tratando de situarla «en el más alto nivel de perfección» y elevando el «tono de belleza» (1974: 9) a costa de marginar otros registros. Así, sin pretender traicionar su «pureza» ni su «intensidad» (1974: 11), González intenta equilibrar la poética juanramoniana —«unidimensional» en una edificación voluntarista de la Obra sobre los pilares de la belleza y de la perfección—, incluyendo, según sus propios cálculos, un «cuarenta por ciento» (1974: 11) de poemas pertenecientes a los libros inéditos de Jiménez. En efecto, en su lectura antológica Ángel González recupera una parte de lo que Juan Ramón desdeñó, y relaciona algunos ejemplos: «los «antipoemas» de *Poesía al revés*,[189] y las referencias a realidades concretas y cotidianas de *Esto* […], las confesiones biográficas de *El corazón en la mano*, o la actitud crítica, inconformista, que apunta

[188] Los versos pertenecen al poema LXXXVII, «Echado en la baranda de la terraza, miro», de las «Elegías lamentables» (*Elegías*, 1910) (2005: 347).

[189] «Poesía al revés» es la primera sección del libro inédito *Esto* [1908-1911].

en *Historias*» (1974: 10). En este mismo sentido, es destacable la atención que presta González a lo erótico enmarcado en una poética de lo cotidiano, según explica, «en estrecha unión con cuidadas descripciones ambientales —el cuarto de los niños, tardes de lluvia, jardines, paisajes— densas, perfectas en sus detalles» (1973: 232).

De los *Libros de amor*, leídos a través de la edición de Francisco Garfias (1964), en particular se refiere Ángel González a la sección «Lo feo». Sin que González lo mencione, porque no son los detalles más morbosos los que le importan, Jiménez rememora en estos poemas la relación adúltera mantenida con Jeanne-Marie Russié, casada con el doctor Lalanne, durante la estancia del poeta en el sanatorio de Castel d'Andorte. De este conjunto se seleccionan siete textos, tres de ellos dedicados a Marthe, una de las hijas de Jeanne, y los otro cuatro, sí, con un contenido erótico que alude a distintas mujeres evocadas en distintos escenarios, por ejemplo, en las estancias otoñales, entre los claustros y la capilla, donde «Hermana: Deshojábamos nuestros cuerpos ardientes» (1974: 69); o bien, «en el cuarto de los niños», en que «el maniquí de mimbre y las telas cortadas» presenciaban «mil cosas secretas», «una magia ideal de deshojadas rosas / que el amor renovaba con audacia perversa» (1974: 70). Aquí hay alguna coincidencia destacable con respecto a los nueve poemas seleccionados por el propio Juan Ramón para la *Segunda antolojía*: en la sección «Pasión primera», los dedicados a Marthe aparecen junto a otro poema dedicado a la hija menor de Jeanne, Dénise, es decir, dos niñas; de «Lo feo» solo queda el rastro del poema encuadrado en el cuarto de los niños, y de «Memoria del corazón», Jiménez incluye cuatro poemas más en que sobre lo erótico se prima ya el desdibujamiento de la mujer concreta en favor de abstracciones sucesivas: «una amargura / romántica anhelante y casta», «amor blanco», «como una rosa blanca que perdura en la sombra» (1998: 234-235); «y, desnuda, infinita, te acercas un momento; / yo, cerrados los ojos, salida el alma toda» (1998: 235); recuerdos «que todavía huelen, dolientemente, a carne…» para hundirse «en abismos fantásticos, inmensos e inefables» (1998: 236). Desde luego, no son estos últimos los que le interesan a Ángel González.

En el capítulo «Amor y erotismo» de su monografía comienza González por señalar en la poesía de Juan Ramón Jiménez un lugar común al que pone límite cronológico: «la temática amorosa es fundamental, al menos hasta la publicación de *Eternidades* [1918]» (1973: 151). Conviene recordar que el libro inmediatamente anterior es el *Diario de un poeta recién casado* (1917) y, desde la dedicatoria «A Rafael Calleja», se presenta como «esta breve guía de amor por tierra, mar y cielo». Por su parte, *Eternidades*, dedicado «A mi mujer», se abre con el lema «Amor y poesía cada día». Desde luego, el amor es importante temática y estructuralmente, pero en estas obras clave de la poética de la desnudez juanramoniana el erotismo desaparece: poesía desnuda y amor conceptual y abstracto sin que quepa la materialidad de los cuerpos. Sin duda alguna, hay en estos libros un innegable cambio estético, pero en cuanto al abandono poético del erotismo, e incluso puede decirse a la autocensura del mismo por parte de Juan Ramón, la relación con Zenobia

Camprubí tiene mucho que ver. Cuando se conocen en 1913, el poeta acaba de publicar *Laberinto* y ha dado a la imprenta *Libros de amor*. Zenobia se escandaliza tras la lectura del primero y le escribe a Juan Ramón: «Y cuando lo concluí tenía una rabia contra Vd. […] "¡Parece mentira!" Yo no sé siquiera cómo me lo ha prestado […]. ¡Qué bien le va Vd. a hacer a nadie ni a nada con *Laberinto*! No lo puedo comprender». Primero, Jiménez se defiende por carta apuntando explícitamente a las razones del enfado de Zenobia:

> En cuanto a *Laberinto*, te diré que no tienes razón. Es cierto que hay en este libro poesías que no son todo lo puras que yo quisiera, pero tampoco hay que tomarlas al pie de la letra. En todos mis versos «carnales» hay, si lo miras bien, una tristeza de la carne. Puedes o no creerlo; pero te diré que me hastía tanto el placer material, que siempre que he caído me he levantado muy a tiempo. Estoy libre, nada me impide «gozar» materialmente. No lo hago, sin embargo. He llegado a respetarme de una manera absoluta en ese sentido. Por lo demás, ese y todos mis otros libros están plenos de aspiración ideal y de sentimientos nobles (cfr. Expósito Hernández, 2013: 19-20).

En segundo lugar, además de estas explicaciones, Juan Ramón retira de la imprenta *Libros de amor*, escrito entre 1911 y 1912. Aunque con presencia en la *Segunda antolojía*, el conjunto queda inédito hasta la reconstrucción de Francisco Garfias (1964) y la más reciente y amplia de José Antonio Expósito (2007; cit. 2013). Por si fuera poco, la madre de Zenobia, doña Isabel Aymar, desde su puritanismo —y su posición económica— no veía con buenos ojos la relación de Zenobia con un poeta del que, entre otras cosas, le había llegado noticia de sus desequilibrios y de sus relaciones con algunas de las monjas del Sanatorio del Rosario en Madrid; por fortuna, Francia quedaba más lejos.

Anota Ángel González que «JRJ empieza a ver a la mujer en todas partes» (1973: 198) en los *Jardines lejanos*. Así parecen atestiguarlo distintos poemas —el [31] o el [40] seleccionados por Juan Ramón para la *Segunda antología*— en que la mujer está en todas las cosas y todas las cosas se resuelven en la mujer: «Bajo el jardín. ¡Son mujeres! / ¡Espera, espera!... Mi amor / coje un brazo. ¡Ven! ¿Quién eres? / ¡Y miro que es una flor! // ¡Por la fuente; sí son ellas! / ¡Espera, espera, mujer! […]» (2005: 448). Ahora bien, en la edición de 1904 de los *Jardines lejanos* ninguno de estos dos poemas está presente. Para su selección antológica de 1919, Jiménez ya ha empezado a hacer limpieza y asistimos al borrado de textos en que se impone un erotismo fatal relacionado, en ocasiones de forma explícita, con la lascivia. El poeta Juan Ramón margina textos en que la mujer o las mujeres adquieren corporeidad carnal en imágenes febriles o visionarias. La poética de la desnudez trasciende a la mujer en abstracción conceptual y la eleva —o así lo entiende Jiménez— para convertirla en una de las tres normas vocativas juanramonianas junto a la Muerte y la Obra. Necesariamente, en el proceso de depuración al que Jiménez somete su obra en marcha, el erotismo cede también a partir de 1913.

2. Los poemas eróticos

Como forma de paliar la soledad y la tristeza, pero sin conseguir «disiparla definitivamente» (1973: 151) —dice Ángel González—, el amor está presente desde los primeros libros simbolistas e intimistas del poeta de Moguer: *Rimas* (1902), *Arias tristes* (1903) y *Jardines lejanos* (1904). El protagonista poético establece relación con figuraciones femeninas como las niñas de la aldea; las novias blancas que trae el recuerdo —«y ella, mirando hacia atrás, / dejaba sobre mi brazo / los pechitos que dormían / bajo su vestido blanco» (2005: 191); «Aquellas novias tan blancas / que para siempre se fueron» (2005: 218)—; las monjas con sus hábitos negros y sus tocas blancas también del Sanatorio del Rosario —«El manto negro envolvía / el misterio de su cuerpo / de nardo y nieve, enterrado / como si ya hubiera muerto» (2005: 260)—; los amores franceses de la Maison de la Santé de Burdeos, recreados en los *Jardines lejanos* y que tienen una demostrada base biográfica, o los encuentros nocturnos con Francina en el jardín. La hiperestesia narcisista del Jiménez de estos libros le lleva a elaborar esas figuraciones refinadas e ideales desde su propio interior y movido por un deseo que el poeta entiende «puro» y «noble». Apunta Ángel González que «los personajes femeninos de Juan Ramón Jiménez se resienten de […] irrealidad, son seres ficticios […]: son la idealización de una imaginación, la concreción de otras zonas de su mundo interior» (1973: 151). Algo que, desde la lógica, parece poner en jaque el hecho de que el deseo se proyecta hacia lo exterior y que cuando se resuelve en el amor exige una contrafigura. A este respecto plantea González que esa contrafigura se diluye en los primeros libros y que «pierde entidad ante el superior sentimiento del poeta» (1973: 152). Y concluye que a Juan Ramón «lo mismo que un paisaje, la figura de la amada puede servirle, ante todo para auscultar su propio corazón» (1973: 152) a través de correspondencias impresionistas y simbolistas.

Es la «superioridad sentimental» del poeta la que se impone en la representación de un ideal femenino casto y virginal que en las *Rimas*, por ejemplo, no encuentra perfiles concretos bien definidos: «Me embriagan las niñas. Adoro / sus mejillas de nardo y violeta, / y en sus bucles de seda y de oro / doy mi beso mejor de poeta» (2005: 52). Entre flores y lágrimas, las novias ideales, «las novias de los tristes poetas» (2005: 74) —tristes ellas también en estrecha correspondencia anímica—, van a ser miradas de manera compasiva —muchas veces son adjetivadas como «pobres»— o se va a delatar su ingenua insuficiencia ante *l'ennui* de un sujeto poético que se presenta como un poeta y que, por tanto, bastante tiene con sus ensoñaciones como para distraerse con otras cosas menores y molestas:

> Sí, te quiero mucho, mucho.
> ¡Ay! Aleja
> tu mejilla de mis labios fatigados;
> calla, calla, mi alma sueña.

No, no llores, que tu llanto
me da pena;
no me mires angustiada, no suspires,
tus suspiros me molestan. […]

¿Qué?, ¿qué dices?, ¿que te bese?,
deja, deja,
mira el cielo ceniciento, mira el campo
inundado de tristeza (2005: 28-29).

La densidad erótica resulta muy evidente en *Jardines lejanos* en que la imagen obsesiva de la mujer adquiere perfiles muy distintos. Ya desde el texto liminar que abre los «Jardines galantes», el «pansexualismo» (1973: 154), en palabras de González, el ver a la mujer por todas partes, se relaciona con un fatalismo tan inquietante como tentador:

> […] Por las sendas plateadas de luna vienen unas sombras vestidas de negro; si el viento alza los trajes, suele surgir una pierna de mujer. Se acercan…; no sabemos quiénes son, porque traen antifaces de seda negra; pero los ojos nos fascinan con un magnetismo de serpientes […] (2005: 324).

Mucho más atento al cuerpo femenino, el imaginario erótico se hace más complejo en los *Jardines lejanos* al establecer distintas conexiones. Parece que las niñas de las *Rimas* y de *Arias tristes* han crecido y quienes aparecen por los jardines sentimentales del poeta, de día o de noche, son mujeres, plurales muchas veces —lo que resulta más inquietante—; otras, se singularizan. Las visiones se acumulan en la mera observación de las mujeres que van «vestidas / como para una esperanza», que miran al poeta, pero «tienen sus carnes intactas» (2005: 338). En otras ocasiones, el sujeto poético pasa a la acción: «Tengo fragantes mis manos / para tus carnes intactas; / si tus pechos están blancos, / tú verás mis manos blancas». A pesar de la correspondencia romántico-simbolista, en cuerpo y alma, del poeta y la mujer, imaginar o tocar carnes intactas —«tal vez alguna magnolia / abrirá su carne blanca»— no sirve para paliar el sentimiento de pena o de melancolía como advierte el lema que abre el poema: «Esta alegría no es sincera» (2005: 343). Pero, en todo caso, este erotismo candoroso no parece mancillar el sentimiento de tristeza que, en su hiperestesia, sigue distinguiendo al poeta como ser superior.

Cuando el pansexualismo se resuelve en carnalidad, los matices morales del sentimiento cambian. El poeta ve «en el agua honda / de la fuente, una mujer / desnuda»; ve «en la fronda / otra mujer»; ve huir «hacia la umbría» otra más, y como

resultado de estas visiones sucesivas se produce un encuentro: «y encontré rosas carnales». De esa carnalidad que acaba por inundar el espacio todo del jardín, se deriva el sentimiento de culpa: «Todo era aroma de senos / primaverales; no había / manos santas ni ojos buenos» (2005: 342). La atracción por el fatalismo erótico se muestra desde el texto que abre los «Jardines galantes» y se consolida en otros textos en que asistimos a tríos —«Somos tres: Magdalena, Francina / y yo. Nadie nos ve…»—: «…Yo no sé lo que somos… Las bocas / de ellas ponen su fiebre en la mía. / Tengo miedo… Parecen dos locas / que me quieren volver la alegría. // Tengo miedo… Sus bocas me hieren / como bocas de víboras» (2005: 344). O bien se trata de otros encuentros solo con Francina —la boca, los labios y los besos de Francina; el sabor de «sus pechos blancos»— y el placer erótico se impone también enloqueciendo al poeta. O Rosa le dice que sí y al hacerlo «le vi la lengua de víbora / en la rosa de su boca» (2002: 357). Sea como sea, en esta otra vertiente, el erotismo del placer consumado se relaciona con la locura y encuentra una representación imaginística que en conjunto conecta con el malditismo fatal: «magnetismo de serpientes», «bocas de víboras», «lengua de víbora». Sin embargo, no hay aquí reivindicación de ese malditismo, por cuanto las consecuencias morales del erotismo se entienden como una forma de lascivia que aparta al poeta y «sus cariños bastardos» (2005: 382) de lo Bueno. Así es que el poeta parece entender que es mejor dejar «las carnes en calma» (2005: 372) en favor de los amores imposibles que pueblan los «Jardines místicos» y volver a la tristeza y la soledad espiritual de los «Jardines dolientes».

Entre 1905 y 1912 las circunstancias vitales le imponen a Jiménez un retiro en Moguer que va a ser muy fecundo para su poesía siguiendo un hondo proceso de experimentación que atiende a múltiples estímulos. En estos libros, que nos llevan desde las *Elegías* (1908-1909-1910) a *Laberinto* (1913), el erotismo resulta mucho más acusado en un canto que parece conducir desde la pureza (*Elegías puras*) hasta lo lamentable (*Elegías lamentables*). Esta propuesta parte del replanteamiento del simbolismo y del decadentismo y desemboca en un conflicto irresoluble visualizado en la imagen del título de *Laberinto* (1913). Por estos años, dice Ángel González que «la sentimentalidad del adolescente deja pronto paso a otras ensoñaciones más turbulentas, y, sin cortar amarras con el espiritualismo romántico, el deseo físico lleva al poeta a olvidarse de los blancos vestidos para dedicar especial atención a lo que hay debajo: los cuerpos. El cuerpo femenino se convierte en una de las obsesiones de Juan Ramón Jiménez» (1973: 153); obsesión que se combina con «la fuerza de su propio deseo» (1973: 153). Así, González habla de «pansexualismo» (1973: 154) en esta zona de la producción juanramoniana y concluye: «el poeta ve cuerpos femeninos en todo, y ve todo en los cuerpos femeninos» (1973: 154); cuerpos que se perciben «más con el olfato y la vista que con el tacto» (1973: 158), aunque en los poemas de *Libros de amor* «el sentido del tacto es el que más destaca» y la «contemplación» deja paso a la «acción» (1973: 159). Hay una última cuestión importante que destaca Ángel González. Cuando el erotismo o las historias de amor

son «posibles» —como en «Ruinas» de los *Poemas mágicos y dolientes*— y se enmarcan además en lo cotidiano —como en «Lo feo» de *Libros de amor*— se entromete el «sentimiento de culpa» y «la expresión —melodramática— del remordimiento y del horror del poeta» (1973: 159).

El protagonista de las *Elegías*, «poeta melancólico» (2005: 537), orgulloso de la marginalidad en que lo sitúa su aristocratismo intelectual, se siente arrojado «al polvo del camino» y que se presenta como «un ramo doliente de azucenas» o como «hombre puro y sin tacha» (2005: 553). Frente a la pereza de los otros hombres que conforman el concierto social —«estos hombres que fuman, que hablan, que beben vino, / que dan dolor de alma y dolor de cabeza»—, el poeta asegura sentir lo siguiente: «¡[…] mientras yo voy sintiendo, frente al sol, que me nacen / dos grandes alas blancas al lado de la lira!» (2005: 557). Fenómeno extraño, sin duda, si no se considera el contexto finisecular —casi periclitado históricamente a estas alturas, por cierto—, en que el poeta se ve a sí mismo como un ser tan superior como excéntrico con respecto a lo establecido. Es significativo también en este sentido el último poema de las *Elegías lamentables*. Frente a los «Hombres en flor —corbatas variadas, primores / de domingo— […]. / Jueces de paz, peritos agrícolas, doctores», es decir lo que por entonces se daba en llamar las fuerzas vivas, el poeta presenta su alma al desnudo —«mi alma ¿qué es ante vuestro traje?»— y pide unas soberbias disculpas por las molestias volviendo a representarse como una extraña criatura: «perdonad a este humilde ruiseñor del paisaje» (2005: 560). Si se incide en estas formas de representación es porque la consideración de la mujer, del amor y del erotismo queda determinada por ellas sin lugar a dudas, llevándonos desde el terreno de la «pureza» a lo que se entiende «lamentable», más que por el sentimiento elegíaco por lo perdido —«Y esta amargura eterna de un amor sin amores» (2005: 513)—, por lo que se siente pernicioso —«¡Estoy negro de vicio, de sol y de pereza, / roto para la lira y para los amores»—. Como manifestaciones de un *spleen* muy peculiar, la insuficiencia del poeta para el canto se expresa en relación con la imposibilidad de amar desde la pureza: «¡[…] ser fuerte y triste y ver, con las carnes en calma, / la mujer y la luna, los libros y las rosas!» (2005: 528).

La tensión entre la paz de espíritu y el placer de la carne, en estos años en que Juan Ramón vive retirado —y quizás aburrido— en el pueblo de Moguer, se evidencia en las *Elegías*. La apuesta moral y estética por la pureza lo aleja mucho de ser un poeta maldito que reivindique el erotismo o la carne como una de las flores del mal. Pero, paradójicamente, el no poder mirar a la mujer «con las carnes en calma», justifica el que sea la mujer la que reciba la valoración de impura —«¡[…] rosa que hiciste negra tú, mujer impura, / invierno en flor, espada, manantial de tristeza!» (2005: 529)—, o que reciba la maldición del poeta desde su deseo de pureza —«¡Mujer, abismo en flor, maldita seas! Rosa / de filo, espada tierna, fontana de letargo» (2005: 559)—. Obsérvese la redundancia de las imágenes que contienen esa pulsión paradójica en que lo carnal vence a la pureza. Desde esta perspectiva, la mujer se representa como «lodo abierto en abrazos» (2005: 559), lo mismo que el amor:

«¡Ay, cristal de mi alma! ¡Pureza antigua! ¿Lodo / era lo que el amor me hilaba con sus ruecas?» (2005: 531). En justa correspondencia, la sensualidad se convierte en «veneno azul» que como una fuerza tan imparable como perniciosa debe maldecirse también, pues, con sus cantos engañosos de sirena, parece negar el deseo espiritual de pureza y de eternidad ante la tristeza de la lira del poeta: «[…] ¡Maldita tú, florida verdura / que te pones delante de las cosas eternas; / tú, sirena, que ahogas la lira triste y pura / entre dos brazos blancos o entre dos locas piernas!» (2005: 536).

A pesar de todo, como una de las contradicciones que intenta resolverse en la obra juanramoniana entre poesía sin mácula y vida vivida, el erotismo está muy presente en las *Elegías* asociado a lo enfermizo —«la vida es todo amor…, en las hondas moradas / duermen, soñando, los enfermos y los viejos, / con sexos negros y con bocas encarnadas…» (2005: 546)— o a lo malsano. Los siguientes versos dan cuenta clara de los términos irreconciliables hacia los que Jiménez quiere apuntar en su poesía —«todo lo divino y lo eterno»—, mientras que en lo cotidiano, y como un síntoma más de la insuficiencia del poeta, se registran distintas escenas eróticas tan sugestivas e inevitables que se convierten en objeto de la reprobación propia y del lamento elegíaco ante el sentimiento de culpa y de fracaso: «¡Y, en la penumbra, tú y yo, como dos vanas / sombras, por el mojado crepúsculo de invierno, / queriendo hacer inmensas dos pasiones malsanas / tan distantes de todo lo divino y lo eterno!» (2005: 554). «Acabas de salir de tu alcoba… Yo he entrado» (2005: 550) es uno de los poemas que Ángel González selecciona de las *Elegías*. Destaca en ese texto la presencia de elementos eróticos que resultan cotidianos y, por ello, muestran una mayor capacidad de sugestión: la alcoba «desarreglada, deshojada, marchita»; «el corsé perfumado» sobre una silla; «la magia de tu enagua» en el sofá; «el desorden fragante de tu lecho», y lo que más placer parece causar, «¡ah y en la palangana de plata, sobre el agua, / una rosa amarilla que perfumó tu pecho!». Sistemáticamente, ante la insistencia en lo erótico consumado, lo que acaba por expresarse es la contrición del poeta:

> ¡Y un olor de imposible, de placer no extinguido
> y saciado, ese más que tiene la belleza,
> laberinto sin clave, sin fin y sin sentido,
> que nace con locura y muere con tristeza!

De los *Poemas mágicos y dolientes* (1911) subraya Ángel González «la melancolía y el erotismo», pero dice también que esa melancolía «no es la habitual», que «aparece teñida de fatiga y aburrimiento» y, en su opinión, concluye que el poeta «no puede más; asfixiado por la soledad, no se aguanta ni a sí mismo» (1973: 208). De lo que no cabe duda es que el conjunto de estos poemas resulta heterogéneo y fragmentario y, tan dolientes como mágicos —con esas dos fuerzas en tensión—, parece surgir el libro de un cuestionamiento que afecta a todos los órdenes con una

fuerte conciencia de fracaso vital y estético, sobre todo en la sección «Ruinas» con toda la decadencia barroca que ello implica como panel de fondo: «la vida hueca» y «el hastío de la literatura» (2005: 1046); el «amor obsceno» o el «amor burdo», «obstinado y posible», que pesa sobre el alma porque «cubre lo que en mí sueña / con carne» (2005: 1051). El placer es caro para quien estéticamente plantea que «la misma poesía / se envilece, si el plectro toca rosas de lodo» (2005: 1048). Menos mal que la responsabilidad de tal posicionamiento ético-estético, en esta ocasión, la asume el propio poeta que, además, se solapa con el protagonista de esta forma de pensar la vida llevada al extremo y de resolverla en palabras. «Yo solo soy culpable de todo este fracaso» (2005: 1048): sin duda esta declaración es cierta para el propio Juan Ramón que, indagando a fondo en el yo, parece estar cerrando un ciclo. La hipérbole que acentúa la conciencia de acabamiento viene cuando se afirma que, como contrapartida, «sólo resta la muerte y el recuerdo no es nada» (2005: 1050). Puede que la expresión sea sincera, pero en poesía la sinceridad no es un valor.

En relación con estas cuestiones, llama la atención el erotismo destilado de este conjunto. La valoración moral del placer carnal no varía con respecto a lo leído en las *Elegías*: «¡quiero saber si tu alma es un jardín de rosas, / o un pozo verde, con serpientes y cadenas!» (2005: 1049), pregunta el poeta dirigiéndose a la mujer. O refiriéndose a la búsqueda del amor puro —«¡Amor puro —ojos grandes, voz de cristal divino!—», el poeta da cuenta de en qué se ha convertido esa búsqueda con el vivir de la propia experiencia —«¡Se asomó el desvarío a un lodazal del vicio…, / […] desordenando estrellas y atropellando rosas!»—, para terminar por preguntarse dónde le espera «la mujer verdadera»: «¿En qué rincón, de dónde, bajo qué azar, dormida, / aguarda eternamente la mujer verdadera?» (2005: 1052). Estos poemas no son eróticos, sino que prima en ellos una consideración de la mujer y del amor que, desde lo reflexivo, apunta a lo moral: una experiencia moral de la vida que se siente perniciosa y a cambio de la cual el sujeto poético se ve abocado al desengaño y al hastío. Dado que el amor puro y la mujer verdadera han sido convertidos en motivos temáticos de la poesía juanramoniana desde sus primeros libros en ampliaciones sucesivas, frente al ansia de eternidad, la soledad y el egotismo del sujeto poético son testigos de la conciencia de Juan Ramón Jiménez respecto a la insuficiencia ético-estética de la palabra. No obstante, en los *Poemas mágicos y dolientes*, en cuanto al erotismo se observan algunas derivaciones de interés que muestran la indagación sostenida de Jiménez sobre unos mismos motivos apuntando en otras direcciones que conectan más con lo mágico que con lo doliente.

En «La luna velada» (2005: 1025-1026), los versos iniciales dirigen una pregunta a la luna convertida en la interlocutora del protagonista-poeta: «¿Eres una mujer desnuda, o eres / una sombra en el agua?» Frente a la evanescencia de la imagen de la luna vista como sombra en el agua, esa otra luna-mujer desnuda se derrama sobre todas las cosas, alumbrando también la «frente romántica» del poeta y convirtiéndose en un misterio telúrico. Los velos que ocultan la luna celan los significados mistéricos que sostienen el tono interrogativo del poema. Pero como

proyección metafórica, esos velos de los que se destaca el cromatismo ocultan, en primer término, la corporeidad física de la luna-mujer desnuda buscando una posible trascendencia que se entiende como «anhelo mío»: «Tus velos verdes, malvas, rosas, grises, / ¿velan un sexo, velan / un rostro o una espalda? […] // ¿Se te derraman, entre sueños, / divinas rosas castas? / ¿Es leche de tus pechos? / ¿Son cabellos?, ¿nostalgias?». Por otra parte, gracias al erotismo filtrado por el recuerdo, los poemas de «Francina en el jardín» imponen un tono de alegría despreocupada muy distintito al de «Ruinas». Así lo explica Ángel González: «la figura de Francina surge del ensueño o del recuerdo […] con calidades de flor, húmeda brillante y olorosa. Sus pechos, sus muslos, su sexo, su piel, delicadamente evocados por el poeta, irrumpen y rompen el denso clima dramático en el momento de la máxima desesperanza» (1973: 209). De aquí González selecciona para su antología el poema «Francina es blanca y dulce, como una rosa blanca» (1974: 36).

En efecto, reaparece el cuerpo de Francina convertido en sucesivas variaciones de un joyel modernista mediante un uso preciosista de la palabra del que destacan las comparaciones florales —rosas blancas, rosales granas, violetas moradas, lirios amarillos, lilas, nardo, jazmín, camelia— y el intenso cromatismo, asociado siempre al cuerpo de Francina cuyas partes se van nombrando con minuciosa delectación: «su sexo, entre las flores pomposas escondido», «sus pies —nieve, mármol—», «oh, sus pechos, sus hombros, su regia cabellera» (2005: 1059); «su boca / de raso carmín de salvia / sus dientes de luz sonora», «el fondo / de las cosas misteriosas», «el blando nido / del amor, / la axila blonda…», «Eran rosados sus pechos, / rosas sus piernas redondas / sus hombros de un rosa suave, / sus dulces orejas, rosas…» (2005: 1060-1061). La delectación en el nombrar del cuerpo desnudo de Francina —orejas incluidas— trata de retener una porción «de todo lo que fue y no vuelve» (2005: 1065). De ahí el preciosismo y la alegría que le llevan al poeta a recrear también los juegos eróticos del pasado con un imaginario que pudiera tal vez evocar la desinhibición de un penitente: «Con lilas llenas de agua / le golpeé las espaldas. / / Y toda su carne blanca / se enjoyó de gotas claras. // […] …Corría, huyendo del agua, / entre los rosales granas. // […] Con lilas llenas de agua / corriendo, la golpeaba…» (2005: 1059-1060). Sea como sea, cabe concluir que, marginando la conciencia de culpa y el patetismo, al nombrar el cuerpo y el disfrute de la mujer desnuda, cuando el erotismo se revive actualizado o se recrea mediante la evocación en la poesía de Jiménez, conecta más con lo mágico que con lo doliente. Lo doliente surge, por el contrario, cuando el erotismo se piensa como un impulso maldito y fatal que atenta contra la pureza de espíritu y la pureza de la poesía.

Cuantitativamente, el mayor núcleo de poemas eróticos seleccionados por Ángel González para su antología de Juan Ramón Jiménez procede de *Laberinto* —nº 39, 41 y 42— y de *Libros de amor* —nº 57, 58, 59 y 60—. Quizás quepa leer estos dos libros en paralelo por las fechas de composición —entre 1910 y 1911, *Laberinto*, y, entre 1911 y 1912, *Libros de amor*— y, tal como se ha explicado, por la publicación del primero en 1913 y por la retirada de la imprenta del segundo el mismo

año. De *Laberinto* subraya González, entre otras cosas, que es también un libro de amor, «erótico en gran parte» (1973: 210), y llama la atención sobre las palabras que anteceden a la primera sección del conjunto, «Voz de seda», en que el propio poeta se presenta como «un Watteau literario un poco más interior y menos optimista que el Watteau pictórico». Es de suponer que Jiménez se está refiriendo aquí al refinamiento del pintor francés en sus escenas de cortejo amoroso y de sus *fêtes galantes*. Pero en ese mismo texto Juan Ramón abre unos significados en la percepción impresionista de la obra de Watteau que resultan de interés porque, aunque no de forma explícita, sitúan el amor y el erotismo en su poesía al servicio de otra cosa: «Es el alma, ansiosa de una elegancia espiritual y suprema que lo irradiara todo, que todo lo cambiara»; de la «hora» precisa, trata de apuntarse hacia «un fondo inefable»; del «vivir cotidiano», al margen de concreciones, trata de mirarse hacia una nueva realidad «con ventanas abiertas y mujeres ideales» (2005: 1269). Es decir, en *Laberinto*, y de ahí una de las razones de su título, se está planteando ya un cambio de rumbo definitivo en la poética juanramoniana, tratando de trascender la «melancólica trama de realidades» para ver «el revés de las cosas» (2005: 1281): mediante el éxtasis, el ensueño o el sueño, se llega a lo alegórico, a lo fantástico, a lo mágico, a las maravillas inmortales, a la luz infinita y, desde luego, también a la gracia, a la armonía, a la belleza, a la gloria… En suma, «viene un anhelo indefinible de idealismo» (2005: 1317) que arrastra la consideración de la mujer, del amor y del erotismo. Aunque de una forma muy crítica, por mucho que la ironía haga un guiño a Lewis Carroll, Ángel González da cuenta de este replanteamiento en la poética juanramoniana: «¡Qué confusión de cosas!, ¡oh, Dios, qué laberinto!», dice el poeta. Lo irreal y lo real se superponen, creando un fantástico sueño. JRJ traspasa la fina superficie de los espejos para encontrar, en su fondo, un nuevo país de las maravillas» (1973: 210).

La «trama de realidades» sobre la que se construye el libro es significativa respecto a la indagación en una nueva forma de nombrar que está ensayando Jiménez. Se ha considerado *Laberinto* como una especie de autobiografía amorosa o sentimental por cuanto cada una de sus siete partes está dedicada a una mujer distinta, al margen de otras dedicatorias de poemas concretos o de títulos que remiten también a mujeres identificadas por la crítica con absoluta precisión en la biografía de Juan Ramón Jiménez. Desde una perspectiva de lectura poco frecuentada en la poesía de Jiménez, el sentido común advierte de que por muy enamoradizo que sea un poeta, por muy enamorado que haya estado o por muchas fantasías sexuales que pueda imaginar o pueda llevar a efecto, a ningún poeta loco se le ocurriría convocar a todas sus novias, sus amantes o sus laberínticos espejismos femeninos en una sola estancia o en un libro único. Juan Ramón parece que lo hace, pero desde el poema-envío que abre el libro se expresa la «Dedicatoria a la mujer escogida» (2005: 1265). Ese título sugiere que las diversas y muy variadas mujeres que desfilan por el conjunto, más allá de lo experiencial, de su sentido sentimental o de su materialidad carnal, no son sino el trasunto de carne y hueso de la mujer ideal como abstracción. Por su parte, los

versos o el libro se van a convertir en motivo recurrente en *Laberinto* para ahormar la vida, pensada a través de la palabra poética y decantada de todas sus impurezas, con lo que se abre la posibilidad de una lectura metapoética y metafísica: «¡Que el libro ascienda, puro, como un incienso de oro, / en el sol melancólico, / y sean melodías de luces y de anhelos, / indelebles, los versos» (2005: 1336). No obstante, y de ahí otra de las razones del título, la tensión en el pensamiento del poeta entre la mujer de carne y hueso y la transustanciación de esta en la mujer ideal todavía está muy presente en *Laberinto* por más que suene la llamada del Ángelus: «Hora de castidad. ¡Ángelus! / …Apartaos, / pensamientos de carne!» (2005: 1334). Y no se apartan, no.

Se suceden las estancias que propician la intimidad erótica: las «estancias apacibles» (2005: 1269); «dejabas el ambiente de la mentida estancia / perfumado, lo mismo que el aire de tu aliento / o que el olor sin nombre de tu enagua nevada…» (2005: 1272); «la fragante estancia» o la «estancia sin voz» donde la luz va durmiéndose, dejando ver «tus hombros desnudos / […] y el nacer de tus pechos temblaba como una / ola que tu corsé tuviera aprisionada» (2005: 1272). A través de las «cosas que huelen a mujer» —abanicos, pañuelos, sortijas—, se llega al cuerpo, «el hombro perfumado de los suaves cabellos», que trascendido se convierte en «¡[…] ráfaga de la gloria que pasa por la carne / como algo inenarrable, encantado y eterno!» (2005: 1276). Pero a pesar de la evocación trascendente de un «irreal sensualismo» (2005: 1293), este sigue prendido todavía a un nombrar muy preciso de la materialidad de la carne y, en particular, del cuerpo femenino: «la vana redondez mimosa de sus pechos, / —los pezones marcaron un punto vacilante—» (2005: 1295). En este sentido, es especialmente significativa la última sección de *Laberinto*, «Olor de jazmín», en que el erotismo se intensifica bajo la apertura de una cita de Góngora que parece sintetizar en la paradoja el conflicto que lo carnal suscita en el interior del sujeto poético juanramoniano: «…Del blanco jazmín aquel / cuya castidad lasciva / Venus hipócrita es». Se nombran en esta sección las «carnes momentáneas», «el brazo caído / de una mujer ardiente que tendría biznagas / en el pecho, muy cerca de los negrores íntimos» (2005: 1358); «Son como dos serpientes que salen, entre rosas, / los chorros apretados y tibios de tus brazos .// Tu pasión enervante, doliente y prolongada, / evoca livianas lujurias de verano, / en tus ojos profundos hay regueros de estrellas, hay rumores de aljibe bajo tus pechos pálidos», «y eres una fugitiva cual un agua entre hierba / bajo el anhelo loco de las calientes manos» (2005: 1359).

Junto a este nombrar del cuerpo, también se hace explícito un afán de trascendencia que afecta a planos distintos y que se resuelve en términos definitivos en el desarrollo de la poética juanramoniana de la desnudez. Así, por ejemplo, la transparencia y el infinito quedan contenidos en estos versos que expresan un más allá de lo que «las manos sienten» y que, a diferencia de la materialidad del cuerpo, todavía se entiende sin nombre: «cristalidad de cuerpo que invita a un sensualismo / infinito, sin nombre, casi humano, indeleble…» (2005: 1361). O la «plenitud de

gozos» se expresa «¡[…] con la voz… y la boca… de una mujer eterna…!» (2005: 1363). O bien asistimos al cumplimiento de la entrega erótica desencadenándose, por un lado, la intuición de una nueva realidad —la eternidad, en este caso— en la que se está ya indagando y, por otro lado y en contraposición, el balance respecto al sinsentido de la vida del sujeto poético en el laberinto de espejos de la carne:

> Me diste en los jazmines todo: tus blandos brazos
> con sus rincones negros, las lunas apretadas
> de tus pechos, tus muslos infinitos, la sangre
> de tu boca de fruta… ¡el alma!, en tu mirada…
> […]
> …¿por qué la eternidad está nueva, tranquila,
> y lo demás —¡mi vida!— seco mudo y sin alas? (2005: 1365)

En *Laberinto* resulta muy evidente el cuestionamiento del decadentismo que, en lo que respecta al placer de la carne y a la sensualidad del erotismo, todavía presenta muchas fricciones en la poesía de Jiménez y contradicciones en un sujeto poético que se quiere «puro» y entona una «Despedida al amor». Así termina: «¡Paraíso sin Eva, sin manzana, / en paz —sin ocasión y sin alarde—, / puro bajo la duda de la tarde, / puro bajo la fe de la mañana» (2005: 1352). Más allá de las explicaciones dadas a Zenobia por Juan Ramón para justificar el erotismo de *Laberinto* y de todos sus «versos carnales» —la tristeza de la carne, el hastío respecto al placer material, la aspiración ideal y los sentimientos nobles—, hay un cambio de rumbo estético notable desde *Laberinto* que justifica la retirada de imprenta de los *Libros de amor*. Basta considerar para ello las palabras que lo abren: «No es el amor de una mujer, en tres tiempos distintos; son tres tiempos del amor, a través de muchas mujeres» (2013: 59). O la «Dedicatoria general» (2013: 61), no ya a una mujer ideal, sino «a todos mis amores pasados»; a todas las mujeres que, vivas o muertas, se nombran una a una en esa dedicatoria en que Louise [Grimm] adquiere el protagonismo como «mi amor vivo». Es de suponer que leer esto a Zenobia Camprubí no le habría gustado mucho, pero, por utilizar unos términos que el propio Juan Ramón Jiménez usa en otro contexto, en la decisión de mantener inédito el conjunto íntegro de *Libros de amor* hay «una ética que participa de estética». La consideración fatal y decadente de la mujer choca frontalmente con la búsqueda de la mujer ideal; el placer de la carne no se entiende sino como paraíso prohibido, tan furtivo como abocado a ser penado desde la elegía o desde la pureza de un sentimiento que se quiere moralmente noble, y, en suma, el erotismo no puede sostenerse salvo resguardado en lo que Ángel González califica con mucha ironía como «los bellos, finos e ingeniosos poemas de amor de la segunda época de JRJ» (1973: 162). La conclusión de González respecto a la fricción entre la realidad y el deseo en la poesía de Jiménez cuando se trata de

erotismo es clara: «Todo ello parece confirmar que para el poeta el deseo es puro e impura la realidad, "lo posible"» (1973: 160).

En efecto, la indagación a través del erotismo, la búsqueda —literalmente— en la mujer desnuda para el hallazgo de la mujer ideal por parte de un sujeto poético puro queda invalidada, en gran medida, en los *Libros de amor*, sobre todo, si se considera el rumbo ético-estético que por esos años va a seguir la poética juanramoniana. A la altura de 1913, tras haber publicado *Laberinto*, ¿alguien puede pensar que un poema como el que sigue representa, no ya al propio Juan Ramón Jiménez —que seguramente sí—, sino los presupuestos de una nueva poética de la desnudez trascendida que germinalmente el poeta ya ha planteado? Juzgue el lector, considerando, además, que la mujer que está detrás de estos versos es la misma Jeanne Roussié, «La Romántica», a la que Juan Ramón Jiménez le dedica las «Variaciones inefables» de *Laberinto*: «que, entre el vaho verde del jardín regado, se paseaba conmigo, a la luna de junio, con las ramas de los sauces en los ojos» (2005: 1304).

Impudicia es tu nombre, mujer. Vienes a mí
desnuda, palpitante, abierta de deseos
sin una leve sombra de pudor, decidida,
en la propia lujuria de tu cuerpo moreno.

Haces lo que te pido. Como una humilde esclava
mirándome de frente, me muestras lo que quiero
y ya en la ardiente proximidad de la carne,
me besas locamente, sin esperar mis besos…

¡Mujer, mujer desnuda! ¿En qué rincón, en dónde,
tienes la permanencia loca de tu secreto?
Te lo he buscado en todas partes, te he recorrido
todo… por todas partes… hasta el fin. No lo encuentro…

De «Lo feo». *Libros de amor* (Expósito, 2013: 118).

BIBLIOGRAFÍA

Expósito Hernández, José Antonio (2013). *Juan Ramón Jiménez. Libros de amor*. Orense: Linteo.

García Montero, Luis (2002). «Conversación con Ángel González». En *Ángel González. Tiempo inseguro*. Susana Rivera (ed.). *Litoral*, 233, pp. 15-27.

García Montero, Luis (2009). *Mañana no será lo que Dios quiera*. Madrid: Alfaguara.

Geist, Anthony L. y Álvaro Salvador (2004). *Cartografía poética. 54 poetas españoles escriben sobre un poema preferido*. Sevilla: Renacimiento.

González, Ángel (1973). *Juan Ramón Jiménez. Estudio*. Madrid: Col. Los Poetas, Júcar.

González, Ángel (1974). *Juan Ramón Jiménez. Antología*. Madrid: Col. Los Poetas, Júcar.

González, Ángel (2004). *Palabra sobre palabra. Obra completa (1956-2001)*. Barcelona: Seix-Barral.

González, Ángel (2005). *La poesía y sus circunstancias*. José Luis García Martín (ed.). Barcelona: Seix-Barral.

Jiménez, Juan Ramón (1998). *Segunda antolojía poética (1898-1918)*. Javier Blasco (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.

Jiménez, Juan Ramón (2005). *Obra poética*. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba (coords.). Madrid: Espasa-Calpe (BLU), vol. I, tomo 1.

EL MAGISTERIO DE SOR JUANA Y LA «QUERELLA DE LAS MUJERES». LA DIDÁCTICA EN LOS EJERCICIOS DE LA ENCARNACIÓN

María del Rocío Oviedo Pérez de Tudela
Universidad Complutense de Madrid
mroviedo@ucm.es

> Yo quisiera que estos intérpretes y expositores de San Pablo me explicaran cómo entienden aquí el lugar: *Milieres in Ecclesiis taceant*. Porque lo han de entender de lo material de los púlpitos y cátedras, o de lo formal de la universalidad de los fieles, que es la Iglesia. Si lo entienden de lo primero que es, en mi sentir, su verdadero sentido, pues vemos que, con efecto, no se permite en la Iglesia que las mujeres lean públicamente ni prediquen, ¿por qué reprenden a las que privadamente estudian? Y si lo entienden de lo segundo y quieren que la prohibición del Apóstol sea trascedentalmente, que ni en lo secreto se permita escribir ni estudiar a las mujeres, ¿cómo vemos que la Iglesia ha permitido que escriba una Gertrudis, una Teresa, una Brígida, la monja de Ágreda y otras muchas?
>
> Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a Sor Filotea*

Marie Cécile Bénassy–Berling, en su volumen *Humanisme et religión chez sor Juana Inés de la Cruz*, indicaba la inscripción de la monja mexicana en la corriente humanista. Su humanismo se imbrica en algunos aspectos de la Contrarreforma y se aleja del determinismo reformista. Coincide con el humanismo en su valoración de la libertad, su valoración de la experiencia, pero también su valoración del

didactismo. Su defensa de la libertad, basada en la experiencia, es una de sus señas de identidad y sobre ella construye tanto la *Carta* como la *Respuesta a sor Filotea*.

En relación con estos términos: didactismo, libertad y experiencia, la obra de sor Juana no solo entronca con el humanismo sino, como señala Cristina Ratto (2002),[190] también con la llamada «Querella de las mujeres».[191] En este aspecto sor Juana se afilia a la corriente platónica frente a la misógina escuela aristotélica (Vélez, 2015), una huella neoplatónica que se manifiesta constante en toda su obra y cuyos elementos simbólicos se hacen presentes en el *Primer Sueño*.

El término medio, entre la defensa y la crítica a las mujeres, se encuentra en el texto, en parte paradójico, de Juan Luis Vives. Un autor que, si bien sigue considerando a la mujer en términos de debilidad y fragilidad,[192] apuesta por la educación de la mujer «ni hay mujer buena si le falta crianza y doctrina, ni hallareis mujer mala sino la necia y la que no sabe» (52), si bien, esta instrucción está orientada a la práctica de la virtud, más que al conocimiento en sí,[193] de hecho continúa rechazando en parte a la docta Sempronia porque «se dio a cosas de bien decir, en lo cual yo no quiero que nuestra virgen ponga tanto cuidado» (54). Y, sin embargo, Vives no puede por menos que admirar a la hija de Pitágoras quien abrió una escuela para mujeres. O bien Hortensia cuya lectura, ante los triunviros y en defensa de las mujeres, maravilló tanto que llegaron a imitarla «como a las oraciones y escritura de Demóstenes y de Tulio» (55). En esta línea de amor por el conocimiento, admiración y enseñanza se estructura la didáctica de sor Juana.[194] Una didáctica que la emparenta con el humanismo y con esta conocida querella donde se cuestionaba la capacidad de la mujer y la posibilidad o no de alcanzar en rigor el sobrenombre de «sabia». Por otra parte, precisamente, la didáctica no es uno de los aspectos más valorados de esta corriente, aunque es el verdadero cimiento de la Contrarreforma. Y, sin embargo, la didáctica, la enseñanza, es un elemento

[190] «No fueron los humanistas quienes produjeron el cambio, sino las humanistas, las primeras mujeres intelectuales de la modernidad, quienes colándose a través de las finas redes de la trama cultural alzaron su voz e iniciaron una relectura de la tradición clásica y cristiana. La aparición de estas nuevas "interpretaciones" y su confrontación con el discurso tradicional dio lugar a un cuerpo de textos agrupados bajo la denominación general de *querelle des femme*» (2002: 153).

[191] Un año más tarde Margo Glantz aludía a la misma cuestión en el homenaje a Georgina Sabat de Rivers, al referir las palabras de sor Juana en la dedicatoria del segundo volumen de sus obras a Juan de Oreve, «llevan la disculpa de ser obra, no solo de una mujer, en quien es dispensable cualquier defecto», a lo que añade la crítica «remite a la tradicional querella de los sexos aún vigente» (2003: 173).

[192] *Libro llamado Instrucciones de la mujer cristiana*, «casta, sobria, mesurada, diligente, frugal, amigable y humilde».

[193] Añade más adelante «la doncella que por letras hubiere aprendido tener ojo a estas cosas y otras semejantes, habiendo fortalecido su alma con estos santos avisos, no temerá los combates del enemigo tentador» (52).

[194] Un breve artículo publicado en *El País cultural* el 13 de noviembre de 2017, añadía el término «educativo» en su encabezamiento, pero en ningún momento se refiere a la didáctica, es en realidad una biografía de sor Juana con algunos errores (López, 2017).

fundamental en América, incluso en la famosa redacción de las Leyes Nuevas, como acceso de los nativos a la cultura europea y su asimilación como súbditos de los reyes españoles.[195]

Un siglo antes, Juan de Valdés, precisa esta necesidad de enseñanza y de doctrina, bajo la forma del diálogo, al tiempo que se enfrenta a la escolástica y defiende la capacidad del hombre para encontrar la verdad. Sor Juana en la *Carta Atenagórica* y en otros escritos confirma, también a manera de «diálogo» por medio de la carta, esta herencia renacentista: el valor concedido al hombre (desde la frase de Pico della Mirandola «el mayor milagro es el hombre»), el concedido a la libertad y el concedido a la experiencia, basada en su propio discurrir, como relata en su *Respuesta a Sor Filotea*.

> ¿Pues qué os pudiera contar, Señora, ¿de los secretos naturales que he descubierto estando guisando? Ver que un huevo se une y se fríe en la manteca o aceite y, por contrario, se despedaza en el almíbar; ver que para que el azúcar se conserve fluida basta echarle una muy mínima parte de agua en que haya estado membrillo u otra fruta agria; ver que la yema y clara de un mismo huevo son tan contrarias, que en los unos, que sirven para el azúcar, sirve cada una de por sí y juntas no. Pero no debo cansaros con tales frialdades, que sólo refiero para daros entera noticia de mi natural y creo que os causará risa, pero, señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? Bien dijo Lupercio Leonardo: Que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito (…).

Algo paradójico en sí, pues al tiempo que afirma que las mujeres saben «Filosofías de cocina», en la cita a Lupercio Leonardo se burla de sus afirmaciones y añade su propia opinión, basada en la experiencia. Sin lugar a duda el hombre que descubre una nueva realidad no puede dejar de difundirla, como demuestra la experiencia docente. El Renacimiento —y lo transmite al Barroco— había encontrado una nueva realidad que desea comunicar y coincide con instrumentos que contribuyen a su difusión, como la imprenta y los formatos editoriales más pequeños.

Su deseo de propagar sus ideas, aunque en algunos momentos responsabilice de esta difusión a sus amigos o conocidos, se puede apreciar en algunas obras de tipo doctrinal como la famosa *Carta Atenagórica o Crisis de un sermón*, *Ejercicios de la Encarnación*, *Ofrecimientos del Santo Rosario en el día de los Dolores*, *Enigmas ofrecidos a la docta inteligencia de la casa del placer*, o su *Docta*

[195] Ya en las Instrucciones de 1503, se indica que se les enseñe a los indios a leer y escribir, así como el Padrenuestro y el Credo, y otras prácticas religiosas. En el III Concilio mexicano y en el Concilio I de Lima se indicó expresamente que se construyeran escuelas para indios en todos los pueblos donde hubiera un párroco o un doctrinero (García Benítez, 2001: 265).

explicación del misterio y voto que hizo de defender la Purísima Concepción. Sin embargo, obras de mayor calado como su *Primer sueño*, cumbre de la poesía barroca, también podría considerarse incluida en esta categoría. El emblema que utiliza en el poema funciona como una adivinanza, un enigma que aún hoy día atraen a bandos distintos a los críticos. El enigma que encierra este sueño del conocimiento se puede adscribir a un esquema que no solo expone su pensamiento, sino que precisa una serie de conocimientos en sus lectores y, por tanto, encierra una didáctica.

No solo en este emblemático poema; en algunos romances, o en muchos de ellos, adopta un tono didáctico en el que hace prevalecer su opinión.[196] Por ejemplo, el romance que encabeza la serie de sus «Romances filosóficos», «Finjamos que soy feliz / triste pensamiento un rato» es otro ejemplo del interés didáctico de Sor Juana. Un poema emparentado con el cuadro «Melancolía» de Durero cuyo tema es una reflexión sobre las aspiraciones y los errores de la condición humana, especialmente, la disparidad de opiniones, a la que ya se refiriera en el «Prólogo al lector»[197] que le antecede. En el poema destaca el choque de las opiniones entre unos y otros, el cansancio de la batalla constante donde el ingenio no trae consigo ningún provecho, pues, como añade «Todo el mundo es opiniones / de pareceres tan varios» que «A uno sirve de atractivo / lo que otro concibe enfado (…) // El que está triste censura / al alegre de liviano / y el que está alegre se burla / de ver al triste penando» (1994: 5). Estos últimos versos convocan la cita de Heráclito y Demócrito, bajo la indicación, no de sus nombres sino de sus acciones, «Los dos filósofos griegos / bien esta verdad probaron; / pues lo que en el uno risa, / causaba en el otro llanto»[198] (1994: 5).

También resulta interesante en este poema la contraposición entre vida y conocimiento, que convierte a la temporalidad en un sinsentido (temporalidad tan presente en el final del *Primer sueño*). Si bien, a su vez, esta temporalidad resulta ser el factor determinante de toda existencia humana.

> Si es mío mi entendimiento
> ¿por qué siempre he de encontrarlo
> tan torpe para el alivio,

[196] Incluso en el famosísimo «Hombres necios».

[197] Encabeza la edición de Barcelona de 1691. Méndez Plancarte también la sitúa en primer lugar en la edición de las obras completas.

[198] Guillermo Schmidhuber (2014) señalaba como posible fuente al padre Vieyra «Posteriormente del famoso debate, se publicaron los textos de los contendientes: el *Demócrito defendido* de Cataneo y el *Heráclito defendido* de Vieyra. El texto de Vieyra fue impreso en castellano en Murcia, (1683), en México (1685) y en Valencia en 1700». Schmidhuber indica que el debate entre la risa y el llanto era un tema habitual en la época como demuestra Cristina Alejandra, reina de Suecia, a quien citará sor Juana en la *Respuesta*.

tan agudo para el daño?

¿Qué loca ambición nos lleva,
de nosotros olvidados?

Si es que vivir tan poco,
¿de qué sirve saber tanto? (1994: 6)

1. LA BATALLA POR EL SABER

La batalla que desde niña mantiene con la inteligencia y el afán de conocer se refleja en su escrito *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Su relato se remonta a las conocidas anécdotas de su infancia cuando, de niña, engaña a la maestra para que le enseñe a leer y escribir y se resiste a comer queso para no entorpecer su inteligencia. Y su afán se extiende a la adolescencia: «empecé a matar a mi madre con instantes e importunos ruegos sobre que, mudándome de traje, me enviase a Méjico (…) para estudiar y cursar la Universidad» (1994: 446).

Que la necesidad de conocimiento y de enseñanza estaba en ella lo confirma también el poema que dirige a Fray Payo Enríquez de Ribera, cuando le solicita a los 25 años el sacramento de la Confirmación. Sorprende cómo es capaz de reconvenir y expresar lo que piensa al tiempo que «enseña» al prelado lo que debería ser un correcto ejercicio de su ministerio.[199] Una actitud de reproche que sorprende pues es mujer, pertenece a una orden religiosa y su condición respecto al obispo debería ser de sumisión.

Porque como a los Señores
mejicanos Arzobispos
viene tan a espacio el palio,
con tanta prisa pedido;
viendo que de él carecían
iguales, grandes y chicos,
cada uno trató en la Fe
de confirmarse a sí mismo (1994: 37)

[199] Al mismo tiempo reprueba la escasa atención que prestan en la concesión de sacramentos a los moradores mejicanos.

En la queja añade una didáctica sobre el correcto comportamiento del prelado. Sin embargo, no es ajena a la *captatio benevolentiae* y, como señala Linda Egan (1991), adopta un tono jocoso en la solicitud que suaviza la crítica de su observación. Desde el apelativo cariñoso al obispo hasta el juego con el término mío, fonéticamente semejante a «miau» que desenvuelve en un chiste:

> Mío os llamo, tan sin riesgo,
> que al eco de repetirlo,
> tengo ya de los ratones
> el convento todo limpio (1994: 33)

Los dos poemas citados acusan cierta falta de cuidado y se advierte la escasa importancia que sor Juana les otorga, como ella misma afirma en el «Prólogo al lector», donde indica que sus poemas se han difundido sin tener ella misma conocimiento. Realmente no son poemas de gran calado, sino escritos al hilo de los acontecimientos, y en muchas ocasiones por la insistencia de quienes han solicitado sus escritos. En la carta de Monterrey, descubierta por Aureliano Tapia Méndez[200] y comentada por Antonio Alatorre, acentúa que no es su finalidad hacer versos, sino que el estudio se convierte en una verdadera necesidad por lo que la recriminación de su confesor Antonio Núñez de Miranda —a quien va dirigida la carta— para que no siguiera buscando el conocimiento, resulta algo imposible para ella.

> Que no ignoro que el cursar públicamente las escuelas no fuera decente a la honestidad de una mujer, por la ocasionada familiaridad con los hombres y que ésta sería la razón de publicar los estudios públicos; y el no disputarles lugar señalado para ellos, será porque como no las ha menester la república para el gobierno de los magistrados no cuida de lo que no les ha de servir; pero los privados y particulares estudios ¿quién los ha prohibido a las mujeres? ¿No tienen un alma racional como los hombres? ¿Qué revelación divina, qué determinación de la Iglesia, qué dictamen de la razón hizo para nosotras tan severa ley? (Alatorre, 1987: 622)

De este modo sor Juana se incluye de lleno en la «Querella» con su defensa de la capacidad de las mujeres y su peculiar batalla por el conocimiento, como ya había señalado a través de referentes femeninos como Santa Brígida, Santa Catalina o sor María Jesús de Ágreda. Frente a la recomendación de Núñez argumenta de tal modo que se puede advertir en ella el deseo de comunicar su pensamiento y sus hallazgos. Hallazgos que, por su condición religiosa, se orientarían más a la predicación, pero

[200] La edición que se publica en Monterrey procede del seminario Arquidiocesano de Monterrey y fue publicada por Aureliano Tapia Méndez. Antonio Alatorre hizo una edición crítica (1987).

también porque como señala en su autobiografía (*Respuesta a sor Filotea*) se adivinaba esta circunstancia en la propuesta de que sean las mujeres quienes enseñasen a las mujeres para evitar que los maestros sedujeran a sus discípulas.[201] En todo caso, su actitud es la de una defensa a ultranza de los derechos y una llamada de atención respecto a las obligaciones del confesor. Y afirma en un párrafo final «el exasperarme no es buen modo de reducirme, ni yo tengo tan servil natural que haga por amenazas lo que no me persuade, ni por respetos humanos, lo que no hago por Dios» (1987: 623).

Sus palabras, en la carta al padre Núñez, confirman lo que indicara Georgina Sabat de Rivers: la desigualdad entre hombres y mujeres durante el Renacimiento se basaba no en una razón de inteligencia natural sino en un contexto sociopolítico «y de ahí se derivaba la marginación de la mujer» (28).

La famosa *Carta Atenagórica* (1690) de Sor Juana, publicada por el obispo de Puebla Manuel Fernández Santa Cruz, no supone la persecución de sor Juana por el prelado, como demostró Rodríguez Garrido a la luz de los documentos hallados en Perú (2004). Es un escrito en el que expone su pensamiento teológico en torno a los famosos, por aquel entonces, discursos de las finezas. Y a su vez, es una respuesta de la monja mexicana a su confesor el padre Núñez, y su predilección por el «Sermón del Mandato» del sacerdote portugués Antonio Vieyra. Sor Juana le rectifica en defensa de San Agustín, Santo Tomás y San Juan Crisóstomo y como respuesta al envite de Vieyra quien discutía a los teólogos sobre la mayor fineza de Cristo, para proponer la suya: pedir el amor para el prójimo y no para sí. Sor Juana argumenta que es el no hacer fineza, es decir, no conceder favores especiales al hombre, la mayor fineza, pues añadiría a todas sus faltas la de ingratitud. En el fondo de lo que está hablando sor Juana es de la libertad, puesto que el no recibir ayudas ajenas supone un proceso de madurez y toma de decisiones, que la concesión de favores dificulta o impide. Afirmación que supone la inmersión en el sentido didáctico de sor Juana.

La publicación de la *Carta de sor Filotea* y la *Respuesta a sor Filotea* (verdadera autobiografía de la monja) así como la carta de sor Juana (conocida como la *Carta de Monterrey*) marcan la ruptura con su confesor. Una ruptura que no fue algo ni tan represivo como defienden algunos críticos ni tan baladí como pudiera pensarse. Sor Juana sigue recibiendo encargos de autos y villancicos, se sigue relacionando con la corte virreinal, incluso recibe el apoyo de algunos clérigos. Es el caso de Francisco Javier Palavicino, quien, un año más tarde de la publicación de la *Carta Atenagórica* (1690), pronuncia un sermón (*La fineza mayor*) en el mismo convento de San Jerónimo donde residía sor Juana y en presencia de ella misma y de su comunidad.

[201] Aunque Sor Juana no cita a Vives, también él defiende la enseñanza entre mujeres, que sean maestras y no maestros quienes las enseñen. Otras concomitancias será la cita de San Jerónimo en La respuesta: «o apruebo la vulgaridad de los que reprueban en las mujeres el uso de las letras, pues tantas se aplicaron a este estudio, no sin alabanza de San Jerónimo». Esta misma actuación del santo había sido alabada por Vives.

El sermón era una alabanza a sor Juana y un enfrentamiento con las autoridades eclesiásticas. Este hecho le valió a Palavicino ser expulsado de la orden de los jesuitas (1703) con la prohibición de ejercer su ministerio (Glantz, 1997). Y puso en riesgo a la monja mexicana por ser el primer contacto, aunque muy colateral, con la Inquisición. Sin embargo, la polémica no terminará ahí, y los defensores de Vieyra como Pedro Muñoz de Castro o el personaje que firma con el seudónimo de Sor Margarida Ignacia, defienden las tesis del predicador portugués, si bien sin discutir el conocimiento de la monja, sino más bien su condición femenina.

Indudablemente la publicación de la *Carta Atenagórica* responde a un deseo de difundir su pensamiento ya sea por parte de ella misma o por parte del prelado. En ella expone lo que Ricard y Vermeylen califican de beneficio negativo: no hay mayor beneficio que no hacer beneficio, para que el hombre no añada una culpa mayor. Un discurso de fuerte raigambre barroca en su paradoja pero que conlleva un pensamiento original.

> Luego cuando Dios no le hace beneficios al hombre, porque los ha de convertir el hombre en su daño, reprime Dios los raudales de su inmensa liberalidad, ¡detiene el mar de su infinito amor y estanca el curso de su absoluto poder. Luego, según nuestro modo de concebir, ¡más le cuesta a Dios el no hacernos beneficios que no el hacérnoslo y, por consiguiente, mayor fineza es e! suspenderlos que e! ejecutarlos, pues deja Dios de ser liberal —que es propia condición suya—, porque nosotros no seamos ingratos —que es propio retorno nuestro— y quiere más parecer escaso, porque los hombres no sean peores, que ostentar su largueza con daño de los mismos beneficiados. Y siendo así que ésta es una como nota en la opinión de liberal, antepone el aprovechamiento de los hombres a su propia opinión y a su propio natural (1994: 436).

Soriano Vallés hace un extenso análisis de las consecuencias de esta *Carta Atenagórica* y especialmente de sus repercusiones en Portugal (dado que era respuesta a un predicador portugués) y añade que, realmente, el prelado Fernández Santa Cruz no le discute a sor Juana los términos teológicos de su propuesta, sino que la anima a emprender el camino del conocimiento de Cristo.[202] A este argumento del obispo responde sor Juana quien se excusa: «el no haber escrito mucho de asuntos sagrados no ha sido desafición, ni de aplicación la falta, sino sobra de temor y reverencia debida a aquellas Sagradas Letras, para cuya inteligencia yo me conozco tan incapaz y para cuyo manejo soy tan indigna». Pero, curiosamente a las «Sagradas

[202] Soriano Vallés (2003: 30): «Un género supremo de Providencia: Sor Juana Inés de la Cruz y la tesis de los beneficios negativos». «Fernández de Santa Cruz escribió como pastor, y por eso se limitó a señalar el yerro de la Décima Musa sin exponer las razones doctrinales. No tuvo la voluntad de entrar en la lid de las finezas, conformándose con provocar una mudanza en la inspiración de sor Juana».

Letras», como ella misma indica, van dedicadas algunas obras, no solo poéticas, sino de signo didáctico.

La originalidad en el discurso de sor Juana abarca estos escritos menos analizados, y en los que el argumento sobre lo inapropiado de la predicación femenina se derrumba. Antecedentes existían. Los casos más espectaculares son el de Santa Juana[203] del convento de Cubas de la Sagra (en su momento de Toledo y hoy perteneciente a la provincia de Madrid) y sor María Jesús de Ágreda. La primera dicta sus sermones al estilo de Santa Catalina de Siena, en estado de éxtasis, y serán recogidos por una amanuense, sor María Evangelina, en un volumen titulado *El Conhorte*, pero que permanecerá inédito hasta el siglo XX. Su fama de santidad se extiende por la Corte de Madrid y consultan con ella desde Carlos V a El Gran Capitán. Fue nombrada predicadora y párroco por Cisneros para cubrir las ausencias del párroco del curato.[204] La fama de esta mujer llega a México, como recoge Miguel Zugasti al citar dos folletos que corrían por el virreinato.[205] El otro modelo es citado por la propia sor Juana en «Los ejercicios de la encarnación», se trata de Sor María de Jesús de Ágreda, la religiosa concepcionista cuya obra *Mística ciudad de Dios*, leyó sin duda la monja jerónima. Una mujer a su vez relacionada con la corte como consejera de Felipe IV. Y, al igual que la anterior, la Santa Juana de Cubas de la Sagra, también estigmatizada.

2. LOS EJERCICIOS DE LA ENCARNACIÓN

Sor Juana logró poner en práctica sus opiniones acordes con la educación de las mujeres que defendía.[206] Frente a las cartas de S. Jerónimo al círculo femenino de Aventino, y la indicación de San Pablo sobre el silencio de las mujeres, sor Juana se decanta por la palabra. Enarbola su conocimiento en favor de aquellos que no tienen voz, especialmente las mujeres. Frente a la actitud religiosa, que de ella se esperaba, adopta como bandera la razón y la sabiduría que, en definitiva, considera obra de

[203] En otros ensayos he analizado la relación entre la Santa Juana y Sor Juana (Oviedo, 2004, 2013 y 2016). Es «santa» por aclamación popular pero el proceso de beatificación se ha dilatado. Sus sermones están centrados en la Encarnación y la Pasión.

[204] «En vida de la Santa Juana, consta la visita de Carlos V, del Gran Capitán (Gonzalo Fernández de Córdoba), el Cardenal Cisneros y otros personajes de la Corte que iban a escuchar y aconsejarse con una monja cuya sabiduría, por ser iletrada, parecía más provenir de un poder otorgado por Dios que de una cualidad conseguida por el estudio» (Oviedo, 2022: 73).

[205] Uno de ellos sobre Uno de ellos sobre las cuentas del rosario «Memoria y origen de las gracias y virtudes que tienen las cuentas de la Madre Santa Juana…» y otro –que circulaba por Puebla de los Ángeles– sobre las indulgencias que se ganaban con el rezo de un rosario que tuviera alguna de esas cuentas (Zugasti, 2011).

[206] Su novedad, dirá Julio Vélez no se encuentra en la valoración de la mujer y en la culpa que los hombres tienen sobre las mujeres sino «en los textos en defensa de su propia capacidad racional» (387).

Dios.[207] Sus palabras, en ocasiones, revelan cierto conflicto espiritual, pero habitualmente lo asume en el marco de la religión. Como señala Josefina Muriel, en los Siglos de Oro el mundo explicaba con argumentos teológicos.

Los *Ejercicios de la Encarnación* (que se deben realizar desde el 16 al 25 de marzo) son, curiosamente, redactados poco después de la llegada de los marqueses de la Laguna y su benefactora María Luisa Manrique de Lara (1680). Se podría argüir que, si esta novena se podría haber escrito en los años anteriores a su llegada, sin embargo las fechas que la crítica atribuye a su «publicación» coincide con el apoyo recibido de los marqueses.

En esta obra sor Juana expone una empresa didáctica y lo hace a través de los ejercicios o la novena dedicada a la Encarnación. Según Carmen Montañez habrían sido escritos hacia 1684 o 1688. Algunas copias debieron ser remitidas a Fernández Santa Cruz junto con la *Respuesta* y los *Ofrecimientos de los Dolores*, para que las repartiera «entre nuestras hermanas las religiosas de esa santa comunidad [el Convento de la Santísima Trinidad] y demás de esa ciudad [Puebla]». De la segunda de estas obras, dice, va solo una copia «porque se han consumido ya y no pude hallar más». Hecho que Jorge Gutiérrez Reyna califica de «best seller». La autora asegura que se imprimieron «con gusto mío por la pública devoción, pero sin mi nombre», y añade que ha escrito ambas obras «años ha» (líneas 1388-1397).[208]

Estos *Ejercicios de la Encarnación* entroncan con el erasmismo y el espíritu de la Contrarreforma en cuanto a la recomendación de publicar obras en romance y libros comprensibles que pudieran ser seguidos por todos. En la obra no solo se dirige a las monjas de su comunidad sino a mujeres y hombres tanto religiosos como laicos.

Por otra parte, la referencia en concreto a la lectura de sor María Jesús de Ágreda y su *Mística Ciudad de Dios*, símbolo de la Virgen María, se enmarca en lo que Cristina Ratto califica de cambio en «el marco de referencias» como «estrategia de sor Juana al enfrentar el tema del derecho femenino al saber» (2002: 159).

Es un libro cuya finalidad no es tan solo relatar las visiones de la monja, como lo hace, sino que también aporta un fin didáctico pues enseña cómo ha de llevar su camino de perfección el alma, como el ejemplo de la Virgen María. Entre otros relatos extraordinarios refiere cómo desde su Concepción Inmaculada, desde casi el comienzo de la Creación, pudo tener una visión de Dios, así como una experiencia mística al nacer. Esta experiencia mística se continúa en los distintos momentos de su vida. Incluso añade su relación con los ángeles y las visiones y revelaciones de

[207] Como en los versos anteriormente citados – «No hay cosa más libre / que el entendimiento humano / ¿pues lo que Dios no violenta, / por que he yo de violentarlo?». En realidad demuestra en este y en otros muchos escritos semejantes, en los que habla de la voluntad de Dios, que tiene una percepción más acorde y moderna que muchos de sus contemporáneos.

[208] Jorge Gutiérrez Reyna (2021) equipara los ejercicios en cuanto a propósito y visión del universo, con el *Primer Sueño*, específicamente en los adjetivos que otorga a la naturaleza, los peces mudos, las aves cantoras, las plantas.

todo tipo: intelectuales, corpóreas, divinas… así como la ausencia de Dios que, refiere sor María de Jesús, padeció la Virgen, como prueba, durante diez años.

La monja de Ágreda, la «Dama azul», que se bilocaba para adoctrinar a los indios de México, debió resultar muy atractiva para sor Juana. Pertenecía a la orden de las Concepcionistas que fueron fundadas por Santa Beatriz de Silva (dama de D.ª Isabel, la madre de Isabel la Católica), gracias a la intercesión de Cisneros ante el Papa. Orden que anticipa el dogma, ya en el siglo XIX, de la Inmaculada Concepción.

Con respecto a la *Respuesta* de sor Juana los *Ejercicios* se habían difundido unas décadas antes y, como señala Georgina Sabat de Rivers, se citan en la carta al obispo como sugiere, para «revelar que eran suyos» y «contrarrestar (…) lo que se le achacaba en cuanto a no utilizar su pluma e inteligencia en cuestiones de religión» (1989: 350). En sus postulados no se aparta de la doctrina tomista y comparte con el doctor de la Iglesia lo que debió ser para ella un verdadero desafío, la centralidad de la Encarnación que, según Santo Tomás, es un misterio que excede a nuestra razón. Reto suficiente para que una intelectual de la categoría de sor Juana se embarcase en la empresa.

Pero sor Juana no sigue la *Summa Teológica*, sino que su propuesta es glosar en gran medida el escrito de la monja de Ágreda. Son ejercicios o novena dedicados a la Virgen María como ejemplo y maestra de virtudes.[209] Si la creación gira en torno a la Encarnación de Cristo, Sor Juana destaca el papel de María en el desarrollo de la Creación. En la Encarnación, por otra parte, es crucial su papel como mujer que salva al género humano, como nueva Eva y, por lo tanto, se enfrenta al descrédito al que ha sido abocado el género femenino. Tanto sor María Jesús de Ágreda, como la «santa» toledana, conceden una singular importancia a este tema, tanto o más que al de la Pasión de Cristo. En todo caso, como señala Josefina Muriel, lo que en la de Ágreda es mística, en sor Juana es manifestación de sus estudios sobre el cosmos. Pero a su vez, es una exaltación de la figura de María como perfecta sabiduría al no estar condicionada por el pecado original. En la *Respuesta* ella misma reconoce su escasa predisposición a la piedad «hícelos solo por la devoción de mis hermanas años ha, y después se divulgaron; cuyos asuntos son tan improporcionados a mi tibieza como a mi ignorancia, y solo me ayudó en ello ser cosas» de nuestra gran Reina, que no sé qué se tiene que en tratando de María Santísima se enciende el corazón más helado» (1994: 474).

[209] Distintos críticos (Muriel, Montaner) se han referido a la similitud con los ejercicios ignacianos, pero es mayor su similitud con las novenas y ejercicios devotos, sin olvidar que están fundados en la originalidad de los símbolos e imágenes con que rodea a la figura de la Virgen María como reina de la creación, frente a la centralidad de la Pasión en los ejercicios ignacianos, si bien se relacionan en la insistencia sobre los sacrificios y ayunos para la práctica de las virtudes que, en realidad, siguen las normas habituales de este tipo de devocionarios. Aunque también lo indica Alba Koch insiste en las diferencias al situar a la Virgen en paralelo con Cristo.

El sentido didáctico aflora desde el primer momento al indicar: «Los he dispuesto con toda la suavidad posible, porque todo género de personas (aunque sean de poca salud y ocupadas) los puedan hacer; pues esto no quita que los de más espíritu y fuerzas puedan añadir (…). Y, así al contrario, los que ni aun esto pudieren hacer, puedan conmutarlo a su arbitrio» (477).

Su intento, por tanto, es alcanzar al mayor número de hombres y mujeres posible, de tal modo que ninguno pueda desistir de hacer estos ejercicios abrumado por la tarea exigida. De hecho, las disciplinas y los ayunos son más livianos que en la mayoría de «ejercicios» o novenas de la época. En el fondo se percibe un ideal educativo en Sor Juana que, como tal y hasta entonces, se había mantenido en un plano laico, y que ahora se transforma en un ideal religioso.

En la dedicatoria se refiere a la Virgen María como Princesa Inmaculada. Y es en este calificativo en el que se sustenta, al igual que ocurre en la de Ágreda, todo el discurso: el enaltecimiento de la mujer libre de pecado que ofrece otra imagen frente a la denostada Eva.[210]

En el texto se percibe la coincidencia con los ejes punteros del humanismo: providencialismo, hombre y amor, referidos a la humanidad en general, pero que coinciden con los presupuestos que se pueden aplicar a la Inmaculada Concepción. Una creencia que coincide con el valor concedido a diferentes cualidades aplicables al hombre: la libertad, la experiencia y la necesidad de formar un todo armónico con el mundo que le rodea cuya manifestación más directa la tenemos en el arte. Esta defensa de la advocación mariana es en sí una punta de lanza a favor de la igualdad de las mujeres y su defensa de la capacidad de conocimiento no solo por sus propios méritos, sino, como en la mayoría de los místicos, ya sean hombres o mujeres, por voluntad divina, de igual modo que Dios quiso para sí una generación humana exenta de pecado original.

La obra estructura los nueve días en Meditación, Ofrecimiento y Ejercicio. Georgina Sabat de Rivers indica que probablemente su modelo se encontrara en los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio y en Melchor Cano pese a su antifeminismo. Para la crítica esta novena o ejercicios se centra en el hallazgo de un modelo femenino «el único que, siendo humano también, está por encima de todo hombre, de todo ser humano» y añade que en sus Letras Bernardas «María no es Dios, pero es / quien más a Dios se parece» (Sabat de Rivers: 1998: 211). María es la perfección del hombre, solo que para la época arrastra la dificultad de ser mujer. En todo caso, destacar como eje de la Encarnación la figura de la Virgen supone un cambio de

[210] Los franciscanos defendieron la creencia en la Inmaculada (Duns Scoto) frente a la escuela de la Sorbona. Sus prerrogativas serán defendidas tres siglos más tarde por espíritus de un progresismo singular como son Erasmo, Tomás Moro y los hermanos Vives. Una espiritualidad que anunciaría el proceso místico-ascético de los siglos de Oro. Lo que interesa, en definitiva, es una espiritualidad basada en el encuentro con Dios, abierto a todos, y no solo propiedad de la vida consagrada., como también parece indicar sor Juana en su escrito.

paradigma —previamente centrada en Cristo— y sigue la línea de las preferencias de sor Juana por los modelos femeninos.[211]

En cada Meditación sigue el hilo de la creación como lo narra el Génesis, en seis días y acorde con el desarrollo del libro de Sor María Jesús de Ágreda. Para continuar la novena, faltarían tres días. Sor Juana recurre, para completarlos, a la jerarquía de coros angélicos que prestan pleitesía a su reina y señora. La estructura es muy sencilla. Cada día sintetiza el texto bíblico, al que añade una aplicación simbólica a María, para mostrar «cómo en Ella, reina y señora de la creación, se realiza la perfección de dicha creatura. En el ofrecimiento, dirige sor Juana una oración suplicando que María nos alcance a vivir en nuestra vida lo que tal perfección significa. En los ejercicios recomienda una serie de prácticas piadosas y penitenciales como ayuno, disciplinas, postración en tierra, invitando a practicar una virtud relacionada con el tema del día y a luchar contra el vicio opuesto» (García: 393).

Así surge el ideal de alcanzar una mayor perfección mediante la práctica de las virtudes y, especialmente, de la humildad porque «siendo tesorera de toda la santidad, nunca se alabó de alguna ni jamás la ostentó. Y solo de la humildad hizo alarde» (1994: 483).

En el cuarto día al crear las estrellas, María es elevada a los cielos en una imagen apocalíptica que recuerda a la Virgen de Guadalupe «Quisierala vestir el sol, como antes, pero veíala iluminada del sol de justicia, quisiera la luna servirle de coturno, pero veía sus plantas elevadas no solo sobre el empíreo sino sobre todos los coros angélicos. Quisieran coronarla las estrellas, pero coronabanla los Rayos de la Divinidad de toda la Trinidad Santísima» (1994: 485). En ese cuarto día se ensalza la sabiduría de la Virgen «su admirable, infusa sabiduría, de quien se admiraban las puras inteligencias angélicas» (485). Y concluye «¡Oh reina de Sabiduría (…) alcanzadnos de su Majestad la verdadera Sabiduría que es la virtud de la inteligencia de las cosas celestiales» (486).

Como señala Reyna hay una línea que conecta el Primer Sueño y los Ejercicios de la Encarnación: ambos tienen como objetivo el conocimiento de los misterios. En este caso, la Encarnación conecta directamente con el tema de la Inmaculada. La creación del hombre a imagen y semejanza de Dios infiere de él que se construye como rey del universo. La caída hace necesaria la creación de la Inmaculada, como señala sor Juana que no cita a Eva como culpable, sino a todo el género humano englobado en el término Adán: «Debían estar sujetas las criaturas como a quien no tenía ni había dado la causa de la rebelión como Adán y todos sus hijos. ¡Y así estos no eran favores nuevos sino manifestación del beneficio que su Hijo y Señor le había hecho en preservarla de la original culpa!», en ella, añade, «se restauró la imagen y semejanza de Dios (…) y la perfección de todo el Universo» (490).

[211] Una aproximación al fundamento mariológico resuelto por el Doctor Angélico en sus escritos de catequesis (Pallarés, 2021).

Se convierte así la Inmaculada en paradigma de la dignidad del hombre. Por el contrario, la imperfección del hombre contribuye a que el sueño del conocimiento se convierta en una utopía, un vano intento cuyo beneficio está, sin embargo, en la gratificación que otorga el saber, aunque el resultado sea la caída de Faetón, como expresa magistralmente en el *Primer Sueño*.

En conclusión, sor Juana se muestra como modelo de humanista, pero también como modelo de maestra, avalada por el éxito de sus escritos. En primer lugar, por su decidida vocación de aprender, la necesidad de comunicarlo y la búsqueda de obras sencillas adaptadas a la comprensión del vulgo.

Por otra parte, en su obra defiende su pensamiento, con olvido intencionado de su condición femenina, resguardándose en la sabiduría y el conocimiento como instrumentos necesarios para la verdadera libertad de la mujer. Incluso no duda en plantar cara a sus directores, porque el saber le otorga una prerrogativa frente a ellos. Se afilia así a la corriente de pensamiento que avalaba la conocida como «querella de las mujeres». Entre los modelos que cita y selecciona no podemos dejar de lado a estas mujeres, en las que apenas se detiene, pero cuya huella va quedando en sus escritos. Y en el primer lugar la mujer por excelencia, la Inmaculada concepción, paradigma del humanismo femenino, a quien dedica estos ejercicios de la Encarnación, que pasan de ser cristocéntricos a marianos, inspirados en los escritos de la monja de Ágreda. La dedicatoria a la Inmaculada es de por sí, muy significativa, no solo por someterse al veredicto de la Reina del cielo, como la llama, sino por el término «restitución» en el que concede protagonismo a la inspiración mariana, valiéndose, nuevamente, del paradigma femenino.

> El dedicar esta obra a vuestros reales y sagrados pies, bien sabéis vos que no es ofrenda solo voluntaria, sino también restitución debida, por ser vuestra antes que mía; no solo por lo sagrado del asunto, sino porque vos, Princesa Inmaculada, os servisteis de inspirar a algunas almas devotas que me la mandasen disponer: con que no le queda de mía sino la rústica corteza y el torpe estilo en que va escrita; de lo cual pido perdón a vuestra maternal clemencia (848).

BIBLIOGRAFÍA

Alatorre, Antonio (1987). «La carta de sor Juana al padre Núñez». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XXXV, 2, pp. 591-673.

Alatorre, Antonio (1986). «Sor Juana y los hombres». *Estudios*, 7.

Alba-Koch, Beatriz de (2010). «Los *Ejercicios de la Encarnación* de Sor Juan In ess de la Cruz. Sermones de Imitatio Mariae». *Anuario de Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos*, 1-6, pp. 159-170.

Bénassy-Berling, Marie Cécile (1982). *Humanisme et religion chez sor Juana Inés de la Cruz*. París: Éditions Hispaniques Publications de la Sorbonne.

Cruz, Sor Juana Inés (1994). *Obras Completas*. Vol.I. Lírica personal. Vol.IV. Comedias, sainetes y prosa. México: Fondo de Cultura Económica.

Egan, Linda (1991). «Juana Inés bajo la perfección del arte». *Literatura Mexicana*. II/2, pp. 309-333.

García, Javier (2012). «*Ejercicios de la Encarnación*. Comentarios a la obra de sor Juana Inés de la Cruz». *Ecclesia*, XXVI, 4, pp. 389-410.

García Benítez, Antonio (2001). «Sociedad y educación en las leyes de Indias». *Barataria. Revista castellano-manchega de Ciencias Sociales*, 4, pp. 259-274.

Glantz, Margo (1997). «Ruidos con la Inquisición». *Fractal*, 6, vol. II, pp. 121-143.

Glantz, Margo (2003). «Ciencia y experiencia en la querella de las mujeres. Sor Juana». En *Nictimene sacrílega. Estudios coloniales en homenaje a Georgina Sabat de Rivers*. Elena Arenal y Yolanda Martínez (eds.). México: Universidad del claustro de Sor Juana, pp. 173-186.

Gutiérrez Reyna, Jorge (2021). «Dos mujeres frente a la totalidad del universo: Sor Juana Inés de la Cruz y Sor María de Jesús de Ágreda». *Cuadernos de Literatura*, 25.

López, Alberto (2017). «Sor Juana Inés de la Cruz exponente literario y educativo del Siglo de Oro español». *El País*, 13 de noviembre.

Montañez, Carmen (1995). «La literatura mariana y los ejercicios devotos de sor Juana Inés de la Cruz». *Revista Iberoamericana*, 61/172-173, pp. 623-630.

Oviedo, Rocío (2004). «El reflejo y la imagen. Presencias y emblemáticas en el *Primer Sueño*». En Raúl Marrero (ed.), *Perspectivas trasatlánticas en los estudios coloniales hispanoamericanos*. Madrid: Verbum, pp. 245-280.

Oviedo, Rocío (2013). «Los modelos de sor Juana Inés de la Cruz». En *El que de la amistad mostró el camino. Omaggio a Giuseppe Bellini.* Jaime José Martínez y Patrizia Spinatto (eds.). Milán: ISEM, pp. 181-198.

Oviedo, Rocío (2016). «Retórica de la paradoja: erudición y símbolo en sor Juana». En *Clásicos para un Nuevo Mundo. Estudios sobre la tradición clásica en la América de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: UAB, pp. 325-343.

Oviedo, Rocío (2022). «Santa Juana y sor Juana Inés de la Cruz: entre reflejos y huellas». *La aventura de la historia*, 288, pp. 72-77.

Pallarés, David (2021). «La *Devotissima expositio super salutaciones angelicam* de Santo Tomás de Aquino. Una aproximación al fundamento mariológico resuelto por el Doctor Angélico en sus escritos de catequesis». *Cripta Fulgentina*, Año XXXI, 61-62, pp. 121-157.

Ratto, Cristina (2002). «Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora en el episodio novohispano de la Querella de las mujeres». En *Carlos de*

Sigüenza y Góngora. Homenaje. 1700-2000. Alicia Mayer (coord.). México: UNAM, pp. 151-178.

Ricard, Robert (1951). «Antonio Vieyra y Sor Juana Inés de la Cruz». *Revista de Indias*, 43-44, pp. 61-87.

Rodríguez Garrido, José Antonio (2004). *La Carta Atenagórica de Sor Juana. Textos inéditos de una polémica*. México: UNAM.

Sabat de Rivers, Georgina (1998). *En busca de sor Juana*. México: UNAM.

Sabat de Rivers, Georgina (1992). «Ejercicios de la Encarnación: sobre la imagen de María y la decisión final de sor Juana». En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 947-957.

Schmidhuber, Guillermo (2014). «Sor Juana, el padre Vieyra y la antinomia Demócrito que ríe vs. Heráclito que llora». *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 27, pp. 376-383.

Soriano Vallés, Alejandro (2003). «Un género supremo de Providencia: Sor Juana Inés de la Cruz y la tesis de los beneficios negativos». *Literatura Mexicana*, 14.1.

Tapia Méndez, Aureliano (1986). *Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su Confesor: Autodefensa Espiritual*. Monterrey: Secretaría de Educación Pública.

Vélez, Julio (2015). *La defensa de la mujer en la literatura hispánica*. Madrid: Cátedra.

Vives, Juan Luis (1986). *Instrucción de la mujer cristiana. Tratado de las vírgenes. Tomo IV*. Madrid: Biblioteca de la mujer.

Vermeylen, Alphonse (1970). «El tema de la mayor fineza del amor divino en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz». En *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. Carlos H. Magis (coord.). México: El Colegio de México, pp. 901-908.

Zugasti, Miguel (2011). «Santidad bajo sospecha: la vida de sor Juana Inés de la Cruz (1481-1534) en florilegios de santos, crónicas y escenarios del Siglo de Oro». En *Hommage à André Gallego: La transmission de savoirs licites ou illicites dans le monde hispanique péninsulaire (XIIe au XVIIe siècles)*. Luis González Fernández (coord.). Toulouse: CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2011, pp. 339-367.

EN LOS MÁRGENES DE LA FIESTA. DISCURSOS ALTERNATIVOS EN *PASOS EN LA PIEDRA* DE JOSÉ MANUEL DE LA HUERGA

M.ª Pilar Panero García
Universidad de Valladolid
mariapilar.panero@uva.es

> Autodidacto se llama al que aprende algo sin maestro. Sin maestro, por revelación interior o por reflexión autoinspectiva, pudimos aprender muchas cosas, de las cuales cada día vamos sabiendo menos. En cambio, hemos aprendido mal muchas otras que los maestros nos hubieran enseñado bien. Desconfiad de los autodidactos, sobre todo cuando se jactan de serlo.
>
> Antonio Machado, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, 1936.

A un profesor universitario se le valora por varias tareas, la primera y más importante es la labor docente y, además, se consideran el desarrollo de su obra científica y el modo en que esta se transmite a la sociedad. Atendiendo a las tres líneas de trabajo, podemos afirmar que los profesores Pilar Celma y Javier Blasco son profesores completos. Sin embargo, al margen de estas cuestiones académicas en el que ambos han desarrollado valiosa carrera que no ha concluido, está el factor humano. Pilar y Javier han dado muestras de compañerismo y han sido guías para muchos estudiantes. Los que hemos tenido la suerte de trabajar con ellos sabemos de su amabilidad y de su generosidad. Creo que, al margen de las cifras, como la cantidad de las tesis que han dirigido o los libros que han publicado, mirando este homenaje se puede percibir la pasión con la que han trabajado y su mérito.

Teresa, Carmen, Patricia, Cristina y María, cinco profesoras destacadas de un mismo departamento, las cinco discípulas suyas con intereses similares se unen para homenajear a sus maestros y amigos. Esta unión dice mucho de ellas, pero también refleja el patrón académico y ético de Pilar y Javier.

Ofrezco ahora un pequeño ensayo sobre dos personajes de la excelente novela *Pasos en la piedra* que, por falta de espacio, hemos dejado fuera en otros trabajos. Se trata de la obra de un novelista muy querido y admirado por los homenajeados, y que también fue su alumno. Sirvan estas líneas para manifestarles el aprecio que les tengo.

1. INTRODUCCIÓN

José Manuel de la Huerga (1967-2018) desarrolló una fructífera carrera como poeta, novelista y autor de relatos de distinta extensión. En 2016 publica su quinta novela larga, *Pasos en la piedra* por la que se concedió el Premio de la Crítica de Castilla y León en 2017. Se trata de una novela coral que ofrece una lectura desde dos marcos generales. Como relato moderno nos explica una tradición compartida, la de la celebración de la Semana Santa, en la que el autor, más allá de la documentación necesaria para la escritura, tuvo verdadera competencia cultural como ya hemos explicado previamente (Panero García, 2019 y 2020). Además, de la Huerga nos transmite un hecho que es importante y es que la historia, por muy reciente que sea, la analizamos desde nuestro presente y desde el *zoon politikón*, una vida cualificada que cada cual posee, y donde

> político no es un atributo del viviente como tal, sino una diferencia específica que determina el genera *zoon* (inmediatamente después, por lo demás, la política humana es diferenciada de la del resto de los vivientes porque se funda, por medio de un suplemento de politicidad ligado al lenguaje, sobre una comunidad de bien y de mal, de justo y de injusto, y no simplemente de placentero y de doloroso) (Agamben, 2006: 11).

Pero el narrador liberal que es de la Huerga, nos ofrece miradas poliédricas en cada uno de los dos marcos alejándose de los tópicos que la celebración de la pasión de Cristo pudiera tener en el final de la dictadura nacionalcatólica del general Franco y los comienzos de la Transición democrática española, tema central en la narrativa del novelista (Morán Rodríguez, 2020). De hecho, la trama del relato se desarrolla desde un Miércoles Santo hasta un Domingo de Resurrección en 1977, el dictador murió el 20 de noviembre de 1975, y con una parte de la sociedad española aferrada al modelo perpetuado por la costumbre y reacia a los nuevos tiempos. La legalización del Partido Comunista Español, que se comunica el 9 de abril de 1977, Sábado de Gloria, y las tensiones que este hecho y los trágicos acontecimientos previos, la matanza de Atocha el 24 de enero de ese mismo año entre otros, tensionaron un ambiente que se refleja en la novela. El texto es un reflejo de lo difícil que es cambiar

mentalidades, pero también de que entre lo hegemónico siempre hay lugar para discursos subalternos.

La Semana Santa, adaptada localmente, está dentro el ciclo anual de grandes fiestas aptas para el consumo turístico, pero que, precisamente por su adaptación a entornos muy concretos, ofrecen a los grupos cauces de expresión. Barrio de Piedra es una ciudad imaginaria que es un escenario novelesco, pero que puede ser muchas ciudades reales que celebran la Semana Santa como hecho social total. Esta fiesta es un acontecimiento con una raíz cultural profundamente asentada en muchos lugares en los que se ha desarrollado, cambiado o revitalizado después de desaparecer. El narrador tiene la capacidad de transmitir todos los mensajes contradictorios y las tensiones de la comunidad en una celebración que, por afección o desafección, interpela a todos, aunque solo sea porque las calles están tomadas por ella.

Si a través de la fiesta se escenifica el acato o la desobediencia a las jerarquías de diversos personajes que de una manera o de otra intervienen en la celebración, la novela ofrece un espacio para individuos que están al margen de esa sociedad que produce la conmemoración y espectáculo pasionista, o al menos lo intentan. Estos individuos están representados por solitarios que viven en una comunidad religiosa: un fraile más próximo a la teología de la liberación que a su obispo (Panero García, 2019: 66; Panero García, 2020: 270-272); un fraile músico; un fraile apicultor; y, muy cercano a ellos, un imaginero ateo que ve la violentísima pasión de Cristo como la glorificación de la barbarie (Panero García, 2020: 269-270) y que vive lo más aislado que puede en su taller trabajando para que el grupo tenga la fe de la que él carece. La novela nos ofrece otros solitarios, estos más radicales que los anteriores, que ayudan a construir la intrahistoria de la ciudad imaginada, pero verosímil. Si los frailes citados y el imaginero son personajes socialmente singulares, que pueden tener anclajes con algún tipo de paraíso, por ejemplo, en la infancia perdida (Panero García, 2020); otros actúan por completo a contracorriente obsesionados cada uno con una búsqueda de un ideal en sintonía con otra protagonista del relato, la naturaleza impredecible por la luna llena primaveral, que la tradición folklórica asocia al insomnio y la locura.

El primero de ellos es Antonio Lozano, «el Pajarero», un profesor de biología catedrático de instituto obsesionado con ver y estudiar a un «huidizo pájaro solitario» (de la Huerga, 2016: 59). Él «privadamente, cediendo a la vanidad de todo investigador, había bautizado como *Carduelis lozania»* (de la Huerga, 2016: 63-64). El pájaro, que solo se podía ver durante el plenilunio de la primavera coincidiendo con el Viernes Santo, popularmente se conocía como lunada. Esta ave inmortalizada en un eremitorio románico era parte de la tradición artística y a buen seguro «el canto del solitario les había resultado de tal delicadeza que, bien mirado, estaban obligados a dar lugar de privilegio a ese pájaro singular, y así lo hicieron en la palmera central del templo» (de la Huerga, 2016: 61). La obsesión de Antonio Lozano es avistar a un pájaro, como él, solitario.

El segundo es el poeta Claudio Pino, eremita y poeta zen creador de haikús cuyo nombre real previo a su iluminación correspondía con Claude Bernard, que abandonando a su familia y todas las comodidades, vivía retirado en la isla en el río sobreviviendo como mendicante y pernoctando en un chivitero en cuya puerta practicaba durante horas el quietismo y la meditación.

Estos dos personajes, el ornitólogo y el eremita, que viven a contracorriente y en sintonía con la naturaleza buscan una libertad que el grupo no les proporciona. Ambos se rebelan contra la disciplina social afirmándose en su libertad frente a un mundo que no los convence.

2. El eremita

Lo social no coincide con lo sociestructural pues el mundo ofrece a los hombres diversas modalidades de relación social. La *communitas* está más allá de lo estructural y es una relación entre individuos concretos que no participan de los roles y de los estatus de la estructura, sino que siendo individuos históricos los confrontan sin enfrentarse. El gran modelo occidental es san Francisco. Sin embargo, la espontaneidad e inmediatez de la *communitas* no puede mantenerse durante mucho tiempo pues la *communitas* termina desarrollando una estructura cuando las relaciones libres entre individuos se normalizan y se vuelven rígidas. Por ello Turner distingue entre *communitas* existencial o espontánea, *communitas* normativa y *communitas* ideológica. Esta última y la normativa están dentro de la estructura y corresponden a un proceso de normativización de las conductas de individuos que han florecido espontáneamente (Turner, 1988: 137 y ss.).

Hay un anhelo similar al primer franciscanismo por la búsqueda de un ideal basado en la renuncia en el personaje del poeta Claudio Pino —nombre tomado de Francisco Pino, poeta de la generación del 36, y de Claudio Rodríguez, de la del 50, y ambos vinculados al río, una imagen del Duero, aunque se nombre como Silencio, omnipresente en la novela y central para el eremita—. Como Francisco, Claudio Pino se decanta por unas prácticas ajenas a las que emanan del poder de que es estructura, pero a diferencia del santo de Asís, cuyo ideal terminó dentro de una estructura, la de una orden dentro de la Iglesia, el personaje del relato de la Huerga permanece fiel a la *communitas* espontánea.

El *Poverello* cuestiona con su movimiento espiritual la lógica del poder del s. XIII haciendo un uso del mundo que no es apropiación del mismo, sino renuncia de derechos en favor de la pobreza y la fuga de lo mundano es un gesto político pues será ministro de una nueva comunidad (Agamben, 2014). Al igual que Francisco, Claudio Pino hará suya la máxima que propone que «No os procuréis oro, ni plata, ni calderilla en vuestras fajas; ni alforja para el camino, ni dos túnicas, ni sandalias, ni bastón; porque el obrero merece su sustento» (Mt 10, 9-10), haciendo el bien:

> tiene el prescindir de las propiedades, status estructural, privilegios, placeres materiales en general y, a menudo, hasta de la vestimenta. Francisco, que concebía a sus frailes como seres liminales en una vida que era simplemente un lugar de tránsito en el camino hacia el estado inmutable del cielo, insistió muchísimo en las implicaciones de existir «sin» o «no tener». Esto halla su mejor expresión en la sucinta formulación de Lambert de la postura de Francisco: «despojamiento espiritual» (Turner, 1988: 149).

Pero Claudio Pino, a diferencia de Francisco, suprime cualquier fisura que lo lleve al orden o a la jerarquía despojándose de la compañía de otros como él y haciendo de la soledad y la renuncia un modo de vida. Son varios los momentos en la novela en los que Claudio Pino da muestras de su renuncia a los bienes viviendo exclusivamente de lo que la Providencia le diera, teniendo que soportar su hermana la visión de este caminando por las calles de la ciudad «rapado al cero, con escudilla de madera y habito de arpillera, pidiendo limosna» (de la Huerga, 2016: 70) y sin querer «tener asegurado el sustento diario, sino vivir en el abandono de las certezas» (de la Huerga, 2016: 159). Ni siquiera conserva la humilde morada que ha levantado con sus propias manos:

> Cuando fue a colarse en su lecho, notó olor de excrementos a la entrada, y dentro, un crujir de ramas en la cama y la desazón de quien teme haber sido descubierto. Feliz abandonó el lugar e improvisó u segundo lecho, en el chivitero contiguo, un refugio con hermosas claraboyas al cielo estrellado y una tierra dura como único colchón. No le importó a Pino apoyar su cabeza sobre una piedra. […]
>
> A la mañana siguiente la vivienda estaba vacía. Había restos de pelo rojo, acaso de zorrillo. Pero nadie volvió. El poeta quedó a la espera, dejó el hogar sin ocupar, para que regresara quien fuera, siempre que quisiera (de la Huerga, 2016: 195).

A diferencia del santo, también renuncia a los afectos pidiendo a su hermana «que acudiera a él lo menos posible» y a todo contacto humano excepto la visita semanal a la barbería para raparse la cabeza (de la Huerga, 2016: 159). Sin embargo, la fiesta cambia su rutinaria vida noctámbula de cruzar el río e internarse en la ciudad dando las diecisiete zancadas necesarias para componer su haikú en diecisiete sílabas en tres versos de cinco, siete y cinco. La celebración del Jueves Santo con la salida del Prendimiento y el paso de Los Borrachos perturba su calma. La estructura hace su presencia, aunque él la rehúya.

Pino es un tipo marginal, un místico estructuralmente inferior, pero que como recuerda Turner (1988: 117) en este tipo de individuos que habitan espacios liminales tendría lo que Bergson llama «moralidad abierta» diferente de la «moralidad cerrada» que organiza el sistema normativo de grupos estructurados y excluyentes. Pino es un excluido, por deseo propio al rechazar la idea de porvenir que le ofrecen su madre y su hermana, pero excluido, al fin y al cabo, por lo que mora en la *communitas*, sistema especulativo y origina ideas filosóficas, que se opone a la estructura, sistema

pragmático. Por ello ayuda a Ashma, una mora que, junto con su enamorado Juan, postulante a fraile, quiebran las normas de la estructura —se aman libremente en la naturaleza y profanan la exclusividad de los varones para llevar el hábito nazareno, consumen más alcohol del permitido y, finalmente, se fugan— pues tiene una idea profundamente igualitaria de los seres humanos, aunque tenga conciencia del lugar exacto que ocupan en la estructura —a la Ashma febril la lleva a su casa, que es la de otro marginal, el imaginero—.

Este poeta místico y extraño por sus modos orientales, es fundamental en la trama del relato pues ayuda a que el padre Alas, teólogo experimentado, cuando entra en una fase liminal, ambigua, que lo aparta de las «posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial» (Turner, 1988: 102) propias de su posición social, la de hombre de la Iglesia, un fraile que pertenece a una comunidad. Alas, tras la experiencia traumática de pensar que ha perdido a su discípulo amado, Juan, y recuperarlo, se escapa de su lugar en la clasificación social para iniciar un paso por un umbral que lo lleva a lo desconocido y que de la Huerga describe bellamente:

> Alas, sin permitir que lo curaran, cojeando se dirigió al embarcadero de Cabañales. Gritó con alegría desencajada el nombre del poeta contra la niebla, a través de la niebla:
>
> —¡¿Claudio, Pino, me oyes?! Quiero verte, necesito hablar contigo.
>
> No tardó en escuchar el chapoteo de los remos de la barca. El monje apareció vestido con su harapo de arpillera. El fraile le rogó:
>
> —Déjame pasar un rato a tu lado. Necesito limpiarme, no sé por dónde empezar. Enséñame a escuchar el río.
>
> Claudio Pino le tendió la mano y ambos amigos desaparecieron bogando cada uno con un remo entre la densa niebla (de la Huerga, 2016: 324).

Fuera de la estructura adopta una postura ajena a las pasiones y los prejuicios por lo que la desnudez no es un problema cuando asiste a la Ashma (de la Huerga, 2016: 161-162) o cuando asiste a los dos amantes que acuden a su chozo en busca de ayuda: «El mendicante se puso en pie y se desprendió de su hábito seco. Se quedó desnudo como ellos, sin pensarlo. Con ayuda de dos piedras rasgó la urdimbre de su manta por la mitad. Entregó una parte a los chicos y con la otra se cubrió parte del cuerpo. Cogió sus sandalias y se las ofreció también» (de la Huerga, 2016: 285). La desnudez y en su defecto el vestir de forma uniforme y sin distinciones, junto con la mendicidad, es un símbolo poderoso para situarse fuera de la estructura. Pino, como Francisco que se despoja de sus lujosas ropas ante el obispo de Asís para entrar en religión (San Francisco, 2003: Celano, *Vida primera*, 172-173), emula a san Martín (San Francisco, 2003: Celano, *Vida segunda*, 252) o pide recibir desnudo a la muerte (San Francisco, 2003: Celano, *Vida segunda*, 371). Francisco hace de la desnudez y de la pobreza símbolos de la *communitas* y un medio para alcanzarla. Y, si bien las

utiliza como asceta que huye del mundo mortificado por la penitencia, para el lector de la novela no pasa desapercibida la convivencia en Barrio de Piedra de este con la imagen de la tradición latina y católica de Cristo lacerado y desnudo, emblema absoluto de la pobreza y la humillación.

3. EL ORNITÓLOGO

Antonio Lozano, «El Pajarero», vive con su octogenaria madre y su hermano y tiene un trabajo en el que trata a muchas personas, y, además, salvando algunas reticencias por necesidad, pues padece de cataratas, ha buscado un discípulo, Juan, el postulante a fraile. Sin embargo, prefiere la naturaleza a la la sociedad y le cuesta comprender el funcionamiento de la misma: «se esforzó por respetarlo. Su pasión por los pájaros le había llevado a considerar su fe aviar como la única y descuidar las otras, las religiosas y las humanas» (de la Huerga, 2016: 59).

Si pensamos en el dualismo entre cultura (sociedad) y naturaleza este personaje se sitúa en la segunda con una visión de la misma esencialista. Para él la naturaleza, centrada en su universo aviar, tiene un carácter unitario, mientras que la estructura social es algo periférico. Sin embargo, Lozano, como humano que es, analizará la naturaleza como patrimonio natural transformado en cultura, pues envía asiduamente fichas a ICONA, habla sobre las aves para un público especializado (de la Huerga, 2016: 48) e interviene en el devenir de la naturaleza, en ocasiones, intentando evitar lo inevitable:

> Un día el profesor traía en la mano un saco de arpillera, con un ser vivo que se removía y buscaba ansioso la salida. Lozano informó de que llevaba un pájaro herido que moriría en un par de días. Aquella seguridad en el diagnóstico ensombreció la cara del muchacho. La pregunta no se hizo esperar:
>
> —Entonces, ¿por qué lo llevas?
>
> El Pajarero se sinceró:
>
> —No soy capaz de ver sufrir a un bicho que sabiendo que si me lo llevo morirá. Ingenuamente conservo la esperanza de un milagro (de la Huerga, 2016: 58).

La cultura asume los imperativos biológicos y los espacios que compartimos con los animales, pero si pensamos en «el impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre», a propósito del título de uno de los capítulos de la emblemática obra *La interpretación de las culturas* de Clifford Geertz (2001: 43), esta nos guía para construirlos, dotarlos de significación simbólica en función del momento y expresarlos de muchas formas particulares y concretas que se aprenden. La cultura se impone a la naturaleza considerando que todos los animales son biosociales, aunque los animales humanos, además, lo tienen relacionado con el de las ideas, la

tecnología y la economía en múltiples combinaciones. Somos animales incompletos que se perfeccionan con las diferentes formas que adquiere la cultura:

> Los castores construyen diques, las aves hacen nidos, las abejas almacenan alimento, los mandriles organizan grupos sociales y los ratones se acoplan sobre la base de formas de aprendizaje que descansan predominantemente en instrucciones codificadas en sus genes y evocadas por apropiados esquemas de estímulos exteriores: llaves físicas metidas en cerraduras orgánicas. Pero los hombres construyen diques o refugios, almacenan alimentos, organizan sus grupos sociales o encuentran esquemas sexuales guiados por instrucciones codificadas en fluidas cartas y mapas, en el saber de la caza, en sistemas morales y en juicios estéticos: estructuras conceptuales que modelan talentos informes (Geertz, 2001: 55).

El hombre interviene en la naturaleza antropizándola. Por ejemplo, la obra de un embalse, San José, construido tras la guerra civil, forma sedimentos donde se crían carrizos, hogar idóneo para garzas, patos, somormujos, cormoranes, aguiluchos, chorliteros, andarríos, zarceros y carriceros y, parada para las aves migratorias en su tránsito a Escandinavia o a África. Sin embargo, al margen de estas aves reales, El Pajarero intenta escapar de su destino y vivir todo lo posible en su hábitat movido por su obsesión de más de medio siglo, fichar al pájaro solitario, una nueva especie, no documentada y de la que, hasta el mismo en ocasiones dudaba de su existencia. Esta se funda en una leyenda envuelta «en un halo de misticismo, en las antípodas de cualquier trabajo científico» donde el plenilunio de la primavera sería el tiempo posible «donde se manifestaba aquella epifanía» (de la Huerga, 2016: 60).

La aparición de este pájaro especial, rareza de la naturaleza, no deja de sustentarse en la representación artística de un templo románico en el cual, entre el animalario habitual —garzas, torcaces, barbos, oso, elefante y dromedario— aparecía un ejemplar de pájaro único no censado en las riberas de Barrio de Piedra. Esta visión etnicista de la representación a través de un estilo artístico, el mozárabe, sirve para identificar a una ciudad y a sus habitantes (de la Huerga, 2016: 60-61). La imagen arquetípica de una ermita y sus frescos condiciona al individuo de forma privativa y al grupo públicamente. Y a diferencia del solitario imaginero, que intenta dominar a la naturaleza, la Pina (de la Huerga, 2016: 224-226), para convertirla en esculturas, la Virgen y el Resucitado; el naturalista, intenta evadirse todo lo posible de su ámbito social para integrarse en la naturaleza que ama con el único deseo de conocerla. Sin embargo, ese conocimiento siempre estará ajustado por su condición de Hombre que siempre transforma a la Naturaleza en Cultura.

4. CODA

La acción de la novela transcurre durante la fiesta de la Semana Santa que, además del recuerdo del sacrificio del Justo, se produce en el tiempo de la renovación cíclica de la Naturaleza. Como toda fiesta, propicia la celebración de la identidad que es un poderoso motor para que el grupo se piense y cambie a través de diversos mecanismos como el comensalismo, la exhibición de lo nuestro, la incorporación de lo extraño o la lucha de contrarios. Pero reformularse implica un riesgo, que es el de llegar al caos grupal donde hallamos la *communitas* como le sucede al padre Alas y, en general, a los que se «despiertan» para renovarse.

Claudio Pino y Antonio Lozano, cada uno a su manera y en diferente grado, habitan en el umbral, pero esta circunstancia no los libra de verse afectados por la fiesta, especialmente porque ambos conviven con una naturaleza que la condiciona. El plenilunio implica la renovación, la transformación y el crecimiento. La luna de la Semana Santa forma parte de la ley de la vida y de la muerte que se controla con un perpetuo retorno en varios planos —el cósmico, el vegetal, el animal y el humano— alterados por las aguas. La naturaleza y las gentes enloquecen y estos dos solitarios son el contrapunto al resto de barriopetrinos y forasteros inmersos gregariamente en los días de pasión.

La fiesta nos ofrece la posibilidad de exponer los mensajes contradictorios y las tensiones del grupo porque sirve para sancionar o repudiar los mismos elementos que lo conforman. José Manuel de la Huerga utiliza la ternura y el humor para mostrar al lector discursos ortodoxos y heterodoxos desde estos personajes solitarios e inadaptados y sus recelos ante los demás inmersos en la fiesta. Esta es un escenario propicio para entablar debates ideológicos. La celebración festiva nos ofrece la tradición, imaginada o inventada, donde el individuo o el grupo se echan anclas, se imaginan eternos pensando en un tiempo que no existió. *Pasos en la piedra* nos hace captar las formas que tenemos en la modernidad para imaginar, desde las filias o las fobias, una pertenencia a una comunidad y también para detectar nuestras fragilidades, incertidumbres y esperanzas.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio (2006). *Homo sacer. Poder soberano y la vida nuda*. Antonio Gimeno Cuspinera (trad. y notas). Valencia: Pre-textos.

Agamben, Giorgio (2014). *Altísima pobreza. Reglas monásticas y forma de vida*. Valencia: Pre-Textos.

Geertz, Clifford (2001). *La interpretación de las culturas*. Alberto L. Bixio (trad.). Barcelona: Gedisa.

Huerga José Manuel de la (2016). *Pasos en la piedra*. Palencia: Menoscuarto.

Morán Rodríguez, Carmen (2020). «El relato en la Transición en la narrativa de José Manuel de la Huerga». *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 38, 22 pp. En https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/86283 [01/12/2023].

Panero García, M.ª Pilar (2019). «La construcción del relato antropológico en una novela de José Manuel de la Huerga». *Archivio de Etnografia*, XIV, 1, pp. 53-85.

Panero García, M.ª Pilar (2020). «Tradición y rito en la novela *Pasos en la piedra*». *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 18, pp. 257-282. DOI: https://doi.org/10.6018/cartaphilus.453741

Panero García, M.ª Pilar (2022). «Semana Santa rural en Pasos en la piedra. El paraíso perdido de la infancia». *IV Estación (Zamora)*, 17, pp. 28-30. En https://www.cuartaestacion.es/Ejemplar/87870 [01/12/2023].

San Francisco de Asís (2003). *Escritos. Biografías. Documentos de la época*. José Antonio Guerra (ed.). Madrid: BAC.

Turner, Victor W. (1988) [1967]. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Beatriz García Ríos. Madrid: Taurus.

VERSOS Y EPITAFIOS PARA LAS REINAS MARÍA TUDOR Y MARÍA DE HUNGRÍA EN SUS EXEQUIAS VALLISOLETANAS DE 1559, POR JUAN CRISTÓBAL CALVETE DE ESTRELLA

Jesús F. Pascual Molina*
Universidad de Valladolid
jesusfelix.pascual@uva.es

Autor de numerosas obras de diversos géneros —poesía, crónica, historia—, Juan Cristóbal Calvete de Estrella fue uno de los intelectuales más importantes de su tiempo (Gonzalo Sánchez-Molero, 2001; Díaz Gito, 2010).[212]

Cuando el emperador Carlos V falleció en el monasterio jerónimo de Yuste el 21 de septiembre de 1558, comenzaron los preparativos para la celebración de sus exequias, que tuvieron lugar en todos los territorios de la monarquía hispánica y aun en otros estados. Entre todas, destacaron las de Valladolid, que en aquel momento servía de residencia a la Corte, con la gobernadora doña Juana a la cabeza (Pascual Molina, 2013: 328-352). En la villa residía también el príncipe don Carlos, heredero del rey Felipe II. Por todo ello, las ceremonias vallisoletanas fueron especialmente singulares. Calvete de Estrella fue el encargado del programa iconográfico del túmulo

* El autor pertenece al Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid y Unidad de Investigación Consolidada de la Junta de Castilla y León *Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna*. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *Magnificencia a través de las artes visuales en la familia de los Reyes Católicos. Estudio comparado del patronazgo de ambos géneros*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Estatal de Innovación y Fondos FEDER, referencia PID2021-124832NB-I00.

[212] Este texto está dedicado a Pilar Celma y Javier Blasco, humanistas, aragoneses y vinculados a Salamanca y Valladolid, como Calvete de Estrella.

imperial erigido en la iglesia de San Pablo y autor de un libro con los pormenores de la ceremonia y decoración de la arquitectura efímera: *El túmulo imperial*… (Valladolid, 1559).[213]

Pero 1558 fue un verdadero *annus horribilis* para la Corona. Leonor de Austria, hermana del emperador Carlos y quien fuera reina consorte de Portugal y de Francia, había fallecido en Talavera la Real el 25 de febrero de 1558. Su también hermana María de Hungría murió en Cigales el 18 de octubre y, poco después, lo hizo María Tudor, reina de Inglaterra y segunda esposa de Felipe II, en Londres, el 17 de noviembre.

De este modo, la proximidad de las fechas hizo que en diversos lugares se reaprovecharan las arquitecturas para diferentes funerales.[214] Así, el túmulo erigido en Valladolid en memoria del emperador sirvió asimismo para honrar a María Tudor y a María de Hungría, cambiando la decoración heráldica y los epitafios, compuestos también en este caso por Calvete de Estrella, que dedicó dos composiciones poéticas a las reinas.

Sin embargo, la importancia de la figura del emperador eclipsó las otras ceremonias celebradas en el mismo momento. Si los actos en recuerdo de Carlos V son bien conocidos, la historiografía ha prestado poca atención a lo efectuado en recuerdo de las dos reinas.

1. El humanista Juan Cristóbal Calvete de Estrella

Nacido en Sariñena en torno a 1510, su familia se trasladó a Cataluña siendo él niño. Allí pasó su infancia para, después, formarse en la Universidad de Salamanca, en un entorno humanista, donde adquirió el grado de bachiller y sus profundos conocimientos de latín y griego. Sus contactos, en especial su tío fray Juan de Quintana, predicador, confesor y capellán de Carlos V, le permitieron entrar en el círculo cortesano, siendo su carta de presentación sus *Epigramas* (1533), primera obra conocida del intelectual, que regaló al emperador.

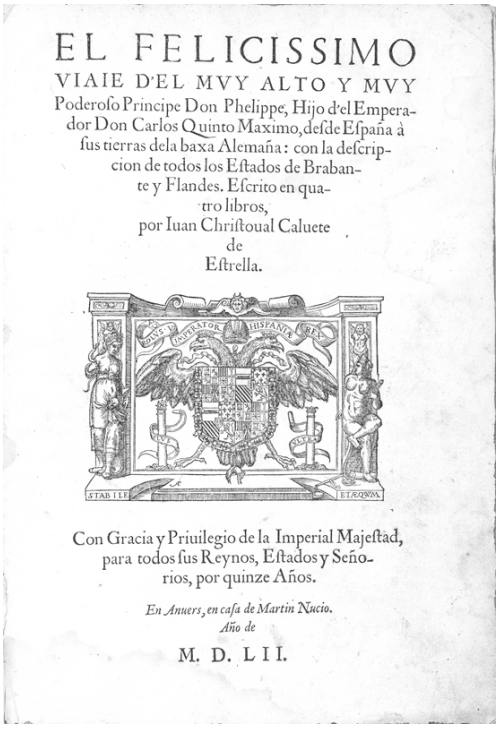
En la Corte fue primero maestro de pajes y llegó a formar parte del selecto grupo de intelectuales encargados de la formación del príncipe don Felipe (Díaz Gito, 2000; Gonzalo Sánchez-Molero, 2013). Calvete de Estrella no solo se convirtió en su maestro de lenguas clásicas, sino que se encargó también de acrecentar su biblioteca, germen de la gran biblioteca escurialense (Gonzalo Sánchez-Molero, 1998). En la

[213] El título completo de la obra es *El tumulo Imperial, adornado de Historias y Letreros y Epitaphios en Prosa y verso Latino por Juan Christobal Calvete de Estrella*. Dedicada a don García de Toledo, ayo y mayordomo mayor del príncipe don Carlos, fue publicada en Valladolid en 1559, por Francisco Fernández de Córdoba, impresor del rey.

[214] Por ejemplo, en Londres, la reina Isabel I ordenó que el túmulo erigido para las exequias por María Tudor se reutilizase para honrar al emperador Carlos (Pascual Molina, 2021: 169).

década de 1540, cuando el príncipe comenzó su vida adulta y cesó su formación inicial, el intelectual permaneció en su entorno: volvió a ocupar el puesto de maestro de pajes, pero sin dejar de servir directamente al príncipe.

Sin duda un episodio clave para la vida y el reconocimiento del aragonés fue el viaje de presentación del heredero en los territorios europeos, conocido como *felicísimo viaje* (1548-1551), en el que Calvete de Estrella formó parte del séquito de su señor y del que redactó una importante crónica, impresa en 1552 (figura 1) (Calvete de Estrella, 1552; 1930; 2001). Durante este viaje pudo contactar con grandes intelectuales e impresores europeos como Alciato o Plantino. Su relato del viaje es un documento fundamental, entre otros aspectos, para conocer el ambiente cultural del momento, donde los festejos jugaron un papel clave en lo que a la representación del poder se refiere. En palabras de Fernando Checa, por las minuciosas descripciones de procesiones, arquitecturas efímeras, fiestas de todo tipo, justas y torneos, el libro es «una fuente imprescindible para los historiadores del arte y de la cultura» (Checa, 2001: CXV). También acompañó Calvete a don Felipe a Inglaterra en 1554, cuando contrajo matrimonio con la reina María Tudor.



EL FELICISSIMO
VIAIE D'EL MVY ALTO Y MVY
Poderoſo Principe Don Phelippe, Hijo d'el Empera-
dor Don Carlos Quinto Maximo, deſde Eſpaña à
ſus tierras dela baxa Alemaña: con la deſcrip-
cion de todos los Eſtados de Braban-
te y Flandes. Eſcrito en qua-
tro libros,
por Iuan Chriſtoual Caluete
de
Eſtrella.

Con Gracia y Priuilegio de la Imperial Majeſtad,
para todos ſus Reynos, Eſtados y Seño-
rios, por quinze Años.

En Anuers, en caſa de Martin Nucio.
Año de
M. D. L I I.

Figura 1. Portada de *El Felicissimo Viaje del Muy Alto y Muy Poderoso Principe Don Phelippe…*, de Juan Cristóbal Calvete de Estrella, Amberes, Martín Nucio, 1552.

Tras el periplo europeo lo encontramos en Valladolid, donde se encontraba la Corte, antes de fijar, hacia 1560, su residencia en Salamanca. Si bien el intelectual permaneció siempre vinculado al entorno cortesano —por ejemplo, acompañó a Felipe II a Barcelona entre 1564 y 1565—, siendo su gran aspiración convertirse en cronista oficial. Finalmente lo logró en 1587, cuando fue nombrado cronista latino del rey. Falleció en la ciudad del Tormes en 1593, padre de una hija y dos hijos, los tres cultos y continuadores del carácter humanístico de su progenitor (Gonzalo Sánchez-Molero, 2001: XLII).

2. Intervención de Calvete de Estrella en las exequias Imperiales celebradas en Valladolid en 1558

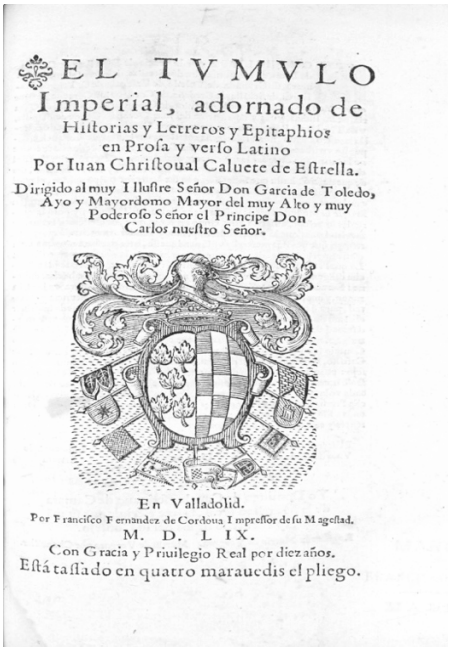
Recibida la noticia de la muerte del emperador Carlos V el 21 de septiembre de 1558, comenzaron los preparativos para celebrar solemnes exequias en Valladolid, donde se encontraba la Corte de la gobernadora doña Juana. Los funerales tuvieron lugar los días 2 y 3 de diciembre en la iglesia de San Benito, donde se levantó un suntuoso túmulo, verdadero hito de la arquitectura efímera española (Bonet Correa, 1960; Abella Rubio, 1978; Sebastián, 1978: 308-312; Rivera Blanco, 1983; Allo Manero, 1993: 244-247; Allo Manero, 2000: 261-281, Pascual Molina, 2013: 341-347).

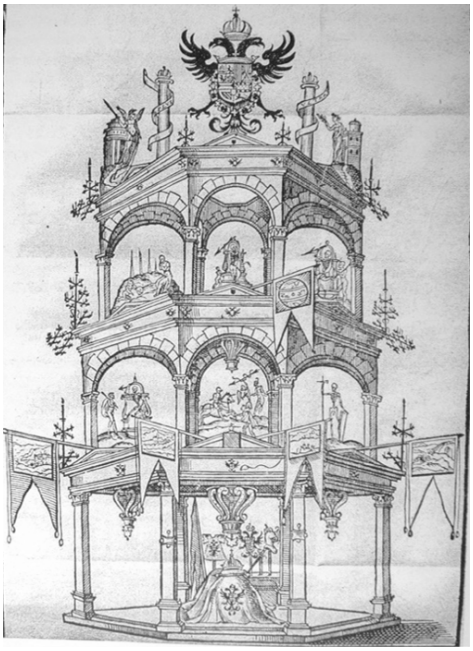
Calvete de Estrella redactó una minuciosa descripción del túmulo y su ornamentación, así como de las ceremonias celebradas en memoria del emperador, que vio la luz en forma de libro en 1559, en las prensas de Francisco Fernández de Córdoba (Calvete de Estrella, 1559) (figuras 2 y 3). En el privilegio de impresión del libro, inserto al comienzo de este, se lee:

> Por quanto por parte de vos Christoual Caluete de Estrella nuestro criado, nos a sido fecha relación, deziendo que vos aueis compuesto vn libro pequeño, intitulado del Tumulo Imperial: donde se contiene la inuencion de todas las pinturas, y declaración dellas: referiendo en el dicho libro todos los notables hechos del Emperador y Rey mi Señor, desde que nascio, hasta que fallesció: con sus Letreros y Epitaphios, el qual era en prosa y verso Latino. Y ansimismo lo aueis hecho debuxar: Suplicando nos, que porque quedasse memoria de cosas tan notables, como son las que su Magestad hizo: y de la traça del dicho Tumulo: y porque lo queriades imprimir, ansi en Latin como en Romance, os diessemos licencia y facultad, para que lo pudiessedes imprimir y vender.

El diseñador de la arquitectura fue el tracista Francisco de Salamanca y en su construcción y ornato participaron diversos artistas, como los pintores Pablo Ortiz, Manuel Denis y Gaspar de Palencia. Salamanca se encargó además de la dirección de los trabajos, junto a Juan Cristóbal Calvete de Estrella, denominado unas veces

criado y otras cronista de su majestad, que percibió «dozientos ducados que montan setenta y cinco mill marauedís que su alteza le mandó dar por el tiempo que se ocupó a la ordenación del dicho túmulo y en hazer los epitaphios e versos e letreros del».[215]


EL TVMVLO
Imperial, adornado de
Historias y Letreros y Epitaphios
en Prosa y verso Latino
Por Iuan Christoual Caluete de Estrella.
Dirigido al muy Illustre Señor Don Garcia de Toledo,
Ayo y Mayordomo Mayor del muy Alto y muy
Poderoso Señor el Principe Don
Carlos nuestro Señor.
En Valladolid.
Por Francisco Fernandez de Cordoua Impressor de su Magestad.
M. D. L IX.
Con Gracia y Priuilegio Real por diez años.
Está tassado en quatro marauedis el pliego.



Figuras 2 y 3. Portada de *El Tumulo Imperial, adornado de historias y letreros y epitaphios…*, de Juan Cristóbal Calvete de Estrella, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1559. Lámina con el túmulo imperial diseñado por Francisco de Salamanca.

Por esa afirmación de que «se ocupó a la ordenación del dicho túmulo», podemos deducir que el intelectual no solo se encargó de los textos fúnebres, trasladados al túmulo por el pintor Diego de Arroyo, sino que en él recayó la supervisión de la obra y la creación del programa iconográfico, basado en gran medida en el libro *Le Chevalier délibéré* (1483) —*El caballero determinado*— de Olivier de la Marche, una de las lecturas preferidas del emperador Carlos y que, precisamente, Calvete de Estrella había llevado a la imprenta como editor en 1553, precediendo el texto de un poema en alabanza del autor y su obra, escrito en latín (Gonzalo Sánchez-Molero, 2001: XXXV).

[215] Todas las noticias documentales proporcionadas en este epígrafe proceden de Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor de Cuentas, Primera Época, legajo 1368, s/f.

Calvete de Estrella diseñó un programa destinado a ensalzar la imagen triunfal del emperador y su carácter heroico (Checa, 1987: 273): sus virtudes como gobernante y sus victorias militares, contra los turcos, los príncipes protestantes alemanes o las conquistas de Nueva España y Perú. Como el caballero del libro de Olivier de la Marche, el emperador lucha contra los vicios y las pasiones, enfrentándose finalmente a la muerte, por la que es vencido. Pero, sin embargo, su recuerdo sobrevivirá alcanzando la inmortalidad gracias a la fama y la historia.

El trabajo para erigir el túmulo y decorar la iglesia se llevó a cabo a destajo y la documentación indica que se pagaron 1020 maravedís «en dar de comer en los dos dyas de las onrras del emperador nro. señor a Salamanca e a Estrella», entre otras personas involucradas en la obra, «porque no pudieron yr a comer».

Durante el tiempo que Calvete de Estrella estuvo en Valladolid (entre octubre y diciembre de 1558), se alojó en casa de la viuda Catalina López, que recibió 7704 maravedís «por razón de tres meses e tres días que tuvo en su casa aposentado a Xpoual Xaluete Destella, coronista de su magestad, que vino a esta corte por su mandado para hazer los hepitafios y otras cosas que se pusyeron en el túmulo que se yzo para las dichas onrras».

Los preparativos se vieron alterados por dos sucesos. María de Hungría murió en Cigales el 18 de octubre. Su cuerpo fue trasladado a Valladolid y enterrado en la capilla mayor de la iglesia de San Benito el día 22 de octubre. Sin duda, las obras en el túmulo de Carlos V, que entonces se estaba levantando, deslucieron las primeras ceremonias por doña María. Igualmente, mientras continuaba la preparación del funeral imperial, llegó a la ciudad la noticia del fallecimiento de la reina de Inglaterra, muerta en Londres el 17 de noviembre.

Concluida la arquitectura efímera, tuvieron lugar las celebraciones fúnebres por el emperador, que se extendieron hasta final de mes.[216]

3. VERSOS PARA MARÍA TUDOR Y MARÍA DE HUNGRÍA

Tras las exequias por el emperador, entre los días 13 y 23 de enero de 1559, comenzaron los preparativos para los funerales de las reinas, cuya heráldica sustituyó a la imperial en la ornamentación del templo y el túmulo. Además, se cambiaron los epitafios para adaptarlos a las difuntas (Pascual, 2013: 349-350).

Calvete de Estrella permaneció en Valladolid, alojado en casa de Catalina López —quien recibió por ello 1375 maravedís—, trabajando en los versos para las reinas de Inglaterra y Hungría. Allí estuvo desde el primero de enero hasta mediados de

[216] Además de las celebradas por la Casa Real los días 2 y 3 de diciembre, también otras instituciones honraron al emperador: el Ayuntamiento, la cofradía de la Corte, la Compañía de Jesús o la Universidad (Pascual, 2013: 348-349).

febrero, cuando concluyeron las celebraciones luctuosas y se comenzó a desmontar el túmulo —entre los días 25 de enero y 15 de febrero—. Allí compuso en latín sendas elegías en lamento por la muerte de las reinas, que formaron parte de la decoración del catafalco durante sus exequias. El humanista recibió 100 ducados —37 500 maravedís— «por lo que servió en las honrras de la serenísima reyna de Ungría en los hepetafios y versos y letreros hizo para ellas». Si bien en la documentación no se especifica, se ocupó también de los versos dedicados a María Tudor. Las composiciones fueron trasladadas a la arquitectura efímera por el pintor Diego de Arroyo, que cobró 10 ducados «por los letreros que escribió y iluminó para el dicho túmbulo, en las onrras de las dichas reynas de Yngalaterra e Ungría».[217]

La dedicatoria de su libro sobre el túmulo imperial, destinada a don García de Toledo, ayo y mayordomo mayor del príncipe don Carlos, está fechada en Valladolid a 1 de enero de 1559. Asimismo, el prólogo, firmado por el franciscano fray Antonio de Valenzuela, data de 16 de enero. Esto nos hace pensar que el libro estaba compuesto cuando Calvete añadió los versos en honor de las reinas de Inglaterra y Hungría, tal vez tras recibir el encargo de participar en la celebración de sus exequias. De hecho, el libro incluye dos privilegios de impresión y venta, el primero fechado el 9 de enero de 1559 y el segundo el 19 de febrero. Así, puede afirmarse que fue entre ambas fechas cuando Calvete, tras componer los versos, los añadió al libro y preparó la edición definitiva.

Los versos dedicados a la reina de Inglaterra (Calvete, 1559: 35-35v) rezan así:

D. Marie Hispania & Bri-
Tanniae reginae
TVMVLVS,
Per Io. Christ. Cal. Stellam.

Occidit eximij decus immortale Pudoris,
Et sanctae excellens Relligionis honor.
Occidit heu Regni clarissima stella Britanni,
Atque etiam Hiberni[218] gloria summa soli.
Hic Maria est sita, quae tantos perpessa labores,
Inter tot tenebras, lux erat vna suis.
Nec potuit talem vis vlla extinguere lucem,
Emicuit semper, lumine tuta suo.

[217] Todas estas noticias en Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor de Cuentas, Primera Época, legajo 1368, s/f.

[218] Hibernia, hace referencia a Irlanda.

Diuina immanes prostrauit luce Tyrannos,
Diuinaque etiam Regna recepit ope.
Armatas inter turmas animosa Virago
Prosilit, & fudit signa nefanda Ducum.
Regna expurgauit stygijs infecta venenis,[219]
Edomitis monstris, lux noua tunc micuit.
Amplexa estque Deum reuocata Britannia Christum,
Abstersit labem candida Religio.
Et tenebris pulsis, Magno coniuncta Philippo[220]
Restituit leges, restituitque decus.
Reddidit & terris lucem Regina Britannis.
Heu tantum fulgens occidere haec potuit?
In coelo fulget diuino lumine gaudens,
Illustrat tradijs Regna Britanna suis.
Aeternam coluit viuens interrita lucem,
Digna fuit vera mortua luce frui.[221]

En su loa a María Tudor, Calvete destaca su labor en la defensa de la fe católica en Inglaterra y emplea la referencia a la luz para identificarla con la reina, desde un punto de vista simbólico: sacó al reino de las tinieblas y le devolvió la claridad. En este sentido, es fácil buscar la comparación de esa metáfora de la luz entendida como símbolo de la fe católica, con la medalla que en 1555 acuñó Jacoppo da Trezzo, dedicada a Felipe II, tras su matrimonio con María, y con una de sus divisas: *Iam illustrabit omnia*, pronto lo iluminará todo (Mínguez, 2001: 91-98).

[219] Esos «venenos estigios», se refieren a la fe protestante.

[220] Felipe II, su esposo desde 1554.

[221] D. María, reina de España y de Britania / Túmulo / Por Juan Cristóbal Calvete de Estrella / Pereció el insigne esplendor inmortal de la honestidad, / Y el excelente honor de la sagrada religión. / Pereció, ¡ay!, la estrella más brillante del Reino de Britania, / Y también la suprema gloria de Hibernia. / Aquí yace María, que, después de soportar tantas fatigas, / En medio de tantas tinieblas, era la única luz para los suyos. / Ninguna fuerza pudo extinguir semejante luz, / Siempre resplandeció, segura en su propia luminosidad. / Con su divina luz, derribó a los despiadados tiranos, / Y también recuperó reinos con ayuda divina. / En medio de las tropas armadas, la valiente mujer guerrera / Se lanzó y dispersó las banderas infames de los líderes. / Purificó los reinos contaminados con venenos estigios, / Sometió a monstruos despiadados, entonces surgió una nueva luz. / Volviéndose a Dios la redimida Britania abrazó a Cristo, / La religión pura limpió la mancha. / Y al dispersar las tinieblas, unida al gran Felipe, / Restauró las leyes y devolvió la dignidad. / La Reina devolvió la luz a las tierras de los britanos. / ¿Cómo puede tal resplandor extinguirse así? / En el cielo brilla con luz divina, regocijándose, / Ilumina con sus tradiciones los reinos britanos. / Vivió sin temor abrazando la luz eterna, / Y fue digna de disfrutar de la verdadera luz incluso después de la muerte.

Por otro lado, los versos en memoria de María de Hungría (Calvete, 1559: 35v-36) dicen:

D. Marie Vngarie Reginae
Tvmvlvs.
Per eundem Stellam.

Caroleum aeterna ad tumulum dignisima laude
Caesaris illa soror conditur hic Maria.
Sic moriens iussit, proprio ut, quas viva volebat,
Funere fraternas solveret inferias.
Nec fera mors verum potuit divellere amorem,
Quo fratrem vivens illa suum coluit.
O Pietas, o prisca Fides, Maria inclyta. Quis te
Pro meritis unquam laudibus extulterit?
Non te Penelope,[222] non te Zenobia[223] vincit,
Non tam animi praestans Volsca Camilla[224] fuit.
Pannoniae[225] regi iuncta est vix nubilis annis,[226]
Quem bello infausto Turca peremit atrox.[227]
Permansit vidua, & traedas pertoesa iugales:
Semper erit, dixit, Rex meus unus amor.
Pugnaces Belgas[228] animo Regina virili
Rexit, & in gallos martia signa tulit.

[222] El personaje de Homero, esposa de Ulises de quien espera su regreso tras la guerra de Troya, se considera un arquetipo de la fidelidad.

[223] Zenobia, reina de Palmira en el siglo III, guerrera y gobernante de un territorio que llegó a desafiar a la misma Roma. Como María, fue culta y protectora de las artes.

[224] La «Volsca Camilla» es uno de los personajes de la *Eneida* de Virgilio, perteneciente al pueblo de los volscos, uno de los que habitaban el centro de Italia en la antigüedad. Enfrentada a los troyanos, representa el valor y el carácter guerrero. Como Pentesilea, es una virgen guerrera. Aparece en *La divina comedia* de Dante, habitando el «castillo de los espíritus magnos».

[225] Pannonia, región de Europa central, conquistada por Roma en el siglo I a.C. y que en este caso quiere identificarse con Hungría.

[226] María contrajo matrimonio en 1522 en Praga, cuando contaba 17 años. Su esposo, Luis II Jagellón, contaba entonces 18 años.

[227] Luis II falleció, junto a gran parte de la nobleza húngara, en la batalla de Mohács (1526) frente a las huestes otomanas de Solimán el Magnífico, que amenazaba así la frontera este del Imperio.

[228] María fue gobernadora de los Países Bajos entre 1531 y 1555, sucediendo a su tía Margarita de Austria.

Atque tuas equitum turmas Henrice[229] feroces
Armis eiecit finibus Hannoniae.[230]
Ausa est collatis signis pugnare, sed hostis
Abnuit. Est, inquit, Caesaris illa soror.
Quem comes intrepida est terra oceanoque secuta.
Caesare defuncto, vivere non potuit.
Tantus amor fratris, celum petit illa coruscum
Hoc dulcis coniux, hoc quoque, frater habet.[231]

Estas líneas inciden en el amor fraternal por el emperador Carlos V y en su papel de mujer fuerte, como gobernadora y defensora de los Países Bajos frente al enemigo francés, con diversas referencias concretas tanto históricas como simbólicas, que sirven al autor no solo para resumir la vida de la reina —viuda, gobernadora, fiel a su hermano—, sino para definir su carácter y sus virtudes como mujer fuerte, comparada con Penélope, Zenobia o Camilla, a las que superó.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Calvete de Estrella conocía bien la poesía elegíaca. Entre sus obras, fue también autor del *Tumulorum Liber Vnus*, compilación de composiciones de diversa extensión y temática, dentro de la tradición de la poesía fúnebre —*tumulus*— que practicaron diversos poetas neolatinos, a imitación de los maestros clásicos (Camacho Guizado, 1969; Díaz Gito, 2002; Poeta, 2013). Como es tradicional, en este tipo de producciones se emplea el dístico elegíaco y se repite una estructura que

[229] Se refiere al monarca francés Enrique II (rey entre 1547 y 1559), atacó los Países Bajos, pero fue derrotado definitivamente en 1559. Antes, en 1554, había destruido el palacio de María en Binche.

[230] Provincia de Henao, fronteriza entre los Países Bajos y Francia. En ella se ubicaba el palacio de María en Binche.

[231] D. María, reina de Hungría / Túmulo / Por el mismo Estrella / Junto a la tumba de Carlos, digna de elogio eterno, / Aquí yace María, hermana del César. / Así muriendo, ordenó que, como quería en vida, / Con su propia muerte deshiciera los ritos fúnebres de su hermano. / Ni la feroz muerte pudo terminar con el amor, / Con el que, estando viva, honraba a su hermano. / ¡Oh, Piedad!, ¡Oh, Fe antigua!, María Ilustre. / ¿Quién alguna vez te ha elogiado por tus méritos? / Ni Penélope, ni Zenobia te vencen, / Ni Camilla la volsca fue tan valiente. / Unida al rey de Pannonia apenas en la flor de la juventud, / A quien la cruel Turquía destruyó en una guerra desafortunada. / Permaneció viuda y rechazó pretendientes: / «Siempre será», dijo, «mi único amor, el rey». / Con ánimo varonil gobernó a los belicosos belgas, / Y llevó sus estandartes de guerra contra los franceses. / Y tus feroces tropas de jinetes, Enrique, / Expulsó por las armas de los límites de Henao. / Ella se atrevió a luchar presentando sus enseñas, pero el enemigo se negó. / «Ella es», dijo, «hermana del César». / Quien acompaña intrépida por tierra y mar, / Tras la muerte del César, no pudo vivir. / Tan grande es el amor por su hermano, ella busca el brillante cielo. / Esta dulce esposa y su hermano, poseen este amor.

comienza con el anuncio de la muerte y sigue, habitualmente, con la lamentación, el panegírico y la consolación (Camacho Guizado, 1969: 21). En sus versos dedicados a las reinas de Inglaterra y Hungría, Calvete de Estrella, como hicieron otros poetas del Renacimiento en este tipo de poemas (Camacho Guizado, 1969: 77-78), se centra en el recuerdo, en el elogio de la vida y hechos de las difuntas, más que en el lamento por su muerte, ensalzando sus acciones y sus virtudes (por ejemplo, la defensa de la fe en el caso de María Tudor, o la lealtad al emperador y la protección de los Países Bajos, en el de María de Hungría). Y es que, si bien la muerte vence siempre, la fama permite gozar de la inmortalidad. Este era uno de los *leitmotiv* de la cultura renacentista y, en especial, omnipresente en el contexto de las exequias fúnebres.

BIBLIOGRAFÍA

Abella Rubio, Juan José (1978). «El túmulo de Carlos V en Valladolid». *BSAA*, XLIV, pp. 177-200. HANDLE: http://uvadoc.uva.es/handle/10324/12493.

Allo Manero, Maria Adelaida (1993). *Exequias de la casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*. Tesis doctoral en microforma. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Allo Manero, María Adelaida (2000). «Exequias del emperador Carlos V en la monarquía hispana». En *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*. María José Redondo Cantera y Miguel Ángel Zalama (coords.).Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 261-281.

Bonet Correa, Antonio (1960). «Túmulos del emperador Carlos V». *Archivo Español de Arte*, 33/129, pp. 55-66.

Calvete de Estrella, Juan Cristóbal (1552). *El Felicissimo Viaje del Muy Alto y Muy Poderoso Principe Don Phelippe*. Amberes: Martín Nucio.

Calvete de Estrella, Juan Cristóbal (1559). *El Tumulo Imperial, adornado de historias y letreros y epitaphios*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba.

Calvete de Estrella, Juan Cristóbal (1930). *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Felipe*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.

Calvete de Estrella, Juan Cristóbal (2001). *El felicíssimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe*. Paloma Cuenca (ed.). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

Camacho Guizado, Eduardo (1969). *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid: Gredos.

Checa, Fernando (1987). *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid: Taurus.

Checa, Fernando (2001). «Imágenes para un cambio de reinado: Tiziano, Leoni y el *viaje* de Calvete de Estrella». En Juan Cristóbal Calvete de Estrella. *El*

felicíssimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe. Paloma Cuenca (ed.). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. CXV-CLXXVIII.

Díaz Gito, Manuel Antonio (2000). «La labor docente del maestro de pajes y de latín de Felipe II». *Calamvs Renascens*, 1, pp. 81-100.

Díaz Gito, Manuel Antonio (2002). «Poesía elegíaca de Calvete de Estrella: poema a la muerte de un pajarito». En *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico, Homenaje al Prof. Antonio Fontán*. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea (eds.). Alcañiz-Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos, CSIC, Labertinto, vol. III, pp. 1005-1022.

Díaz Gito, Manuel Antonio (2010). «Calvete de Estrella, Juan Cristóbal». En *Diccionario Biográfico Español*. Madrid: Real Academia de la Historia, tomo X, pp. 492-494.

Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis (1998). *La «librería rica» de Felipe II. Estudio y catalogación*. San Lorenzo de El Escorial: Real Colegio Universitario «Escorial – M.ª Cristina».

Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis (2001). «Juan Cristóbal Calvete de Estrella (c. 1510-1593)». En Juan Cristóbal Calvete de Estrella. *El felicíssimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe*. Paloma Cuenca (ed.). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. XVII-L.

Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis (2013). *Felipe II. La educación de un «felicísimo príncipe» (1527-1545)*. Madrid: CSIC, Polifemo.

Mínguez, Víctor (2001). *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

Pascual Molina, Jesús F. (2013). *Fiesta y poder. La Corte en Valladolid (1502-1559)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Pascual Molina, Jesús F. (2021). «Ceremonia y propaganda. Las honras fúnebres en tiempos de María Tudor como expresión del conflicto religioso inglés». En.). *Épica y conflicto religioso en el siglo XVI. Anglicanismo y luteranimso desde el imagninario hispánico*. Javier Burguillo y María José Vega (eds.). Woodbridge, Suffolk (GB): Tamesis Books, pp. 151-176. DOI: https://doi.org/10.2307/j.ctv10vm084.11.

Poeta, Salvatore (2013). *La elegía funeral española. Aproximación a la «función» del género y antología*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Rivera Blanco, Javier (1983). «Francisco de Salamanca (c. 1514-1573), trazador mayor de Felipe II». *BSAA*, XLIX, pp. 297-324. HANDLE: http://uvadoc.uva.es/handle/10324/12783.

Sebastián, Santiago (1978). *Arte y Humanismo.* Madrid: Cátedra.

«SALUD, SALUD OS DIGO; ABIERTA MANO»

Manuel María Pérez López
Universidad de Salamanca
mmpl@movistar.es

Salud, salud os digo; abierta mano
os tiendo al terminar esta jornada;
(«-¡Qué amable —me diréis—, gracias». «De nada».)
Y en tanto que, veloz, llega el verano

—*sic fugit vita* sin remedio, hermano—,
ofrezco una lección apresurada
de una nueva gramática avanzada
que enseñe a ser feliz en castellano.

Gastad todos los verbos transitivos,
usad las conjunciones a barullo,
de palabras de amor, haced acopio,

mezclad rayos de sol con adjetivos...
Y que la noche os deje en un arrullo,
prendido al corazón, un nombre propio.

LOS SONES DE UNA EXTRAVIADA PANDERETA MANUELMACHADIANA

Paolo Pintacuda
Università degli Studi di Pavia
paolo.pintacuda@unipv.it

Todos los que por algún motivo se han ocupado de Manuel Machado saben de sobra que la tradición manuscrita y autógrafa de sus escritos es tan reducida que al estudioso se le veda cualquier presunción de emprender investigaciones en el ámbito de la filología de autor —a diferencia de lo que ocurre, en cambio, con la obra de su hermano— y también se le hace muy remota la posibilidad de individuar textos inéditos o novedades de algún valor pasadas desapercibidas a los ojos de la crítica. Está claro que, con tal perspectiva —ya lo hemos aprendido en particular gracias al empeño de Rafael Alarcón Sierra—, resulta mucho más provechoso para el 'cazador de poemas dispersos' hurgar en la prensa de la época, tanto española como francesa.[232]

Sin embargo, dentro de los abundantes materiales brindados por los fondos machadianos de Burgos y Sevilla (en puridad, casi exclusivamente concernientes a Antonio) aparece, muy de vez en cuando, un escrito o una cuartilla de mano de Manuel. Es el caso, por ejemplo, del poema al cual quiero dedicar esta breve nota: *Pandereta sevillana*, un texto de apenas seis versos que —según creo— merece la pena sacar a mejor luz.[233]

[232] Para no abultar el cuerpo de las notas, solo remito a un par de trabajos recientes de Rafael Alarcón Sierra (2020 y 2022).

[233] Desde hace un par de décadas contamos con una excelente edición facsimilar: *El Fondo Machadiano de Burgos. Los papeles de Antonio Machado*, introducción y coordinación Alberto C. Ibáñez Pérez; digitalización de textos e imágenes, M. Pilar Alonso Abad (2004); la reproducción de la hoja con *Pandereta sevillana* (HS.4:D) se encuentra en el volumen II, p. 663. Véase figura 1.

El autor lo copió (con una letra muy clara) y lo firmó en una hoja de papel cuadriculada corriente que se guarda actualmente en Burgos entre los Papeles de Antonio Machado, más concretamente en la sección de las «Hojas Sueltas», un conjunto de cuartillas que por vicisitudes varias se desordenaron y que hoy también incluyen, de manera aleatoria, unas diez hojas ajenas.[234] Lo transcribo a continuación, apoyándome en la edición facsimilar y limitándome a normalizar el uso de los puntos suspensivos (Machado siempre puso dos) y a restaurar en el v. 5 el primer signo ortográfico de exclamación que al poeta se le quedó en el tintero.

Pandereta sevillana

Azahar y suspiros… Manzanilla.
Pescado frito… El toro… Luz… Sevilla.

Carmela se arrodilla,
negro vestida… ¡Octava maravilla!

¡Relinchos! Cascabeles… La sombrilla
de Carmen arde… ¡Feria de Sevilla!

Sea dicha la verdad, no es esta la primera vez que la corta composición de Manuel Machado sale a la calle, porque ya entraba en el grupito de cinco inéditos que Rafael Alarcón Sierra dio a conocer en 1993 (18). Sin embargo, la colocación editorial —un fascículo del *ABC Cultural*— le brindaba sí la oportunidad de editar los textos, pero no la posibilidad de ahondar en comentarios o anotaciones de ningún tipo; así que, al poema que nos ocupa solo le correspondía una muy escueta presentación:

> «Pandereta sevillana» trata de forma «impresionista» un tema popular. Presenta un sintagma poco frecuente en su escritura, «negro vestida»; es posible que estuviera pendiente de algún retoque y por ello no fue publicado (1993: 16).

Se trata de seis versos monorrimos —todos endecasílabos, hecha la salvedad del heptasílabo del v. 3— que hay que repartir, como claramente indican las breves rayas separativas del autógrafo, en tres pareados. Sobra decir que la rima en *-illa*, cuya sonoridad ya de por sí despertaría el recuerdo de la capital andaluza, permite colocar directamente a final de verso (y en dos ocasiones) el nombre que en el fondo es el eje

[234] Se ha ocupado hace poco de este desorden Francesca Ferri (2023).

de la breve composición: Sevilla, ciudad que el mayor de los hermanos Machado siempre sintió como propia y celebró en varias circunstancias.[235]

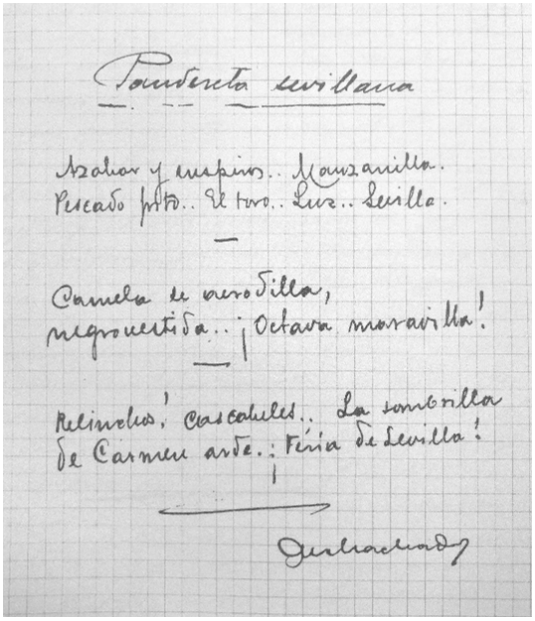


Figura 1

Sorteando las líneas modernistas y parnasianas de Manuel, el tema y el tono nos orientan enseguida hacia la tipología folclórica, aunque —eso sí—[236] lejos de los cantares de su tierra que supo reproducir con gran acierto en poemarios como *Cante hondo* (1912) y *Sevilla* (¿1918?). El uso de metros cultos (como queda dicho, cinco endecasílabos y un heptasílabo) y de ciertas finuras retóricas que no parecen comulgar con el corazón de donde nace la copla[237] (las destacaré más adelante), apuntan más bien al célebre *Canto a Andalucía* publicado en *Phoenix* (1936), un sugestivo cuadrito regional en el que Machado empleando tan solo el topónimo, coronaba al fin y tácitamente a su patria chica (1993: 341):[238]

[235] Véase Pablo del Barco (2010) (donde podría figurar perfectamente *Pandereta sevillana*).

[236] Y recuérdese que, en la poesía de corte popular de Manuel, como advirtió Dámaso Alonso («Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado», hoy en sus *Obras completas*, IV), se distinguen dos posiciones, «la una, de contemplación de lo popular; la otra, de reproducción» (1975: 572).

[237] Mantenía el poeta en la «Introducción» a *Cante hondo* que «[…] las coplas no se escriben: se cantan y se sienten; nacen del corazón, no de la inteligencia […]» (Manuel Machado, *Poesías completas*, edición de Antonio Fernández Ferrer (1993: 763); citaré siempre de esta *edición*).

[238] También aquí los versos empleados son endecasílabos y setenarios (AbAbaCC).

Cádiz, salada claridad. Granada,
agua oculta que llora.
Romana y mora, Córdoba callada.
Málaga, cantaora.
Almería, dorada.
Plateado, Jaén. Huelva, la orilla
de las tres carabelas.
Y Sevilla.

He de confesar, de entrada, que por lo que concierne a la redacción de nuestra *Pandereta sevillana*, al carecer de soportes documentales, me resulta muy difícil imaginar una posible fecha, con lo cual —por lo menos de momento— renuncio a cualquier propuesta cronológica.

Como ya indicaba Rafael Alarcón, en el texto prima el tono impresionista. Manuel Machado extrae de su paleta pinceladas mínimas, desdibuja rápidas imágenes sueltas que sugieren sin describir y muestran una acción limitada. La estructura sintáctica de los versos es muy sencilla: solo figuran dos formas verbales, y el poema avanza por yuxtaposición de nombres y sustantivos, especialmente en el primer pareado, donde solo hay frases nominales; una yuxtaposición que, por el recurso expresivo a los puntos suspensivos —tan grato a Manuel—, no se configura como frenética acumulación de elementos,[239] sino como progresiva evocación de sensaciones que, definidas y separadas por la pausa rítmica, acaban en el nombre que las reúne todas: «Sevilla» (v. 2). Se trata de una técnica característica de tanta poesía suya, desde la época de la conocida *Fiesta nacional* (mediada la primera década del Siglo XX), donde relumbraba un sintético (y célebre) verso, ejemplar del impresionismo al que aludimos: «oro, seda, sangre y sol».

La apertura, consignada a la única y emblemática endíadis del poema («Azahar y suspiros»), introduce desde el principio un matiz sentimental que irá tomando vigor en los versos de los pareados siguientes: la coordinación de los suspiros con las flores del naranjo, símbolo tradicional del amor, deja entrever a las claras a qué tipo de ansia o deseo se deban. Por otro lado, este binomio recuerda las inquietudes eróticas que despiertan *Las mujeres de Romero de Torres*, soneto publicado por Manuel en *Sevilla* cuyo íncipit reza: «Rico pan de esta carne morena, moldeada / en un aire caricia de *suspiro y aroma*…» (Machado, 1993: 250).[240]

Pero a partir de la fragancia cítrica, las sensaciones sensoriales se imponen en estos primeros versos y, de hecho, todos los cinco sentidos quedan implicados (a

[239] Muestra de las capacidades técnicas de Machado es el soneto *Verano* (como el *Canto*, procedente del poemario *Phoenix*) donde cada verso está formado por una sola palabra trisílaba (Machado, 1993: 344).
[240] La cursiva es mía.

menudo, entrecruzándose y sobreponiéndose): el penetrante perfume del azahar (olfato), el sabor dulcemente embriagante de la manzanilla (el gusto), los calientes tacos de pescado frito que se comen con las manos (tacto), el ruido de la fiesta taurina (oído), la luz única de la primavera sevillana (vista). El contexto (a saber: la feria) se explicita solo en el verso final del poema; sin embargo, el rol de la luminosidad de la ciudad en este periodo del año es el que Machado también evoca al comienzo del poema *La caseta de feria*: «Sevilla —aire de luz y luz de aroma— / abre, en abril, como una flor radiante, / su corazón […]») (Machado, 1993: 519).[241]

Si en el pareado inicial no se establece una estricta dependencia sintáctica entre los versos, esto ocurre con un relieve algo mayor en el segundo: aquí la aposición «negro vestida» del v. 4 depende del sujeto del setenario anterior, Carmela. Aunque el encabalgamiento no resulta especialmente marcado, ya que la coma tras el verbo «se arrodilla» obliga a una pausa que se corresponde con la conclusión del v. 3 (distinto será el caso del pareado conclusivo), los puntos suspensivos colocados después de «negro vestida» provocan una marcada cesura que compacta la frase («Carmela se arrodilla, negro vestida…»), aislando al mismo tiempo la exclamación final que cierra el v. 4 («¡Octava maravilla!»).

La arquitectura de la estrofilla permite que, en el escenario desdibujado por los dos versos iniciales —donde ya se había dado una pincelada de tinte sentimental— el poema tome vida gracias al movimiento de Carmela quien, luciendo un vestido completamente negro, se arrodilla. Es posible que Manuel Machado aproveche ciertas ambigüedades: el negro es el más clásico color de las prendas de la mujer mediterránea, máxime de las de hace un siglo, pero, al mismo tiempo, es el tono de los vestidos elegantes y que destacan la silueta femenina; y la acción de arrodillarse, en el ámbito de la feria sevillana, puede darse en la Maestranza o en cualquier caseta o espacio urbano, pero incluso en el reclinatorio de una iglesia cuando la misa. No obstante, si la simple letra no impide que se hable de una anciana vestida de luto hincándose delante del altar, el despertar de los sentidos que el poeta ha ido estimulando desde el principio hace que apenas sea necesaria la exclamación del v. 4 para confirmarnos que la imagen aboca a cierta sensualidad. El acto de ponerse de rodillas (por favor, no se caiga en groserías soeces y machistas de cuartel), evoca la corporeidad de unas piernas que se animan, sugiere el movimiento de unas faldas que (quizás) van subiendo un punto enseñando más de lo acostumbrado, propone la visión del vestido negro que, al bajarse la figura, se tiende y se ciñe al cuerpo, dejando

[241] «Aire de luz y luz de aroma» es también el primer verso de otro poema intitulado *Sevilla* que figuraba en la primera edición de *Phoenix* y fue posteriormente omitido (1993: 669). También en otro soneto dedicado al *Abril sevillano*, y que termina citando la Feria de Sevilla, una de las características del periodo, en que el poeta insiste, es la luminosidad: «[…] y toda luz derrocha» (1993: 520, v. 4). Y no costaría mucho trabajo encontrar más referencias a la exaltación de la luz —entre otros tópicos sevillanos— en la lírica de Manuel Machado.

adivinar las formas femeninas…[242] Todo un espectáculo; tanto que Carmela tiene derecho a juntarse, como octava, a las siete maravillas del mundo.

Por supuesto, no es productivo interrogarse sobre la identidad de la dama: como la siguiente Carmen, y las demás que asoman en otros poemas de Manuel (a una «Carmen», precisamente, dedica el primer soneto que, con «Rosario» y «Ana», forma el terno *La mujer sevillana*),[243] Carmela representa un ideal de mujer hispalense, de figura femenina sin definir que se refleja en todas y en ninguna.

El tercer pareado nos lleva a la conclusión, y el encabalgamiento (ahora sí, bien marcado) nos hace correr de un verso para otro, como en un coche de caballos, hacia la «¡Feria de Sevilla!». Sobre todo, ha de apreciarse la asonancia interna, amplificada por la iteración de la liquida *r*, «C*ar*m*e*n *ar*d*e*» que Manuel, conforme a los elegantes toques de su arte que Dámaso Alonso destacó en su momento (1975), pone justo antes de la nueva pausa dictada por los puntos suspensivos. Luego, solo hay sitio para la explosión —mejor: la implosión, en un solo sintagma exclamativo— de todo lo que ha venido constituyendo el breve texto.

En el verso final aparece el segundo y último verbo del poema, y también en este caso se acompaña a una figura femenina, ahora llamada Carmen: es evidente que, si bien la sintaxis indica que el sujeto de 'arder' es la sombrilla, tal vez ostentada con cierta coquetería por la mujer, la acción del verbo puede extenderse a la misma dueña del objeto (el juego fonético señalado contribuye a crear una conexión fuerte entre nombre y verbo) o, imaginando los efectos que ella produce en quien la observa, también al poeta (con función de predicativo: 'hace arder'). Que el significado del verbo no remita al calor del sol andaluz que da en el quitasol de Carmen, sino a una pasión muy intensa y toda humana es palmario. De pasada, no se olvide que los caballos han representado desde siempre en la lírica española las pasiones (frecuentemente descontroladas), y que el primer sustantivo del v. 5 que los recuerda por metonimia —tal vez el único: «cascabeles» podría aplicarse tanto a unos adornos del animal, como al instrumento musical del título— se refiere a su voz («relinchos»); es decir, que nos las habemos con corceles vivaces y bien despiertos.

Con todo, este velado erotismo que se construye alrededor de Carmela y de Carmen —insisto: las dos solas figuras que intervienen en el poema y que, para más inri, aparecen en las dos únicas frases verbales—, termina perdiéndose de vista, en la confusión del abril sevillano. La técnica suspensiva manuelmachadiana nos impide saber más, y los tres puntos que se repiten al final de las dos oraciones (vv. 4 y 6) hacen que sea el entusiasmo de las correspondientes exclamativas a sugerirlo todo: si era más determinada la maravilla despertada por Carmela, luego el ardor suscitado

[242] Nótese, encima, que la colocación del atributo tras el verbo realza su efecto sugerente, ya que acentúa la percepción de que es justamente el movimiento de Carmela lo que permite hacer hincapié en su ropa oscura y en la relevancia que adquiere el acto de arrodillarse llevando un vestido negro.

[243] Perteneciente al poemario *Sevilla* (1993: 243-245).

por Carmen se proyecta genéricamente en la admiración del jolgorio de la «Feria de Sevilla», del que forma parte y donde confluyen, mezclándose, todos los estímulos sensoriales del arranque (vv. 1-2).

Aquí, como en muchas otras ocasiones, la pluma del poeta es especialmente feliz. Con apenas seis versos y un puñado de elementos sencillos, encima emparentados con los del más descontado y chabacano andalucismo de fachada, Manuel Machado consigue quedarse lejos del folclorismo fácil, revelando una serie de fotogramas evocadores capaces de transmitir con eficacia las muchas emociones, sensoriales y amorosas, que puede engendrar la fiesta sevillana. Incluso el título, que exhibe el nombre de un instrumento popular por antonomasia, podría apuntar a un costumbrismo ordinario, si no vulgar. Es cierto que «Pandereta», como se comprueba leyendo el poema (donde igual esta asoma solo en virtud de los «cascabeles» del v. 5), adquiere un significado distinto del musical, tomando el menos propio de 'medallón', 'viñeta'; no estará de más recordar que precisamente bajo el rótulo *Panderetas sevillanas* Francisco Villaespesa publicó una recopilación de sonetos consagrados todos al alma andaluza y tradicional de la ciudad de la Giralda (Barcelona, Maucci, *ca*. 1910). No importa averiguar ahora si Manuel estaba pensando en el libro de su compañero modernista —a quien, como bien se sabe, dedicó un soneto encomiástico[244]— o tan solo en el valor pintoresco del término; en cualquier caso, es un guiño a una tipología de representación del mundo sevillano de la cual, empero, se mantiene a distancia, privándola de todo adorno descriptivo y colorista, y extrayendo los componentes esenciales, que elabora de manera impresionista. Fiel a una ciudad que, como dijo Gerardo Diego, «él desnudó para siempre dejándola ya eterna y sin adjetivos» (1974: 15).

En fin, esta pequeña *Pandereta sevillana* tiene la fuerza para evocar los sentimientos que provoca la maravillosa Sevilla, con una atención particular a su población femenina, máxime cuando la feria —a la cual Machado dedicó, sin alcanzar la misma intensidad lírica, los sonetos *La caseta de feria* y *Abril sevillano* (ya recordados) y *Feria de Sevilla (viñeta romántica)*[245]—; en pocas palabras, a pesar de lo que pueda inspirar el título, no es esta poesía de pandereta…

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón Sierra, Rafael (1993). «Otros poemas de Manuel Machado». *ABC Cultural*, 101 (18 de octubre), pp. 16-18.

[244] Se trata de *Francisco Villaespesa, compañero*, incluido en la sección «Dedicatorias» de *Phoenix* (Machado, 1993: 368).

[245] Este último se lee en Machado (1993: 529-530).

Alarcón Sierra, Rafael (2020). «Los poemas inéditos de Manuel Machado en *Correo de París* (1899-1900)». *Bulletin Hispanique*, 122, pp. 201-220.

Alarcón Sierra, Rafael (2022). «Los poemas de Manuel Machado en *El Álbum Ibero Americano* (1891-1893)». *Revista de Literatura*, LXXXIV, pp. 183-210.

Alonso, Dámaso (1975). «Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado». En *Obras Completas, IV*. Madrid: Gredos, pp. 547-593.

Barco, Pablo del (2010). *Las Sevillas de Manuel Machado*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Diego, Gerardo (1974). *Manuel Machado, poeta*. Madrid: Editora Nacional.

Ferri, Francesca (2023). «*Los Papeles de Antonio Machado*: propuestas para una revisión de las *hojas sueltas»*. En *Dende o futuro da investigación literaria. Liñas, métodos e propostas*. Eduardo Aceituno Martínez y David Lea (eds.). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 209-221.

Ibáñez Pérez, Alberto C. (coord.) (2004). *El Fondo Machadiano de Burgos. Los papeles de Antonio Machado*. *Tomo I.* Burgos: Institución Fernán González - Academia Burgense de Historia y Bellas Artes.

Machado, Manuel (1993). *Poesías completas*. Antonio Fernández Ferrer (ed.). Sevilla: Renacimiento.

CERCANÍA PERSONAL DE FRANCISCO BRINES A LUIS CERNUDA

José Romera Castillo
Academia de las Artes Escénicas de España / UNED
jromera@flog.uned.es

Son muchas y variadas las concomitancias que unen a estos dos grandes poetas sobre las que quisiera apuntar algo desde también mi cercanía personal por haber gozado de la amistad de Paco Brines —sí Paco, como los amigos siempre lo llamábamos—, alejado un tanto de la ya muy rica bibliografía crítica. Para ello, seguiré la senda del autobiografismo, uno de los ejes de investigación practicado tanto por mí como por colegas y discípulos, en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (cuyas actividades pueden verse en *https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html* [20/12/2023]), que fundé y dirijo desde 1991 (Romera Castillo, 2010).[246]

Como es bien sabido, entre las diversas actividades que cultivó Francisco Brines, además de ser un gran escritor en el terreno poético, fue la del estudioso, la del crítico, la del exégeta y analista del hecho poético y literario, ya que —no se olvide— Brines era licenciado en Derecho, Filosofía y Letras (Románicas) e Historia, doctor *honoris causa* por la Universidad Politécnica de Valencia y había sido lector de Literatura Española en la Universidad de Cambridge y profesor de español en la Universidad de Oxford.

Indicaré algunas de sus contribuciones de crítico literario como, por ejemplo y entre otras, el estudio sobre su paisano del siglo XVIII, Gregorio Mayans (Brines, 1975); el volumen dedicado a escritos sobre poesía española, desde Salinas a

[246] Es para mí una gran satisfacción participar en este merecido homenaje a mis dos queridos colegas y amigos Javier Blasco y M.ª Pilar Celma, por sus aportaciones críticas y por su amor a nuestra literatura.

Bousoño (Brines, 1994), además, entre otros trabajos, el discurso de entrada en la RAE al que me referiré a continuación. Recordaré, además, que Brines nos ha dejado testimonio de su relación con Cernuda en varias entregas: en el homenaje al poeta sevillano que le hizo la revista valenciana, *La caña gris,* en otoño de 1962, dirigida por Jacobo Muñoz: «Ante unas poesías completas», incluido luego en su libro *Escritos sobre poesía española (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, donde realiza un primer análisis de la poesía de Cernuda (Brines, 1994); en su artículo sobre «La mano del poeta» (Brines, 2000); en su edición y prólogo de *Ocnos*, de Cernuda (Brines, 2002)[247] y muy especialmente en su discurso de ingreso en Real Academia Española, *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda. Discurso de ingreso en la Real Academia Española*, al que le contestó Francisco Nieva (Brines, 2006), sobre el que se centra este trabajo.

Adentrémonos, aunque sea brevemente, en algunas manifestaciones autobiográficas[248] de Francisco Brines, con el examen de su cercanía personal al gran poeta del 27, Luis Cernuda, en el mencionado discurso de ingreso en la RAE. Veamos.

El poeta Francisco Brines Bañó (Oliva, Valencia, 1932-Gandía, Valencia, 2021)[249] fue elegido Académico de número de la Real Academia Española el 19 de abril de 2001, para ocupar el sillón X, tras el fallecimiento del dramaturgo Antonio Buero Vallejo,[250] pero, frente a lo común, tomó posesión cinco años después, por problemas de salud, el 21 de mayo de 2006, con el discurso titulado *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda* —en adelante *D*—, al que le respondió, en nombre de la corporación, el dramaturgo e íntimo amigo Francisco Nieva (figura 1). El texto del discurso, publicado para el acto del ingreso en la RAE en versión impresa (Brines, 2006), puede leerse completo en https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Francisco_Brines.pdf [20/12/2023] —por el que citaré—; así como puede verse una grabación del acto de la toma de posesión en Discurso de ingreso en la RAE de Francisco Brines (youtube.com) [20/12/2023].

[247] *El prólogo* (pp. 9-16) puede leerse casi completo (menos pp. 8 y 15) en https://books.google.es/books?id=azAFhRkV0BwC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [20/12/2023].

[248] En este ámbito recordemos también el prólogo «La certidumbre de la poesía», en su obra *Selección propia* (Brines, 1984), una auto-antología que el propio poeta hizo y editó de su obra, así como sus entrevistas en radio y televisión.

[249] Entre la numerosa bibliografía sobre el poeta destacaré, entre otros, los estudios de José Olivio Jiménez (2001), David Pujante (2004), etc.

[250] Sillón que, tras la muerte de Brines, ocupa, desde 2023, mi querida amiga y gran novelista Clara Sánchez.

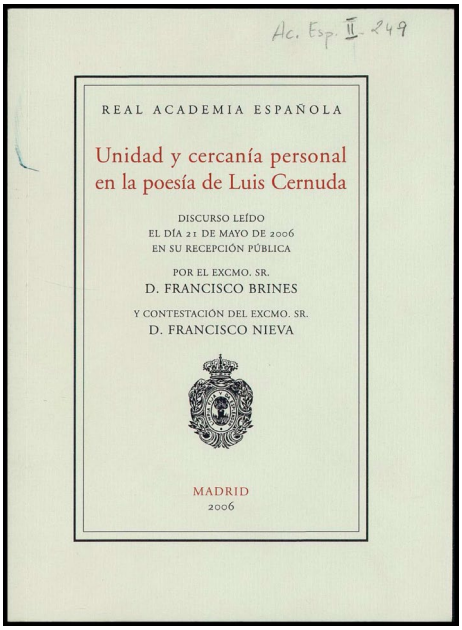


Figura 1. Portada del discurso editado por la RAE

Centrándome en este certero e interesante discurso, me fijaré, por una parte, solamente en algunas calas de las consideraciones de Brines sobre Cernuda (como persona y escritor) y por otra, en aspectos autobiográficos del poeta valenciano y su cercanía al poeta sevillano, así como, por mi parte, indicaré algunas concomitancias —unas pocas— entre los dos escritores, teniendo en cuenta lo que Luis Cernuda (2013) expone en su obra autobiográfica, *Historial de un libro (La Realidad y el Deseo) (1958)*[251] —en adelante *HL*—. con el fin de reincidir en la cercanía personal de estos dos grandes poetas.

Como no puedo exponer exhaustivamente elementos autobiográficos de Francisco Brines en su obra poética, en sus estudios literarios y en sus entrevistas en radio y televisión —como haré en otro trabajo, que pienso titular «Paco Brines por Paco Brines»—, me centraré ahora en unas calas del eje principal de su discurso de ingreso en la Real Academia Española —al que tuve el placer de asistir (figura 2)— sobre Luis Cernuda (tanto sobre su poesía como su cercanía a su elegido y admirado escritor).

[251] Una edición accesible de *La realidad y el deseo (1924-1962)*, publicada inicialmente en México, puede leerse en la edición de Alianza Editorial, por ejemplo (Cernuda, 2018).



Figura 2. Con Orlando R. Sardiñas, H. López Morales, F. Brines y J. Romera
(Ingreso en la RAE de Brines, 21 de mayo de 2006)

Son varias, en principio, las concomitancias entre Cernuda y Brines.[252] Indicaré unas pocas, pero significativas (dejando a un lado las diferencias que también tuvieron): los dos son poetas de primerísima fila; los dos fueron homosexuales (hecho muy importante para dar pleno sentido a su poesía): los dos se licenciaron en Derecho (aunque no lo ejercieran); los dos impartieron docencia en universidades inglesas (Cambridge y Oxford); los dos reflexionaron sobre la creación literaria, así como los dos se acercaron al teatro de algún modo.[253] Pero volvamos al discurso.

En primer lugar, me referiré a una especie de marco introductorio. La entradilla se inicia por el agradecimiento de Brines: «además de obligado y esperable, absolutamente sincero», en primer lugar, «por el honor que supone para mí el ser llamado y admitido junto a vosotros y, en segundo lugar, por la benevolencia y la paciencia con que habéis querido permitirme apurar el plazo en el que debía pronunciar este discurso, satisfacción que diversas y justificadas razones me han obligado a diferir más allá de lo que hubiera sido mi deseo» (*D*, 9).

A continuación, como es normativo, se refiere a su antecesor en el sillón, del que hace un examen, breve pero muy certero de su predecesor (pp. 9-14):

[252] Entre la bibliografía sobre este aspecto citaré, entre otros, los trabajos de Katarina Hanau (1997), García Cueto (2014, 2018), etc.

[253] Cernuda, además de escribir una obra de teatro, *La familia interrumpida*, tradujo de W. Shakespeare, *Troilo y Crésida* (publicada por Ínsula en 1952 y puesta en escena por la CNTC en 2004). Por su parte, F. Brines adaptó la obra de Calderón, *El alcalde de Zalamea*, que, bajo la dirección de José Luis Alonso, representó la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1988 (Romera Castillo, 1990).

> Me ha correspondido ocupar el sillón X mayúscula por fallecimiento de don Antonio Buero Vallejo, dramaturgo tan significativo en la historia de nuestro teatro que, sin él, la de estos últimos cincuenta años hubiera tenido que escribirse de muy diferente modo y hubiera discurrido por cauces que resulta muy difícil imaginar. A semejanza suya, en cada uno de los restantes géneros surgió, en la primera posguerra, un autor que, sin obra precedente de preguerra, alcanzó la máxima y más personal representatividad: en la narrativa, Camilo José Cela; en la poesía, Blas de Otero. No hablaré, para no extenderme más de lo debido (*D*, 9-10).

Para indicar en la *laudatio* que confirma «a Buero Vallejo como una de las más lúcidas conciencias de la España de la segunda mitad del pasado siglo, en los ámbitos de lo moral, lo existencial, lo cívico y lo político» (*D*, 14), además de en lo teatral.

En segundo lugar, me forjaré en la parte del discurso dedicada a Cernuda (unas 19 páginas: desde la 14 a la 33).[254] Pero antes de sumergirnos en este ámbito, unos breves apuntes introductorios. El escritor Francisco Brines le debe mucho a Cernuda y trató de saldar una deuda, dedicándole el discurso, antes mencionado: *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda*. Como es bien sabido, a Brines le produjo la escritura de Luis Cernuda Bidou o Bidón (Sevilla, 1902-Ciudad de México, 1963) —cuyo segundo apellido procede de su abuelo materno de origen francés— «la conmoción» —así la llama él— que la lectura de su poesía le causó desde joven, y que le debe también el magisterio que el sevillano ha ejercido sobre su obra.

En el discurso, Brines reflejó algunas luces (muchas) y sombras (pocas) que hay en la obra de Luis Cernuda, un poeta al que «siempre le importó desvelar en el poema la verdad del hombre que él era» (*D*, 30), ya que «es un poeta complejo, que concilia con sorprendente conformidad lo que podría parecer distante y aun contrario: es clásico y romántico, metafísico y cotidiano, esteta y moralista. Un poeta en cuya unidad se advierte una rica diversidad» (*D,* 32), sintiendo admiración por el sevillano que, «como nadie, había sabido incorporar con tanta verdad y completud al hombre que él era en las palabras escritas» (*D*, 16). En suma, en el asunto axial del discurso, Brines destaca la veracidad y autenticidad de Cernuda (https://www.elconfidencial.com/cultura/2006-05-21/francisco-brines-ingresa-en-la-rae-con-un-discurso-sobre-cernuda_741042/ [20/12/2023]). Entremos ya en el tema central del discurso.[255]

[254] Acabo de ver el documental *Luis Cernuda, el habitante del olvido*, de Adolfo Dufour (2023). Disponible en https://cultura.cervantes.es/espanya/es/luis-cernuda/164308 [10/12/2023].

[255] No tendré en cuenta el texto de la contestación de Francisco Nieva (que puede leerse en la publicación y en los enlaces al discurso de F. Brines).

Francisco Brines abre esta parte con una serie de confesiones personales, relacionadas con la iniciación poética, añadiendo yo —y comparando— lo referido por Cernuda al respecto. Veamos algunos eslabones de esta mi hipotética cadena.

El primer eslabón para los dos poetas fue Gustavo Adolfo Bécquer. Indica Brines: «El primer poeta que, emocionado, leí de niño, y del que repetía de memoria poemas, fue Bécquer; pero entonces yo sólo era aprendiz de lector» (*D,* 14). Posteriormente confiesa sobre *Donde habite el olvido* cernudiano:

> La relectura de Bécquer me orientó hacia una nueva visión y expresión poética. Nos envuelve el aire de un nuevo Romanticismo, y el registro autobiográfico que se nos comunica es el más acusado del inmediato conjunto de *La realidad y el deseo*. Garcilaso en su momento, principio potentísimo de la poesía clásica española; Bécquer ahora, principio a su vez de la poesía moderna española, que Cernuda tan legítimamente representaba al publicarse este segundo libro (*D*, 24).

Por su parte, Cernuda hace otro tanto en *Historial de un libro:*

> Mi contacto primero con la poesía, a través de los versos de un poeta que años más tarde sería uno de mis preferidos entre los de lengua española, fue con ocasión del traslado de los restos de Bécquer, desde Madrid a Sevilla [en 1913], para sepultarlos en la iglesia de la Universidad. Unas primas mías, Luisa y Brígida, dejaron a mis hermanas los tres tomos de las obras del poeta, los cuales yo, dada mi afición temprana a la lectura, ojeé y leí. No sabría decir lo que entonces percibí, hacia 1911, aunque no estoy seguro de la fecha, a mis ocho o nueve años, en la lectura; pero algo debió de quedar depositado en la subconciencia, para algún día, más tarde, salir a flor de ella (*HL,* 8).

El segundo eslabón fue Rubén Darío en las lecturas de Brines**:** «Mi memoria se detiene más tarde en Rubén Darío, y lo leí tan completo en papel biblia que cuando llegué a A*zul...* me había enredado, y fatigado por su culpa». Para proseguir a continuación: «en la nada estimulante poesía decimonónica española, que el adolescente nicaragüense había hecho suya, y llegué a la armoniosa poesía rubeniana como llega un náufrago; de ahí que, aun gustándome tanto, no llegara a golpearme su luz como hubiera debido» (*D*, 14). A lo que añade: «Habría que prohibir la publicación de los escritos prehistóricos, tan innecesarios, de los grandes poetas» (*D,* 15).

El tercer eslabón fue Juan Ramón Jiménez (eslabón referido también por los dos).[256] Brines señala: «Quien absolutamente me prendió para siempre a la poesía

[256] Cuya trayectoria literaria ha sido excelentemente estudiada por el profesor F. Javier Blasco (1981), desde su tesis de doctorado y en numerosas aportaciones; así como por María Pilar Celma Valero (1991).

fue, en mi adolescencia colegial, Juan Ramón Jiménez. Su *Segunda antolojía poética* se convirtió en mi personal biblia» (*D*, 15). Indicando a continuación los que aprendió de él: a) «Aprendí en él a descubrir y reconocer la belleza en el mundo exterior, con todas sus vislumbres»; b) «y a demorarme con complacencia en mis propios y más secretos sentimientos. Es decir, aprendí a gozar y valorar mi intimidad»; c) «El resultado final fue que arrastrara la adolescencia más allá de su tiempo biológico»; d) su lectura se convirtió en una adicción, y nunca he gozado tanto como lector. Me complacía sobre todo en los poemas de su primera época, la impresionista, en donde se expresan, por vez primera en verso español, los sentires (goces y tristezas) de la adolescencia» y e) «En él conformé mi mundo sensorial y en gran parte eduqué, complacido, mi mundo interior afectivo. Por ello me sorprendió tanto que, a la aparición de mi primer libro, ningún crítico señalara su presencia» (*D*, 15-16). Para añadir después sobre Juan Ramón: «En la poesía del siglo XX, el cauce mayor de las aguas poéticas es el que contuvo las de Juan Ramón Jiménez, que pronto mojarían, remansadas, las feraces orillas de la Generación del 27; a unos, las aguas dulcísimas del primer Juan Ramón; a otros, las más rigurosas *y* caudalosas del segundo. Es ahora cuando se advierte, en su tardía y entera entrega, con más fuerza la del tercero, el poeta residente en el exilio» (*D,* 17-18).

Por parte, Cernuda indicaba sobre Juan Ramón, que este, recordando que en su juventud lectora «fue mi delicia y mi guía» (*D*, 17), aunque después, con rasa sinceridad, confesaba que no le gustaba la *poesía pura.* Cernuda, aunque reconoce el papel de Juan Ramón en la trayectoria poética española, sin embargo, indica algo especial: «Cansado de los poemitas breves a la manera de Machado y Jiménez, poetas que habían perdido quizás el sentido de la composición, percibí que la materia a informar en ellos exigía mayor dimensión, mayor amplitud». Para proseguir a continuación: «al mismo propósito ayudaba el que por entonces me sintiera (perdóneseme la presunción) de decirlo todo en el poema, frente a la limitación mezquina de aquello que los años inmediatos anteriores se llamó poesía "pura"» (*HL*, 33). Posteriormente Cernuda, manifiesta su poca simpatía por la rima y por el «leguaje suculento e inusitado, tratando siempre de usar, a mi intención y propósito, es decir, con oportunidad y precisión, los vocablos de empleo diario: el lenguaje hablado y el tono coloquial hacia los cuales creo que tendí siempre. Las palabras de J. R. Jiménez, «Quien escribe como se habla irá más lejos en lo porvenir que quien escribe como se escribe», me parecen una de sus máximas más justas» (*HL*, 52-53).

El cuarto eslabón de las lecturas de Brines fue Cernuda, con varias observaciones:

> A partir de entonces leía toda poesía que llegara a mis manos, y fue en una antología nutridísima, con cerca de ochenta autores, donde recibí mi segunda gran conmoción lectora: la de Cernuda. Sabía con vaguedad del nombre, pero no de su poesía. A partir de la lectura de esa docena de poemas, le busqué en todas las antologías en que apareciera, ya que sus libros eran una absoluta ausencia en las librerías. Al final le hallé,

> a mediados de los cincuenta, y a ras de suelo, en un armarito de una pequeña librería madrileña, *Abril,* tendido junto a otros. El título. *Como quien espera el alba,* más bien parecía expresar todo ese tiempo de espera mía para conocerle con plenitud (*D,* 16).

De aquel ejemplar, que pasó en Valencia de mano en mano entre unos poquísimos poetas amigos, salió pocos años más tarde, ya conocida su obra entera, y desde el fervor de alguno de sus lectores, el número homenaje que le dedicara *La caña gris*,[257] al gobierno de su jovencísimo timonel Jacobo Muñoz. A este le escribiría el autor: «Ha sido mi primera satisfacción entera como escritor [...] es cuestión [...] de verme comprendido al fin enteramente» (*D*, 16).

> Nadie como Cernuda, en mi experiencia lectora, había sabido incorporar con tanta verdad y completud al hombre que él era en las palabras escritas. Era una experiencia que me conmocionaba y una posible lección de proyección personal en el poema. Desde entonces pensé que sería por mi parte un acto obligado de lealtad y de agradecimiento hacerles llegar a ambos, aun sin conocerlos personalmente, los libros que yo pudiera escribir. Desgraciadamente sólo en el primero. *Las brasas,* pudieron cumplirse mis deseos, y tan sólo con uno de ellos dos (*D*, 16-17).

Como es lógico aquí no habrá correspondencia con Cernuda.

El quinto eslabón está determinado por la admiración de Brines por los dos grandes poetas (Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda). Indicaba el poeta valenciano:

> Pasados muchos años, y al incorporarse *El otoño de las rosas* a mi obra reunida, encabezó el libro una dedicatoria conjunta: a Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda. Ninguno de ellos podía ya protestar ni retirarme su amistad, si la hubiese yo merecido anteriormente. Al fin y al cabo, también en vida tuvieron los dos tiempos de bonanza y afecto, y cuando lo hice pensé en aquellos (*D*, 17).

Pero no olvidemos lo que pensaba el uno del otro, según Brines. Veamos:

> Así Juan Ramón, en la última de las 'caricaturas líricas' de *Españoles de tres mundos,* dice del sevillano: «Todo en su canto es pétalo si flor, pulpa si fruta» (*D,* 17).

Mientras que Cernuda señala que:

[257] La revista, editada en Valencia (1960-1962), le dedicó el número último, el octavo, a Luis Cernuda.

a la muerte del poeta mayor, recordando que en su juventud lectora 'fue mi delicia y mi guía', y que en su poema «El poeta», y aunque no lo indicara bajo el sustantivo genérico, la figura encarnada era la del poeta de Moguer. Y dirigiéndose a sí mismo escribe:

> ... Nadie sino tú puede decirle
> a aquel que te enseñara adónde y cómo crece:
> Gracias por la rosa del mundo (*D,* 17).

Asimismo, Brines señala de los dos:

> Por mi parte, en la lectura de tan hermoso texto ['El poeta'], el agradecimiento vale para los dos, y ese mismo sentimiento lo pueden hacer suyo numerosos poetas, si tendemos a la presencia tutelar de sus obras en los que los han sucedido. En la poesía del siglo XX, el cauce mayor de las aguas poéticas es el que contuvo las de Juan Ramón Jiménez, que pronto mojarían, remansadas, las feraces orillas de la Generación del 27 (*D*,17).

El sexto eslabón está referido a otros abrevaderos poéticos importantes del siglo XX de Brines, algunos muy coincidentes con los de Cernuda. En primer lugar, sobre la influencia de poetas extranjeros en los dos escritores, indica Brines:

> Los grandes poetas, por lo general, me entregaban en su obra una cosmovisión que, tanto por lo que se exponía en ella como por la envoltura de su voz, era enteramente personal, no intercambiable; pero si la voz representaba también al hombre, este no aparecía en su, digamos, carnalidad. Señalaré tres grandes poetas como ejemplo: Rilke, Eliot, Juan Ramón Jiménez. También puedo aportar en mi experiencia poetas en la línea señalada en Cernuda: Catulo, Kavafis. Debo añadir que una modalidad no es superior a otra; sólo son diferentes (*D,* 26).

Dice Cernuda: además de los poetas clásicos españoles, Garcilaso —«el poeta español que más querido me es» (*HL*, 17)—, Fray Luis de León, Góngora, Lope, Quevedo Calderón figuran los clásicos grecolatinos, los franceses Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Reverdy, Eluard, y sobre todo André Gide, además de los ingleses. Sobre estos indica: «aprendí mucho de la poesía inglesa, sin cuya lectura y estudio mis versos serían hoy otra cosa, no sé si mejor o peor, pero sin duda otra cosa» (*HL*, 43) —Blake, Keats, Browning, Eliot, etc. —. De los alemanes: Rilke y sobre todo Hölderlin (del que tradujo Cernuda algunos poemas).

En segundo lugar, hay referencias a otros grandes poetas españoles (además de Juan Ramón): «El otro de los cauces mayores, y muy hondo al tiempo, es el de Antonio Machado, también omnipresente en su pluralidad» (*D*, 18). «El tercero, con

mayor intermitencia, lo representa Unamuno» (*D,* 18). «Y a los tres, entre otros, los encontraremos en la poesía personalísima de nuestro poeta» [Cernuda] (*D*, 18). Terminando la relación: «También ejerció de Guadiana el otro Machado, Manuel» (*D*, 18). Sin olvidar a Cernuda, como a continuación se verá.

El séptimo eslabón lo he dejado para la llamada Generación del 27. Brines deja testimonio del grupo del modo siguiente:

> La historia de la poesía es una larga cadena formada por sucesivos eslabones y, al llegar a los poetas del 27, nos hallamos con una cantidad inusitada de excelencias distintas. Son poetas que continúan con gran altura la mejor tradición de nuestra poesía. y creo que contamos ya con suficiente perspectiva para poder afirmar que, de ellos, es Cernuda a quien hallamos con una mayor continuidad, diversidad e intensidad en las poesías que los han sucedido (*D*, 18).

De entre todos sus componentes Brines, en una primera fase, se fija fundamentalmente en dos (añadiendo algo sobre otros componentes). Sobre Federico García Lorca (el más conocido y popular de los poetas de su generación), Brines trae a colación una anécdota sobre el granadino:

> Se cuenta que con motivo de la aparición del libro [*La realidad y el deseo*, 1936] se le ofreció a Cernuda un homenaje, con una presentación entusiasta de Lorca. Tan sincero y grande fue ese entusiasmo que Altolaguirre nos cuenta que una mañana llegó muy temprano a su casa Federico —que entonces tenía en prensa la edición, a la postre frustrada, de *Poeta en Nueva York* llevando todos los manuscritos de sus poemas, y le dijo: «Voy a leer durante todo el día, traigo todos mis poemas. Quiero que tú y Luis (Cernuda vivía en el mismo edificio) os deis cuenta de que también yo soy un gran poeta». Y añade Altolaguirre que «leyó durante un día inolvidable, desde sus versos juveniles hasta sus últimos *Sonetos del amor oscuro*. Aquella lectura —añade— fue una sentimental despedida de sus versos. Al día siguiente se fue para Granada, su ciudad natal, de la que no regresó nunca». Su obra, por circunstancias del destino, estaba ya fatalmente acabada, y él era el más conocido y popular de los poetas de su generación (*D,* 19).

Sobre su influencia en la poesía posterior, trataremos después. Por su parte, Luis Cernuda indica sobre el granadino: «a Federico García Lorca, que solo había visto una vez en Sevilla, en 1927, le volví a encontrar en casa de Aleixandre, de regreso de su viaje, durante un año en Estados Unidos y Cuba» (*HL*, 28). Se sabe que Lorca le presentó a Cernuda a un joven actor gallego llamado Serafín Fernández Ferro con el que tuvo una relación sentimental. Es muy posible que esta relación inspirase casi todos los poemas de su obra surrealista *Los placeres prohibidos*, redactada entre abril y junio de 1931, y algunos otros poemas en diferentes libros. La relación sentimental

entre Luis y Serafín, muy tormentosa, terminó en abril de 1932. Pero posteriormente añadiría Cernuda: «la muerte trágica de Lorca no se apartaba de mi mente» (*HL*, 39).

El segundo poeta sobre el que se fija es Luis Cernuda, el de su cercanía más personal y poética. Sobre el sevillano Brines indica:

> Y creo que contamos ya con suficiente perspectiva para poder afirmar que, de ellos, es Cernuda a quien hallamos con una mayor continuidad, diversidad e intensidad en las poesías que los han sucedido. Con la publicación de la primera edición de *La realidad y el deseo,* en 1936, acontece la irrupción de una obra tan importante y sorprendente que inicia de inmediato una marcha deslumbrante e insólita. La admiración se precipita entre los más jóvenes del momento, luz que sufriría el largo eclipse de la catástrofe de la Guerra Civil tan solo tres meses después (*D,* 17-18).

Volveremos sobre Cernuda.

Sobre Vicente Aleixandre tanto Brines como Cernuda ponen el acento en sus relaciones personales y no en las poéticas. Brines reconoce su valía, magisterio y amistad (junto con Carlos Bousoño iban mucho al teatro) y, por su parte Cernuda indicaba: «Tras de volver por el Prado [Museo], que ya conocía de un viaje anterior a Madrid, una de mis visitas primeras fue a Vicente Aleixandre» (*HL*, 22). Y más tarde: «en Aleixandre hallé entonces la amistad, la camaradería casi completas que antes no hallara en nadie. Las tardes que pasábamos juntos eran uno de los pocos momentos de agrado y distinción con que contaba» (*HL,* 28). Y no sólo era la compañía de Aleixandre, sino la de otros poetas como especialmente la de García Lorca y Carlos Bousoño. Pero, además, el sevillano no olvida el papel fundamental que el poeta Pedro Salinas, su profesor en la universidad de Sevilla, le instó tanto a la lectura de poetas españoles y foráneos como a su propia producción poética: «No sabría decir cuánto debo a Salinas, a sus indicaciones, a su estímulo primero; apenas hubiera podido yo, en cuento poeta, sin su ayuda, haber encontrado mi camino» (*HL*, 10). Trae a colación además a otras referencias como las de sus editores Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, a Jorge Guillén —por haber mantenido cierta crítica que *Perfil del aire* (editado en *Litoral*, en 1927) imitaba muy de cerca al poeta vallisoletano, hecho que Cernuda niega (*HL*, 14-15)—, a Gerardo Diego y a José Bergamín que defendió, frente a numerosas críticas *Perfil del aire* (*HL*, 16) y aceptó la publicación de *La realidad y el deseo* en *Cruz y Raya* en 1936 (*HL,* 36).

Brines anota también sobre el grupo del 27:

> La mayor o menor potencialidad de la influencia de los poetas en los otros no tiene por qué ser indicativa, en sí misma, de una mayor o menor calidad intrínseca. Quiero decir con esto que en su generación hay otros muy grandes poetas que también ejercieron su influjo, aunque ninguno con su continuidad y fluidez. Y es que hay poesías muy importantes por sí mismas que se permean con mayor dificultad en otras. Poetas con una

> cosmovisión muy individualizada, acompañada de una expresión muy marcada también por una personal retórica, que, cuando alcanza la poesía del joven, corre el riesgo, en el trasvase, de vampirizarla. Creo que esa es la explicación de la escasa presencia de Lorca, si tenemos en cuenta su extraordinario valor estético y pasional, y la alta y constante estimación que ha merecido de sus lectores. O la poesía de Guillén, Alberti, Aleixandre, que aparecen muy intermitentemente si las comparamos con la cernudiana, la cual conforma y, al tiempo, se invisibiliza. Es cierto que formulo lo dicho sabiendo que todas las reglas tienen su excepción, y hay una en la historia poética española, arbórea: la de Góngora en su siglo. A la altura de 1936 la poesía generacional del 27 había llegado a una primera y plena madurez, en la que se advertían una valoración y una incorporación sin precedentes de la propia y extensa tradición literaria, y la recepción y asunción de numerosos alientos vanguardistas ultrapirenaicos. El ensamblaje propició el resultado de unas obras tan ricas como diversas, y un ejemplo a seguir para los poetas venideros». Cernuda puede ponerse a la par de aquellos que, en esa fecha, más registros poéticos sucesivos habían incorporado a su obra (*D*, 20-21).

Pero establezcamos el octavo eslabón en la figura de Luis Cernuda. Además de lo ya expuesto con anterioridad sobre el sevillano, Brines se fija en otros aspectos. Indica, en primer lugar, que su obra «Es un itinerario poético y formativo muy rico y variado. como el mayor, aunque siempre con unas características tan personales como independientes. Cuando tiende a las corrientes vivas de su tiempo y coincide en esta marcha con otros, nunca lo hace desde un espíritu gregario» (*D,* 22). Analiza y comenta la producción poética de Cernuda, libro por libro, a lo que remito, por no detenerme en su pormenorización. Pero sí traeré a colación algunas consideraciones brineanas de gran relevancia, que tienen algo que ver en sus rasgos biográficos. Por ejemplo:

> Hemos hablado de seis libros reunidos en la primera edición de *La realidad y el deseo*, y en ellos encontramos cinco estéticas diferentes. Es un itinerario poético y formativo tan rico y variado como el mayor, aunque siempre con unas características tan personales como independientes (*D*, 21-22).
>
> Dije en su momento cuánta fue la conmoción que experimenté con la lectura de Cernuda: tuve la impresión de que allí yo tocaba al hombre que me hablaba con una cercanía mayor que a las personas que conocía en cuerpo y alma. Ningún poeta me había ocasionado una reacción tan emocionante y novedosa. Quiero con ello significar que en mi recepción se me allegaba el hombre con una singularidad tan subrayada como la autenticidad en que aquella respiraba (*D*, 26).
>
> Tal vez no haya, en nuestra época contemporánea, un poeta en España que equilibre con tanta densidad los dos componentes esenciales del hombre: cuerpo *y* espíritu. El mundo racional (pensamiento meditado, que es fruto directo del espíritu), el mundo sensorial (tan agudo, intenso *y* delicado que se expande del cuerpo) y el mundo afectivo (que es el impulso de abrazo o rechazo hacia lo que queremos o no queremos ser, dependiente de los mundos racional y sensorial, y que en Cernuda aparece con fuerza desusada) (*D,* 26-27).

> Estamos, en este sentido, ante una obra cimera por la plenitud con que se presentan en ella los tres posibles componentes de la poesía. Qué bien se cumple en Cernuda el lema poético unamuniano: «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento» (*D,* 27).

Lema que también se cumple en Brines.

> Es Cernuda un poeta complejo, que concilia con sorprendente conformidad lo que podría parecer distante (pureza y amargura) y aun contrario (intimidad y distanciamiento): es clásico y romántico, poeta de un alto lirismo y acerbamente crítico, abierto con la misma intensa fruición a la tradición poética española y a las tradiciones poéticas de otras lenguas, metafísico y cotidiano, esteta y mora lista. Un poeta en cuya unidad se advierte una múltiple y rica diversidad (*D*, 32).

Sobre la generación de títulos de obras completas Brines indica sobre Cernuda y *La realidad y el deseo*:

> Es el momento de resaltar la prodigiosa intuición, acompañada de un total acierto, con la que Cernuda acomete la tarea de darle unidad a tan heterogéneo conjunto, y así hacer que el lector lo lea como un solo y único libro. Hallar un título abarcador de todos ellos, y que así relacionase unos y otros, supondría cifrar en él la fatalidad y la coherencia de la voz desde la que el autor hablara siempre. Así ocurrió: *La realidad y el deseo.* La esencia de su poesía la constituye el conflicto que se establece entre esos dos términos, ya que el deseo, en muy contadas ocasiones logra el «acorde» con la realidad, que se muestra esquiva. Son los momentos en que el poeta alcanza «la eternidad en el tiempo». Esto se produce, o al menos allí lo encuentra. Fue, en esto también, el primero entre nosotros que lo realizara (*D*, 25).

Y continúa: «Y, a su semejanza, otros muchos le han seguido. Así lo llevó a cabo Carlos Bousoño, al reunir su obra completa y titularla *Primavera de la muerte*, que ya había sido con anterioridad título de uno de sus libros» (*D*, 25). Para terminar refiriéndose a sí mismo:

> Y así, al menos, lo intenté yo también cuando reuní mis libros en un volumen. Reparé en que los distintos títulos de los míos reflejaban una visión escondida que se repetía en todos ellos, y les busqué una formulación que a todos cobijara, y que también me ha servido con toda naturalidad para los que iría escribiendo posteriormente: *Ensayo de una despedida* (*D,* 25-26).

El noveno eslabón lo relacionado con el tema de la homosexualidad, que no podía faltar tanto en Cernuda como sobre lo que indica Brines al respecto. Es significativo —como paréntesis— que el valenciano se rodeó de homosexuales

ilustres como Vicente Aleixandre, su amigo más íntimo Carlos Bousoño (bisexual), y que eligiera a Cernuda como eje central de discurso de ingreso en la RAE, al que le contestó otro homosexual reconocido Francisco Nieva.[258] Cernuda fue mucho más claro que Brines al respecto. Veamos algunos botones de muestra.

En primer lugar, algunas afirmaciones de Luis Cernuda: en 1925 Pedro Salinas le prestó algunos libros de André Gide. Leyó *Pretextes*, *Nouveaux Pretextes*, *Morceaux choisis* y *Corydon.* Y confiesa: «Me figuro que Salinas no podía suponer que con esa lectura me abría el camino para resolver, o reconciliarme, con un *problema vital mío decisivo»* [la cursiva es mía] (*HL*, 12). Gracias a estas lecturas, Luis Cernuda resolvió también un conflicto interno con respecto a su homosexualidad. Y confiesa: «Quería yo hallar en la poesía el 'equivalente correlativo' para lo que experimentaba, por ejemplo, al ver a una criatura hermosa (la hermosura física juvenil ha sido siempre para mí cualidad decisiva, capital en mi estimación como resorte primero del mundo, cuyo poder y encanto a todo lo antepongo)» (*HL,* 19*)* y una manera de satisfacerla, de exorcizarla, sería la de darle expresión.

Por su parte, veamos lo que indica Brines —que en muy escasas ocasiones confiesa su homosexualidad directamente— sobre Cernuda:

> Por vez primera, en *Los placeres prohibidos* se expone en la poesía española, y con toda franqueza, la homosexualidad, entonces tan execrada. Una vez rota esta íntima y pudorosa barrera, la veracidad y la autenticidad de la obra cernudiana, en lo que concierne a su ética personal, serán siempre ejemplares. En este terreno ningún otro poeta español suena a sus lectores con tan afirmada verdad en lo que se comunica, y es que esta se expresa desde la más desnuda libertad conquistada (*D,* 24).

Para manifestar después: «Enamorado profundamente, y dañado en su integridad ante la sobrevenida ruptura, escribe —y esta vez sí se publicará, en 1934— su libro *Donde habite el olvido*» (*D*, 24), en el que el amor frustrado por un amante se manifiesta presente (como se ha indicado anteriormente). Y sigue:

> Hay en él [Cernuda] una cierta minusvaloración del amor heterosexual, al que se refiere en la unión de las carnes como «aguachirle conyugal». (Apostillemos una perogrullada: ahora que está legitima do el matrimonio homosexual aparecerá de inmediato la posibilidad del mismo «aguachirle conyugal», aunque siempre, tanto en uno como en otro, seguirá habiendo la posibilidad de la pasión más desenfrenada, o la

[258] Indica Nieva, en su contestación al discurse de ingreso en la RAE de Brines: Bousoño, Brines y yo «formamos los tres parte de un familiar grupo de amigos, que se unió por *muy específicas y marcadas afinidades* [la cursiva es mía]» (*D*, 38).

> de una relación armónica, continuada y bellamente feliz. Ambos amores, en lo tocante a los sentimientos que originan, son idénticos) (*D,* 32).

De nuevo otra concomitancia más entre los dos.[259] El conjunto poético de sus obras no puede ser entendido plenamente si no se tiene en cuenta la opción sexual de los dos grandes escritores.

Como décimo eslabón me referiré a algunos aspectos teóricos sobre la poesía, con la figura siempre presente de Cernuda. Sobre el autobiografismo, Brines señala que:

> Los abundantes poemas autobiográficos huyen, en la mayoría de las ocasiones, de una formulación subjetiva. Los poemas se objetivan por medio del «monólogo dramático», aprendido en Browning [poeta y dramaturgo inglés] y del uso constante de un «tú» y un «él» testaferros. Ambos procedimientos hacen que desaparezca el «yo» inmediato, y el poeta puede hablar entonces con más libertad, e incluso impudicia, de sí mismo. La finalidad del monólogo dramático, nos dice Cernuda, era «la de proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación o personaje históricos, para que así se objetivara mejor tanto dramática como poéticamente» (*D,* 28).

Sobre la significación de los poemas indica Brines:

> Hay veces en que los poetas escribimos un verso que se nos impone por la significación que le otorgamos. Uno de ellos, largo, se me presentó como mi posible epitafio: «Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde, y no existió la tarde». Con ocasión del centenario de Cernuda, en una mesa redonda moderada por Guillermo Carnero en la Residencia de Estudiantes, me preguntó este qué poema de Cernuda me había acompañado más en la vida. Mi respuesta se refirió solo a un verso, que me acompañó desde la primera vez que lo leyera. Es el que cierra «Primavera vieja»: «Cuán bella fue la vida, y cuán inútil». Me di cuenta entonces de que si me emocionó tanto es porque ya estaba en mí, y reparé por vez primera en que mi posible epitafio y el verso de Cernuda se superponían, con algún matiz distinto. Los poemas, y aun cuando en ocasiones hablen desde el tópico, y no es este el caso, inauguran verdades. Véase la superposición: «Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde (cuán bella fue la vida), y no existió la tarde (y cuán inútil)». En el alejandrino primero está la tarde del niño, concentrado en la fruición de aquella pequeña vida, agotando el aroma del jazmín, escena recordada desde el tiempo en que aún vivo; y el heptasílabo que señala su inexistencia está percibido desde la definitiva anulación de la vida (*D,* 32-33).

[259] Como también la del tiempo, obsesión compartida por los dos poetas, sobre lo que no me puedo detener ahora.

Sobre los lectores de poesía, comenta Brines:

> Cuando los lectores nos acercamos a la poesía no esperamos vernos en ella reflejados directamente, sino la contradictoria verdad de esa porción ajena de humanidad que se percibe en ella, y que acaso también hubiera sido posible en nosotros; con ello salimos de nuestra poquedad para abarcar al otro, y abrazarnos o compadecernos con él. La poesía es escuela de tolerancia. Al asentir al otro de este modo, aprendemos también a comprender y tolerar al que nosotros somos, y sólo si nos conocemos desde la piedad habremos aprendido a ejercitarla con los demás. No deja de ser una lección práctica de ética. Es Cernuda autor de algunos de los poemas más musculados de la poesía española, pero también de los más duramente acerados (recuérdese el inhóspito y emocionante «La familia»). A Cernuda siempre le importó desvelar en el poema la verdad del hombre que él era, conocerse a sí mismo en él. Y por ser su verdad, podría ser la de los otros. No al contrario. De ahí que nunca pretenda adular al lector y así ganarlo para sí mismo; queda con ello subrayada su independencia, su vivida verdad (*D,* 30).

El undécimo eslabón lo centra Brines en los seguidores de Cernuda, indicando al respecto: «Con la publicación de la primera edición de *La realidad y el deseo*, en 1936, acontece la irrupción de una obra tan importante y sorprendente que inicia de inmediato una marcha deslumbrante e insólita. La admiración se precipita entre los más jóvenes del momento, luz que sufriría el largo eclipse de la catástrofe de la Guerra Civil tan solo tres meses después» (*D*, 18). E indica algo más sobre algunos de los seguidores del sevillano.

El primero de sus seguidores sería otro poeta de Alcoy (Alicante), Juan Gil Albert, exiliado que regresó a Valencia en 1947, viviendo un exilio interior fuera de las corrientes dominantes. Por esto algunos críticos lo consideran un miembro descolgado y aislado de la Generación del 27, también homosexual, con obras muy significativas autobiográficas, en prosa, como *Crónica general* (1974), *Heraklés: sobre una manera de ser* (1975) y *Breviarium Vitae* (1979). Siempre fiel a sí mismo e insobornable, rebelde a veces, de amplios referentes culturales grecolatinos y de una sensibilidad epicúrea y extrema hacia la belleza, se mueve entre la narración y la evocación, la reflexión y la crítica. Brines indica sobre él: que su obra es «de muy alta calidad» y advierte «que en la generación no hubiera desmerecido de los otros, además de haberle añadido la calidad y variedad de su prosa, a la altura de la mejor» (*D,* 18-19).

También Brines se refiere al grupo *Cántico*:

> De un ejemplar salvado de esta edición [*La realidad y el deseo]* surgiría la conformación de la poesía hedonista y pagana del grupo cordobés que en su revista *Cántico* le haría un homenaje por vez primera. He dicho dos palabras, «hedonista» y «pagana», que en el contexto histórico del momento teñían esta poesía de una fuerte heterodoxia poética y, también, de unos valores éticos personales e independientes y,

> por ello, a contracorriente de los impulsados por las instituciones oficiales y eclesiásticas (*D*, 20).

Así como también a la llamada Generación del 50:

> Más tarde, y conocida prácticamente su entera obra, lo hizo la Generación del 50, que supo con firme resolución escoger al poeta que le convenía, al que se divisaba, aun desde tan lejos, con una mayor cercanía a lo que ellos, con voluntad múltiple, buscaban en la poesía. Hallaron un magisterio no forzado y milagroso tanto en la expresión como en la independencia de sus propios mundos (*D,* 20).

En la que Brines se inserta como el más claro y excelente poeta seguidor de Cernuda. Para rematar:

> A partir de entonces la presencia de Cernuda en las sucesivas tendencias poéticas es una constante tan firme como diversificada, pues a cada una de ellas interesa una faceta del poeta sevillano. Se comprueba en ello que la obra de Cernuda tiene, en la poesía española del siglo XX, el mismo alcance magisterial que las de Juan Ramón y Antonio Machado (*D*, 20).

Para terminar, como duodécimo eslabón final, (re)afirmaré que, en suma, Brines no nos ha dejado como Cernuda, desde el punto de vista autobiográfico, una esplendorosa joya como es *Historial de un libro* (*La realidad y el deseo*) (*1958)*, en el que, a su inicio, se excusa por «tener que referir, juntamente con las experiencias del poeta que creó aquellos versos, algunos hechos en la vida del hombre que sufriera éstas. No siempre será aparente la conexión entre unos y otras, y al lector corresponde establecerla, si cree que vale la pena y quiere tomarse la molestia» (*HL,* 7). Afirmaciones que encajan perfectamente en la trayectoria poética de Francisco Brines y que extiendo a todos sus seguidores, que, como lectores, (n)os corresponde la tarea.

Pero el poeta valenciano, a través de los eslabones expuestos en este trabajo, además de otros que se podían añadir, nos ha dejado rastros autobiográficos importantes que, sin duda, arrojan luz de primera mano tanto de él como de Cernuda, que constituyen unas esplendorosas trayectorias poéticas de las que aprendemos y gozamos.

Brines termina el discurso de entrada en la RAE del modo siguiente: «Le desearía a Cernuda, ya instalado en su eternidad, que le pudiera llegar por un resquicio de su vacío cúbico el tiempo desvanecido que más amara, y que lo mismo nos pudiera suceder a todos los que, ya sin el tiempo, hemos amado el de nuestra vida. Así sea» (*D,* 33). Aserto, que yo le aplicaría al querido amigo y gran poeta Francisco —Paco— Brines, a cuya cercanía personal, a través de la lectura de sus textos, invito.

BIBLIOGRAFÍA

Blasco Pascual, Javier (1981). *La poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Brines, Francisco (1975). «El primer cervantista: Mayans y Siscar. Comentario a la última edición de su Vida de Cervantes». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 297, pp. 582-598.

Brines, Francisco (1984). «La certidumbre de la poesía». En *Selección propia*. Madrid: Cátedra, pp. 13-53.

Brines, Francisco (1994). «Ante unas poesías completas» [sobre Cernuda]. *Escritos sobre poesía española (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*. Valencia: Pre-Textos, pp. 73-125.

Brines, Francisco (2000). «Desde La mano del poeta (Cernuda)». *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 14/27, pp. 79-85.

Brines, Francisco (2002). Edición y prólogo de *Ocnos*, de Luis Cernuda. Madrid: Huerga & Fierro.

Brines, Francisco (2006). *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda*. Madrid: RAE. Disponible también en línea: https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Francisco_Brines.pdf [20/12/2023]. Con contestación de Francisco Nieva. Otra edición en Sevilla: Renacimiento, 2006.

Celma Valero, María Pilar (1991). «Crítica y estética del primer Juan Ramón». En *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha.* Cristóbal Cuevas García, Enrique Baena Peña y Antonio Garrido Domínguez (eds.). Barcelona: Anthropos, pp. 375-386.

Cernuda, Luis (2013). *Historial de un libro (La Realidad y el Deseo) (1958)*. Madrid: Visor de Poesía.

Cernuda, Luis (2018). *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza Editorial.

García Cueto, Pedro (2014). «Influencia de Cernuda en la poesía de Brines». *Liburna*, 7, pp. 55-68.

García Cueto, Pedro (2018). «Influencia y magisterio de Luis Cernuda en la poesía de Francisco Brines». *Sur: Revista de literatura*, 12, s. p.

Hanau, Katarina (1997). «Luis Cernuda en la obra de Francisco Brines y Jaime Gil de Biedma. Imágenes del deseo». En *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936)*: *actas del Simposio celebrado en la Universidad de Copenhague, 25 y 26 de septiembre de 1996.* Hans Laughe Hansen y Julio Hans C. Jensen (eds.). Sevilla: Alfar, pp. 159-174.

Jiménez, José Olivio (2001). *La poesía de Francisco Brines.* Sevilla: Renacimiento.

Pujante, David (2004). *Belleza mojada. La escritura poética de Francisco Brines*. Sevilla: Renacimiento.

Romera Castillo, José (1990). «*El alcalde Zalamea* de Calderón y de Francisco Brines (Dos signos en una serie semiósica)». En José Romera Castillo. *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: UNED, pp. 220-233.

Romera Castillo, José (2010). «La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: Guía bibliográfica». *Signa*, 19, pp. 333-369. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-escritura-autobiografica-y-el-selitent-guia-bibliografica--0/ [14/12/2023].

AGLÓFONA

Fanny Rubio
Universidad Complutense de Madrid
frubio@ucm.es

Al llegar a las preciosas islas comienzan los disfraces en la cima de tu navegación. Los marineros ciegos al efecto, los expertos remeros protegidos de sucumbir a los encantos de las diosas del agua. Tú mismo como jefe atado a la columna sin protección para ganar la apuesta.

Nadie puede decir que no atiendes al coro de sirenas cuando mi cautelosa voz alcanza las cuerdas de tu torso. Has convertido la columna con la que te has fundido en teatro de combate y estás dispuesto al sacrificio.

Te arropas con la máscara del desesperado después de desplazar a los marinos en beneficio de tu fuerza y comienzas a representar el numerito del que clama morir por no ceder.

¿Tan fácil era seducirte que serías capaz de agonizar en tu papel de extrema resistencia con tal de no asistirme al reclamo del canto?

El ejercicio del desesperado no diluye la música. Las olas llevan notas, el agua actúa como instrumento de las voces y mi canto se funde con las corrientes claras. ¿Quieres ganar la apuesta venciéndome impasible en un final pactado?

Si conviertes tu aguante en pulso de venganza para en el resistir al canto conducirme a la muerte vengadora, lo más que puedes conseguir es que aceptando el reto me abrace hartita de paciencia con mi madre oceánica.

Elijas lo que elijas, perderás.

Mi consejo es que te desates las riendas y liberado puedas sumergirte en un segundo en este rítmico baño relajante.

DOS LUGARES COMPARTIDOS

Universidad de Valladolid
Pilar Rubio Montaner

Pienso en mi otra ciudad ahora lejos. A veces la visito, a veces la sueño. Hoy me permito tropezar con el yo.

Anoto sus primeros años familiares cuando la vida empezaba de nuevo, el cierzo que confundía las conversaciones, el oscuro sonido del tren bajo la avenida del Tenor Fleta. También la nieve implacable.

Y como el poeta de, a veces, delgadísimos versos:

Camino por los puentes
que unen
las caricias del Ebro.

Como el poeta-amigo Fernando Sanmartín.

***

Sobre la puerta en grandes letras destaca la leyenda: SAPIENTIA AEDIFICAVIT SIBI DOMUM. El hombre se detiene con la barra de pan en la mano y la lee en voz alta a su perrito, pronunciando muy despacio, aunque ninguno de los dos la comprende. Y añade como cada día: Espérame aquí.

El perrito se queda atento, sentado, quieto, mirando hacia la gran puerta de la Facultad de Filosofía y Letras por donde desaparece su dueño. Pero ese día no están los periódicos sobre los bancos de la entrada. Los busca y pregunta al bedel.

Al salir se dirige de nuevo a su perrito: Todavía no han llegado las noticias, luego volvemos para enterarnos de lo que pasa por el mundo. Aquí lo saben todo.

PRESENCIA ICÓNICA DE CERVANTES EN *EL ARTISTA*. SOBRE PRENSA PERIÓDICA Y CONSTRUCCIÓN DEL CANON

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba – Grupo PASO
pruiz@uco.es

El proyecto *La institución del Siglo de Oro. Procesos de construcción en la prensa periódica (1801-1868)*[260] es el marco de esta cala, que es, ante todo, una forma de reconocer las aportaciones también en este campo de Javier Blasco y Pilar Celma.[261] La sintonía de intereses de investigación permiten este estudio de caso a modo de tesela en el programa de caracterización de las vías de fábrica del canon áureo en un designio de construcción nacional y, de manera más concreta, el papel que la prensa periódica desempeñó en esta tarea, trasladando a un público lector ampliado las imágenes y los valores forjados entre la erudición académica y los propósitos políticos. En estas páginas intentaré componer una lectura en los resquicios dejados por la bibliografía sobre el marco general de este proceso (Mainer, 1981; Romero Tobar, 2004 y 2008; y Pérez Isasi, 2010) y los análisis sobre la cabecera escogida (González García y Calvo Serraller, 1981; García Rodríguez, 1983; Alonso Seoane, s.f.).

[260] SILEM III, PID2022-136995NB-I00 del Plan Estatal de I+D+i, dirigido por Mercedes Comellas.

[261] Pese a la distancia cronológica, sigue siendo una referencia metodológica para estas notas el acercamiento a la prensa de Celma Valero (2014); por su parte, no faltan noticias y perspectivas útiles en la recomposición por Blasco (1989) de la construcción de la imagen cervantina y de su obra mayor.

1. *El Artista* y Cervantes: romanticismo y canon áureo

El tratamiento otorgado en la empresa periodística de Eugenio de Ochoa y Federico Madrazo a Cervantes, su figura y su obra, se inscribe, es sabido, en un movimiento más ancho y profundo, orientado a establecer en el pasado las bases de un inconsciente ideológico nacional ligado al proyecto político de la burguesía liberal. La implantación de una «historia de la literatura española» y la delimitación de un período culminante en ella se situaba en el eje central de este proyecto, con un papel importante reservado para el poder divulgador de la prensa periódica. Es el caso de *El Artista*, empresa en el cruce de la actividad editorial de Ochoa, la construcción de imágenes del pintor Madrazo y la común defensa de la estética, la axiología y la ideología románticas.

Comenzando por este último aspecto (en el que no debe olvidarse la implicación política que conlleva), cabría individualizar algunas muestras representativas y en conexión con la acogida de Cervantes en estas páginas. Con un valor estructural, destaca la serie continuada de artículos bajo el epígrafe «Bellas Artes» para enhebrar un discurso de perspectiva histórica donde basar en los juicios sobre el pasado los valores del presente, con la atención a las épocas consideradas habituales en la jerarquía de aprecios románticos. En el otro extremo, solo en apariencia anecdótico, hallamos dos significativos poemas de Ochoa, la extensa proclama «A Grecia» («Álzate, oh Grecia! Con la sangre turca»)[262] y el soneto «Leónidas» («No el gran Leónidas se presenta en vano»; tomo III, p. 36); la primera aúna la evocación de Byron, la defensa política de la independencia nacional frente al imperio otomano y la libertad de la polimetría; el segundo erige una figura relevante en el pasado «nacional» para proponer un modelo de resistencia y afirmación, también encauzable en una forma tradicional; entre ambos, en el presente efímero del periódico, queda «poéticamente» trazada una continuidad que enlaza pasado heroico y esperanzado futuro, protagonista casi mítico y colectividad nacional.

En ese marco, y ahora en clave netamente española, se sitúan los abundantes artículos que jalonan las entregas con semblanzas de pintores y artistas seiscentistas y la glosa, entre crítica y panegírica, de sus obras emblemáticas;[263] esta atención a las artes plásticas se relaciona, es obvio, con el perfil de Madrazo y está en sintonía con

[262] Sin fecha, tomo I, pp. 124-126. Su epígrafe introductorio es una cita de Calderón; entre las páginas que ocupa se inserta, sin numerar, la del grabado con la portada del «Museo de Pintura de Madrid», que representa, con su paso de Real a Nacional, la deriva del despotismo más o menos ilustrado a una concepción parlamentaria construida sobre la noción de la soberanía popular, por muy matizada que llegara.

[263] Es el caso de Velázquez, el arquitecto del Escorial, Juan de Herrera o Murillo, además de la referencia al pintor de *Las meninas* en el artículo «Felipe II», todos ellos en el primer tomo; como para el caso de la literatura, en los siguientes tomos se acrecienta el interés por lo contemporáneo, postergando la atención a un pasado que ya ha cumplido su función de asentar unas raíces.

la tendencia a ilustrar los periódicos que *El Artista* impulsa, pero también es acorde a una incuestionable primacía hispana en el siglo que se considera dorado, en una trabazón estético-ideológica estrecha de pintura y poesía, donde el eje Cervantes-Velázquez es uno de los privilegiados.[264] En clave de historia, entre lo nacional y lo heroico, entre el pueblo y el genio, entre la realidad y la imagen ideológicamente interesada, se imbrica un imaginario que sustenta a la vez la propuesta artística del romanticismo y la política liberal, si son algo más de dos caras de una misma posición. La funcionalidad de este discurso «histórico» encuentra alguna ratificación al considerar cómo se entremezcla con la presentación de algunos de los textos que abanderan la nueva estética; así, en el tomo I encontramos la pintura de «Un romántico», la sátira «El pastor Clasiquino», las representativas «Canción del pirata», «El bulto vestido de negro capuz» o una selección de romances históricos, una significativa traducción de Byron, el panorama «Del drama moderno en Francia» o la reseña del estreno del Don Álvaro de Rivas, antes de que se imponga a partir del tomo II la «Galería de ingenios contemporáneos», donde quienes se incluyen de manera neta en el romanticismo (Rivas, Trueba y Cossío, Bretón de los Herreros, García Gutiérrez) conviven con quienes dirigieron la transición desde el clasicismo (Cienfuegos, Quintana, Lista, Martínez de la Rosa). Se evidencia así la particularización del generalizado uso de la historia para la interpretación del presente y la propuesta de futuro, siempre desde unos intereses que han de ser identificados.

Este es el escenario que acoge la representación de un período al que se mira como a un espejo y que se concentra en la primera mitad del siglo XVII, el de los dos últimos Felipes, con alguna concesión al período de su antecesor en que se coinciden la majestad del Escorial, el manierismo culto de Herrera y la grandeza épica de Ercilla con su particular visión trágica del imperio. En la culminación de esta línea se sitúan los artículos dedicados a Calderón y Lope de Vega; su conjunción de retrato y semblanza biográfica se convierte en paradigmática en esta cabecera y en las que le siguieron. Y todo ello es también el horizonte en el que ha de situarse la no escasa, si bien heterogénea, presencia cervantina en las páginas que recogen la actividad del periódico en sus intensos quince meses de existencia. Un breve repaso de esta recursiva presencia puede iluminar, con sus focos cruzados, el punto que se erige, con doble valor icónico, en una centralidad. Esta, adelantamos, funciona tanto en el tratamiento de un «Cervantes en construcción»[265] como en el establecimiento de un canon, en su fase de arraigo. El adjetivo del valor también es doble, pues se refiere a

[264] Foucault emparejaba el *Quijote* y *Las meninas* en el comienzo de *Les mots et les choses* (1966), como piezas representativas de la epistemología barroca y su representación, y algo se adelanta el texto comentado más abajo. Los comentarios de cuadros de Velázquez se repiten en las páginas de *El Artista*.

[265] El concepto y la perspectiva son los aplicados y explicitados en Ruiz Pérez (2019). Para los avatares de la imagen cervantina en el período son imprescindibles el trabajo pionero (y cercano a nuestra perspectiva) de Álvarez Barrientos (2009), el catálogo de Cuevas Cervera (2012) y el conclusivo volumen de Pérez Magallón (2015), síntesis de trabajos anteriores.

la vez al sentido recto de una imagen interpretable como a su empleo figurado para designar un símbolo representativo (Ruiz Pérez, 2024).

Antes de hacer un breve repaso de las presencias cervantinas dispersas en el periódico, contribuirá a situarlas en un discurso más complejo un igualmente breve comentario sobre dos textos significativos. Tomamos como punto de partida el combativo y poco inspirado soneto «La ruina del clasicismo», que incluso recurre al uso de la cursiva para destacar la contraposición de los dos polos, «Clasicismo» y «Romanticismo», con su no menos expresiva mayúscula.[266] Quien se disimula con las iniciales J.M.B. toma la imagen de la transformación del romano panteón de Agripa en la iglesia de Santa Maria della Rotonda, con una imagen evangélica de expulsión del templo de «la turba de dioses vencida», para representar con ella el triunfo de la nueva estética. La torpeza de la composición la hace aún más significativa, y no solo del programa artístico que anima la fundación de *El Artista*. La identificación del clasicismo con el paganismo tiene algo de anatema dogmático, que se corresponde con la equiparación de romanticismo y cristianismo, y esto último, más allá de remitir a la vertiente más conservadora de la corriente tal como filtró en Francia Chateaubriand, por ejemplo, implica una forma de nacionalismo, al enfrentar la religión que se considera connatural a España con unos cultos marcados por su procedencia extranjera y, con ello, las pretensiones universalizantes de una poética. La elección de la Virgen, particularmente patrimonializada en el suelo hispano, alimenta esta lectura, y en ella se mantiene la noción de clásico como la definitoria de una opción estética, lejos aún de la idea de clásicos nacionales, aunque esta se atisba a través de la exaltación de una tradición religiosa que viene a sustituir el anterior horizonte ideológico, condenado al infierno de la desviación impía.

Un texto publicado en la entrega inmediata profundiza en una línea implícita en el soneto y, sobre la reivindicación de una base de la estética romántica, llena el vacío dejado por el soneto y abre la vía de una nacionalización del canon a partir de la exaltación de sus dos figuras señeras y sus valores más reconocibles. «Los dos artistas» extiende narrativamente, y con una salida en positivo, la contraposición planteada por la condena versificada anterior. El texto lo firma J. Bermúdez de Castro[267] y la ilustración que lo precede es un grabado de Federico Madrazo (F. Mº) con una representación de los personajes con los rasgos con los que aparecen retratados en otras páginas del periódico, pues se trata de personajes reales elevados

[266] «La madre divina del Verbo eternal», tomo I, p. 276.

[267] Tomo I, pp. 281-286, con una hoja previa para el grabado, con recto y vuelto sin numerar. El relato ha sido editado por Mª José Alonso Seoane, quien ha ampliado también los datos sobre su autor (2005). Véase también el trabajo de esta autora (2002) para el programa romántico de *El Artista* relacionado con el texto. Como señala, el texto apareció una semana después (el 28 de junio de 1835) en *La Revista Española*, dato que apunta al interés e impacto de la propuesta (Alonso Seoane (2008). Los trabajos citados se encuentran disponibles en el portal *Literatura y periodismo en la época del Romanticismo en España* de la BVMC junto con otros de la investigadora sobre la materia.

a la categoría de imágenes de las artes españolas en su momento. A modo de «cuento histórico»,[268] la anécdota sirve para presentar, en forma de consejos del maestro, las normas que suscribiría un adepto al romanticismo en materia de arte: «sigue la inspiración, no imites»; «imitar la naturaleza: todos la han alterado, unos para embellecerla, otros para degradarla; píntala tú como es, con su divina hermosura, con la majestad respetable que recibió del Altísimo, con sus caprichosos defectos (...) y tu imaginación...» (p. 284); «pinta la naturaleza virgen, sin alteración, y serás original, y te citará el mundo» (p. 285). Lo sustantivo para nuestra perspectiva es que los roles de maestro y discípulo los encarnan respectivamente Cervantes y Velázquez, en un juego alegórico que identifica la estética barroca con la romántica, salvando la distancia entre el presente y la transición entre los siglos XVI y XVII, que, con la conciencia de los logros alcanzados por la aplicación de los consejos, se identifica como un momento de culminación, una innominada edad de oro.

Con un procedimiento emparentado con el simplificado en el soneto, la fábula y su intencionalidad nos acercan a la naturaleza del interés por Cervantes en el programa y la realización de *El Artista*. Y la impresión queda reforzada por la presentación que se hace del autor, que solo se identifica en la última frase del relato. Su aparición es la del *senex* ante el *puer*, pero completando los rasgos genéricos con los particulares: «el anciano era un gran poeta..., pero ignorado, oscuro y solo conocido y tratado por algunos artistas de genio ameno y entusiasta (profundo filósofo, humanista y valiente soldado» (p. 283), en una imagen materializada en su atuendo indumentario («está su gloria en ese ferreruelo, en ese jubón...»), visibilización de su novelesca y proto-bohemia pobreza y de su canónica interpretación, como veremos; esto es, de su asimilación romántica y de su proceso de consagración icónica. Antes de avanzar sobre ello, quede subrayado el papel concedido, a la vez, al genio creador, al valor de lo natural y al magisterio de quien puede reconocerse como modelo, sin contradicción con la defensa de la inspiración individual.

2. IMÁGENES CERVANTINAS

Aunque las semblanzas y los retratos eran las formas más rotundas y habituales de presentar a los escritores de la tradición, singularmente de los siglos XVI y XVII, Cervantes no encuentra esta forma de consagración en *El Artista*, sí, en cambio, señeras manifestaciones de la tipología más extendida para la evocación de los referentes artísticos y literarios. Prescindiendo ahora del material en que centraré el comentario, se pueden esquematizar así las referencias cervantinas, en función del

[268] Si se permite esta denominación para el correlato abreviado de la novela histórica en los periódicos. Para un panorama de esta variedad genérica, Alonso Seoane *et al.* (2004).

espacio disponible:[269] a) una cita («Y es mucha sandez, además, la risa que de leve causa procede», I, 228) como epígrafe para una crítica teatral; b) Cervantes como parte de una tradición nacional al margen de los clasicismos (un romántico, señala Ochoa en el artículo homónimo, «prefiere Jimena a Dido, el Cid a Eneas, Calderón a Voltaire y Cervantes a Boileau» (I, 36); c) su grandeza es superior («bastará citar la obra maestra del inmortal Cervantes. ¿Cuántos pueden escribir un *Quijote*?», I, 12), y forma parte de un núcleo («de los Herreras, de los Velázquez, de los Cervantes y Murillos», que son «decoro de nuestra patria», I, 3); estos son los «seres privilegiados, como si dijéramos Cervantes y Murillo» (I, 121), canon que se reitera («en España, tan fecunda en talentos artísticos, de los que en otros tiempos ha dado pruebas con un Murillo, con un Cervantes, con un Calderón, con un Juan de Herrera», II, 30-31); d) es la cumbre del idioma nacional,[270] por lo que autoriza las expresiones castizas o la aplicación de un epíteto («Cervantes así lo dice», II, 205; «En Cervantes dice Pedro», II, 230; «Así leemos en la obra incomparable des desventurado Cervantes», II, 256; «deseoso de salir a la plaza del mundo, según la espresión de nuestro gran Cervantes», III, 160; «*impertinente* o *perteneciente*, como dice Cervantes», III, 93); e) también avala noticia e imágenes de sus contemporáneos («dando crédito a estas palabras del inmortal Cervantes», III, 37), como Lope de Vega (calificado como «monstruo de la naturaleza», II, 160) o Lope de Rueda («le vieron representar en la corte Cervantes y Antonio Pérez», III, 13); f) es objeto de la discusión erudita («que aquel diserte sobre si Cervantes pudo o no haber sido en algún tiempo alguacil (...) Y para analizar útilmente la lengua ilustre de Cervantes es menester hacerlo de otro modo», II, 261); con noticias sobre las ediciones cervantinas en el siglo XVIII, o discusiones: «¿De dónde ha venido el entremés de los dos habladores que se le atribuye a Cervantes, sin saber por qué, en la impresión que de sus obras se hizo en Madrid en el año de 1829, en la imprenta de los hijos de doña Catalina Piñuela?» (III, 15); g) puede ser objeto de comparaciones proverbiales («terrible solo al triste ratoncillo / o al fiero don Quijote en el castillo?», en el poema sobre el «gatito de Cintia», II, 298; «difícil sería, repito, dejar de acordarse de las gitanas de Cervantes y de aquellos desalmados perdonavidas», para ilustrar un cuadro de costumbrismo sevillano, II, 184).

En este panorama llama la atención una cierta insistencia en un rasgo ya apreciado en la pintura del autor en «Los dos artistas» y que se convierte en un tópico solo recientemente rebatido, el de la pobreza paradigmática del hombre Cervantes. Con esta circunstancia se opone a figuras paralelas, como la del Fénix, según Ochoa destaca al acabar la semblanza de este: «en la misma calle en que vivía Lope en merecida opulencia, moría Cervantes miserablemente!!» (II, 163); pero, sobre todo,

[269] Se indica de manera abreviada tomo y página.

[270] En «La lengua castellana» Ochoa la declara «hermosa, en efecto, hermosa como la que más, con su pompa oriental, con sus frases sonoras y retumbantes, (...) con su rica y variada armonía la lengua de Cervantes y de Herrera» (II, 52-53).

lo dota de un carácter excepcional, el cual, por un lado, lo aúna con un selecto grupo de genios celebrados («Para un Homero, un Cervantes, un Camoens, podremos citar cien hombres eminentes que han vivido y muerto en el seno de la opulencia», II, 178), mientras que, por otro, parece encarnar una de los pulsiones dominantes en unos escritores decimonónicos que buscan en el periodismo un medio de subsistencia, se aproximan a la condición de profesionales y batallan por situarse en un campo literario ya muy formado; de nuevo es Ochoa quien en unas «Reflexionas sueltas» proclama el derecho a ser ricos como algo que les corresponde por naturaleza: «Para un Homero, un Cervantes, un Camoens, podremos citar cien hombres eminentes que han vivido y muerto en el seno de la opulencia», pues «un célebre escritor lo ha dicho: *L'artiste est fai pour être riche, très riche!*» (II, 178). En el fondo inconsciente, la evocación de las necesidades de la gran figura de la patria y de las letras se nos antoja una justificación de las penurias reales de los hombres de pluma y un emblema de lo que será en unas décadas la bohemia.

Como en el citado relato, la pobreza se refleja en la vestimenta de Cervantes, lo que lleva a todos aquellos elementos, los más abundantes, orientados a la construcción y la fijación de una imagen, también en su sentido más literal. Es la función, más allá de la ornamental, que cumplen los grabados y estampas, bien las incluidas en las páginas del periódico, bien las evocadas en sus artículos. En estos se encuentran, por ejemplo, la noticia del proyecto de litografías sobre el *Quijote* por parte del grabador italiano Bartolomé Pinelli antes de su fallecimiento (I, 225) y, en particular, los comentarios sobre cómo debían ser las estampas para ilustración de esta obra, que se introducen a propósito de la labor de José Rivelles en su semblanza:

> La Academia Española le encargo la invención y dibujo de las [estampas] que adornan su edición última del Don Quijote, y, si con ellas Rivelles, como todos los que le habían precedido en la misma empresa, no puso un completo y acabado adorno al libro admirabilísimo del *pobre* y sabio soldado español, fue porque quiso retratarnos al andante aventurero y a su escudero inimitable. Estas dos creaciones de Cervantes están retratadas con tanta originalidad y maestría por él mismo; las conocen tan perfectamente los que se deleitan con la lectura de ese libro, que para Byron era *un placer que superaba a todos los demás placeres conocidos*, que no pueden agradar puestas en estampa o copia alguna. Las estampas para el Quijote harían efecto y agradarían cuando en ellas se representase no a don Quijote, no a Sancho, no a Maritornes, sino más bien lo que *se imaginaba ver* el valeroso andante, ya en el palacio de la infanta que de él se había de enamorar, ya en el fondo del lago de pez hirviendo, ya en la encantada cueva de Montesinos, etc., etc. (III, 38; cursivas en el original).

Naturalmente, esto era un ideal acorde con el imaginario y la estética románticos, pero de difícil resolución o, al menos, no de manera completa, según revelan las ilustraciones cervantinas incluidas en *El Artista*, en todos los casos citados

como litografías en página exenta, sin impresión al dorso, que acompañaban algunos de los números del periódico.

En rápida mención (y a falta de alguna pérdida en el material consultado),[271] localizamos una escena del *Quijote* en el tomo II, entre las pp. 216 y 217, con el episodio nocturno de la venta en que se enzarzan el caballero y Mari Tornes, Sancho y el arriero; otra en el tomo III (entre las pp. 96 y 97), representando la burla de don Quijote por las mujercillas de la venta en su primera salida, antes de ser armado caballero; y en el mismo tomo una figuración de la escena de la Cañizares en el «Coloquio de los perros» (entre las pp. 108 y109) y otra del encuentro de los dos picaruelos al comienzo de «Rinconete y Cortadillo», cuando inician su juego de cartas (entre las pp. 120 y 121). La más curiosa, sobre todo por la leyenda que la acompaña, es la incluida en el tomo I (entre las pp. 96 y 97) y que quiere representar la ínsula Barataria; la imagen se presenta bastante difuminada y sin ningún rasgo distintivo, pero en la presentación de la «estampa de este número» (p. 96), una excepcionalidad en las escuetas referencias, el periódico deja una curiosa indicación:

> Todos conocen de nombre esta ínsula, famosa por el gobierno de Sancho Panza, pero todavía no se ha publicado nunca una vista de este breve punto de España tan célebre en toda Europa merced a la pluma de nuestro Cervantes.
>
> Esta pequeña lengua de tierra tan deliciosamente situada, donde se halla Alcalá de Ebro y más hacia la derecha la villa de Pedrola, y desde la cual se ven, coronando el horizonte, las montañas del Moncayo, es propiedad actualmente del excmo. sr. duque de Villahermosa y lo fue durante algunos días del divino escudero de don Quijote. *Véanse las notas de Pellicer al ingenioso hidalgo* (p. 96; cursiva en el original).

Las contradicciones entre la pretensión de realismo y el gusto por las situaciones imaginativas, entre pinturas cercanas el costumbrismo y tendencia a la idealización, entre discusiones eruditas y tópicos más o menos fundados, lo son solo en apariencia. Responden, en realidad, a un programa no explícito y quizá tampoco consciente de construcción de una imagen a la vez extraordinaria y cercana, la de un genio que no dejaba de ser parte del alma de la nación, un patrimonio en el que podía encontrar reconocimiento cualquiera de los heterogéneos lectores en cuyas manos pudieran caer estas páginas o las láminas que se desgajaban de ellas para ornar las paredes. De manera especial a través de lo visual, Cervantes, la evocación de su obra y, sobre todo, los valores que les eran atribuidos encontraban arraigo y crecían en el imaginario popular.

[271] Cito por la digitalización en la Hemeroteca Digital Hispánica y la disposición en ella de los grabados.

3. EL CASO DE LA ESTATUA

Se trata de la levantada en la que hoy es la placita frente al Palacio de las Cortes. De sus avatares reales, surgidos en un proceso de erección que ya nació con cierta polémica, ha hado buena cuenta Pérez Magallón (2015).[272] Nos limitaremos, pues, a considerar el tratamiento dado por *El Artista* y extraer algún dato de cara a unas posibles conclusiones, ligadas a la cuestión de cómo se traslada a su público por un periódico militantemente romántico.

Un primer aspecto es la importancia concedida a la iniciativa y al evento correspondiente, seguido casi en tiempo real, incluidas las incidencias en el reflejo del proceso en el periódico. Ambas se entrecruzan en dos breves textos, entre la noticia y el suelto:

> Mucho sentimos que no se coloque la estatua de Cervantes sobre el elegante pedestal cuyo dibujo envió de Roma el mismo sr. Solá. Y lo sentimos tanto más cuanto el que se está erigiendo en la Plaza del Estamento para aquel objeto nos parece pasablemente malo (II, 12);
>
> Ya está colocada en la Plaza del Estamento la hermosa estatua de Cervantes ejecutada en Roma por el sr. Solá, pero, como aún no está terminado su pedestal, nos abstenemos de hablar de él por ahora (II, 98).

Los comentarios sobre el pedestal denotan una posición editorial entre la valoración de la iniciativa en sí y las matizaciones estéticas sobre sus resultados. Ambas se conjugan en la entrega dedicada a presentar con detalle la empresa a los lectores, incluyendo la estratégica combinación de imagen y texto, aunque la primera conociera alguna dificultad.[273] Finalmente, el grabado de Madrazo (I, antes de p. 205) reproduce la escultura y presenta una imagen cervantina que se proyectará en la del grabado de «Los dos artistas». En cuanto al texto, firmado por Ochoa (I, 205-206), destaca en primer lugar que en su primera mitad está ocupado por la transcripción del artículo de Salvatore Betti en que da noticia de la fundición de la estatua por Solá. Al encomendar a un redactor ajeno la parte más descriptiva, se presenta con visos de objetividad lo que constituye un aura añadida a la realización material y la simbología de su colocación, pues viene respaldada por el prestigio de la institución académica

[272] Véase un marco más amplio de este episodio en Pérez Magallón (2015); y en Álvarez Barrientos, (2009).

[273] «Se ha roto al estamparla la piedra en que D. F. de M. había dibujado la estatua de Cervantes ejecutada por el sr. Solá, esperando poder publicarla en el siguiente número del *Artista»*, notifican al final de la entrega XVII, para cumplir su promesa en el número siguiente. Sin impugnar la realidad del accidente, su presentación a los lectores genera expectación y prolonga en dos números el juego de ausencia-presencia.

que respalda el trabajo del escultor y por la neta dimensión internacional que ha alcanzado la repercusión de Cervantes y su reconocimiento. En la segunda parte del artículo Ochoa introduce la parte más valorativa, desplazando el elogio entre la estatua y Cervantes; de este, en sustitución de una semblanza y un retratos no realizados, entresaca unos rasgos biográficos idóneos para suscitar la imaginación de una vida novelesca, o romancesca, o romántica (si se nos permite jugar con los conceptos); compensada con la afirmación de que la estatua representa la *vera effigies* del ser humano, ante ella es posible una reticencia en relación a las obras, de las que se omite un comentario por ser ya conocidas de todos los que saben leer; en clave de conclusión, lo que se asienta en la consideración simbólica de «hijo de nuestra España» y la apelación a los «poetas del Manzanares» para que recuperen a su predecesor y modelo, haciendo que «abandon[e] la Italia por su patria», dándole un sentido de cierta trascendencia al origen romano de la estatua.

El contexto de la iniciativa no carece de polémica, con su correspondiente recepción en las páginas de *El Artista*. Estas acogen el «Comunicado» de Javier Losada a los redactores del periódico (II, 98), reclamando para Fernando VII el encargo de la estatua, aspecto que había sido desmentido en la primera noticia dada por el periódico; el texto ajeno es glosado y matizado en la entradilla a su transcripción. Pérez Magallón (2015) ha entrado en la veracidad histórica de los datos en discusión; cabe aquí recoger la dimensión política de la misma y la implicación de recuperar la imagen de una literatura nacional y su canon en clave del absolutismo del monarca que abolió la constitución de 1812 o del liberalismo acogido por su viuda durante la regencia. Obviamente, el dato no es baladí.

Su relevancia se puede poner en relación con la atención concedida a la escultura como materialización del reconocimiento de una figura ilustre, que es el telón de fondo de la estatua cervantina y su tratamiento. En el horizonte español, el periódico dice del músico Francisco de Salinas (I, 239) que «era digno de una estatua», y reprocha (I, 51) que a Calderón «la ciudad que ha tenido la gloria de producir a este grande hombre no le ha erigido ni tan siquiera una estatua». La pasividad se contrapone con la actividad en otros países de Europa, puntualmente notificada por el periódico, que se hace eco (II, 119) del impacto en Londres del proyecto para levantar una estatua a Shakespeare; anuncia el inicio de una suscripción en Burdeos para las estatuas de Montaigne y Montesquieu (II, 120) y de su homóloga en Perigueux para los monumentos de Montaigne y Fenelon (II, 228), confirmando que también «la ciudad de Bonn, patria de Beethoven, erigirá un monumento a la memoria de este gran compositor». El conjunto de discurso en que se engloba lo particular cervantino está en total sintonía con el proceso de «monumentalización» (Zapata, 2021: 12) que en el segundo tercio del siglo se extiende para hacer de los escritores y su tradición, panteonalizada, una base de la identidad nacional acorde al proyecto liberal, un programa global de actuación que, junto a la inclusión de la materia en el curriculum escolar, tiene una manifestación privilegiada en la ocupación simbólica del espacio público por el nomenclátor de sus calles y, sobre todo, las

estatuas de sus plazas (Reyero, 1999 y 2003). La sintonía nos lleva a la propuesta de algunas conclusiones, necesariamente parciales.

4. DE IMÁGENES Y AURAS

La dificultosa salida del antiguo régimen se apoyaba estratégicamente en unos incipientes medios de comunicación extendida, sostenidos ideológicamente en el liberalismo y materialmente en el mercado. Ello reclamaba un acceso popular, en el doble sentido de ampliación del público lector y de su identificación con el pueblo, como presunto protagonista de la historia nacional. Bajo la imagen de la celebración, a ese público se dirigía la inscripción urbana con la simbología de un parnaso nacional y en el proceso se ajustaba a los nuevos registros el esencial mecanismo barroco de la teatralización, pasando de lo extraordinario y efímero de la fiesta a la permanencia y «naturalización» de unas presencias que no eran tales, porque seguían siendo imágenes. Esta condición de la estatua respecto al escritor real (y aún de la biografía o el retrato de este en relación a su obra) ver reforzada y multiplicada su naturaleza imaginaria cuando lo que llega es su reflejo periodístico. Entre su lector y la casi preterida obra de Cervantes media un múltiple filtro de imágenes, para operar el proceso de esquematización y proyección esenciales en el mecanismo de la propaganda, noción que no hay que perder de vista al considerar estos pretendidos discursos culturales. La desnaturalización operada queda compensada, precisamente, por lo que ello propicia de accesibilidad para un público mucho más amplio. En paralelo a como la literatura se institucionaliza en las aulas lo hace en la calle y en los periódicos, con todas sus implicaciones.

Antes de los años en que Benjamin (2003) sitúa la pérdida del aura por efecto de las artes de reproducción mecánica, la monumentalización del espacio público con estatuas de escritores y la consiguiente conversión de estos en monumentos de la nación implican una dinámica de transformación de su componente aurático. El que se desprenda del original entra en pugna con el producido por su conversión en imagen y, por ello, su alcance a un público masivo, que incorpora un valor diferente al vinculado a la autoría, la entidad de la obra o la dignidad del dedicatario. Además, se traslada a otro espacio de institucionalización no limitado al literario, al generar en lo simbólico un capital social otorgado nominalmente a la nación, pero explotado por el proyecto político que la abandera y unos escritores contemporáneos que le sirven de portaestandartes al tiempo que buscan acomodo, simbólico y material, en el campo literario cimentado en el prestigio de una tradición consagrada.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Seoane, Mª José (s.f.). «Descripción de la publicación *El Artista* (1835-1836)». En *Literatura y periodismo en la época del Romanticismo en España*, portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/portales/literatura_y_periodismo_del_romanticismo/revista_el_artista/ [25/11/2023].

Alonso Seoane, Mª José (2002). «La defensa del presente en *El Artista* y el nuevo canon romántico». En *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Luis F. Díaz Larios *et al.* (eds.). Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 11-26.

Alonso Seoane, Mª José *et al.* (eds.) (2004). *Artículo literario y narrativa breve del Romanticismo española*. Madrid: Castalia.

Alonso Seoane, Mª José (2005). «Algunos datos sobre José Bermúdez de Castro y un primer acercamiento a sus colaboraciones en La Revista Española (1836)». *Anales de Literatura Española*, 18, pp. 23-36.

Alonso Seoane, Mª José (2008). «Arte y artistas en el Romanticismo desde el artículo literario y el relato de ficción en prosa». En *La literatura española del siglo XIX y las artes*. Jean-François Botrel *et al.* (eds.). Barcelona: PPU, pp. 1-10.

Álvarez Barrientos, Joaquín (2009). *Miguel de Cervantes Saavedra: «monumento nacional»*. Madrid: CSIC.

Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica (Urtext)*. México: Itaca.

Blasco, Javier (1989). «El *Quijote* de 1905 (apuntes sobre el quijotismo finisecular)». *Anthropos*, 98-99, pp. 120-124.

El Artista. Reproducción en la Hemeroteca Digital Hispánica. Disponible en https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=3539762 [27/11/2023].

González García, Ángel y Calvo Serraller Francisco (1981). Estudio preliminar a *El Artista*, ed. facsímil, Madrid: Turner.

Celma Valero, Mª Pilar (2014). «La crítica literaria en las revistas del fin de siglo como fuente historiográfica». *Anales de Literatura Española*, 26, pp. 109-126.

Cuevas Cervera, Francisco (2012). *El cervantismo en el siglo XIX: catálogo comentado y estudio*. Universidad de Cádiz, tesis doctoral.

García Rodríguez, F. (1983). «*El Artista* (1835-1836). Periodismo artístico en el siglo XIX». *Revista de Ciencias de la Información*, 0, pp. 723-752.

Mainer, José Carlos (1981). «De historiografía literaria española: el fundamento liberal». En *Estudios de Historia de España: homenaje a Manuel Tuñón de Lara*. Santiago Castillo (coord.). Madrid: UIMP, vol. II, pp. 439-472.

Pérez Isasi, Santiago (2010). «La historiografía literaria como herramienta de nacionalización en España (1833-1939)». *Oihenart: cuadernos de lengua y literatura,* 25, pp. 267-279.

Pérez Magallón, Jesús (2014). «Cervantes: estatua en Madrid, monumento de la nación». *Anales cervantinos*, 46, pp. 237-256.

Pérez Magallón, Jesús (2015). *Cervantes, monumento de la nación: problemas de identidad y cultura*. Madrid: Cátedra.

Reyero, Carlos (1999). *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid: Cátedra.

Reyero, Carlos (2003). «Monumentalizar la capital: la escultura conmemorativa en Madrid durante el siglo XIX». En *Historia y política a través de la escultura pública, 1820-1920*. Mª Carmen Lacarra Ducay y Cristina Giménez Navarro (eds.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 41-62.

Romero Tobar, Leonardo (ed.) (2004). *Historia literaria-Historia de la literatura*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Romero Tobar, Leonardo (coord.) (2008). *Literatura y nación*. *La emergencia de las literaturas nacionales*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Ruiz Pérez, Pedro (ed.) (2019a). *Autor en construcción. Sujeto e institución literaria en la modernidad hispánica (siglos XVI-XIX).* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Ruiz Pérez, Pedro (2024). «Hurtado de Mendoza en la prensa decimonónica: biografías para un icono». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 27.

Zapata, Juan (2021). «Estudio preliminar». En Alain Vaillant, *Hacia una poética histórica de la comunicación literaria*. Juan Zapata (ed.). Medellín: Universidad de Antioquia.

LITERATURA, AUTORÍA E INTELIGENCIA ARTIFICIAL: ¿SE PUEDE *CLONAR* EL IDIOLECTO DE CERVANTES?

Cristina Ruiz Urbón
Universidad de Valladolid / Universidad de Salamanca
cristina.ruiz.urbon@uva.es / cristinaruizurbon@usal.es

A Maripi y Javier,
«que amistades que son ciertas
nadie las puede turbar»
(Cervantes)

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los grandes avances de la inteligencia artificial ha sido, sin duda, el desarrollo de modelos automáticos de lenguaje, capaces de comprender y generar textos (orales u escritos) como lo haría un humano.

El primer intento en matematizar la gramática de las lenguas naturales surgió a comienzos del siglo XX, cuando Andréi Márkov (1913) demostró —basándose en la novela en verso *Eugene Onegin*, de Pushkin— que la probabilidad de que apareciera un determinado carácter en un texto dependía del carácter inmediatamente anterior. Las llamadas «cadenas de Márkov» fueron utilizadas primero por Claude E. Shannon (1948) para el desarrollo de una teoría matemática de la comunicación, en la que, por primera vez, la información textual se concibe como algo cuantificable y medible; y tiempo después por Fred Jelinek y Robert L. Mercer (1980) para producir un modelo lingüístico basado en la validación cruzada, que asigna probabilidades a secuencias de palabras.

Estos primeros modelos tradicionales (LM) dieron paso, ya en el siglo XXI, a los grandes modelos lingüísticos (LLM), que utilizan corpus de entrenamiento de gran tamaño y redes neuronales de aprendizaje profundo para generar lenguajes coherentes y significativos. En este contexto han surgido BERT, LLaMA, Gemini o GPT, capaces de generar texto, hacer resúmenes, responder preguntas o traducir de diferentes lenguas. Esta nueva realidad ha revolucionado nuestra vida personal y profesional y ha puesto en jaque a políticos y legisladores, que tienen por delante la difícil tarea de conciliar el progreso tecnológico con los peligros éticos que este conlleva.

La creación automática de textos ha llegado también al ámbito literario, donde es cada vez más frecuente encontrar obras creadas, total o parcialmente, por inteligencia artificial (Molina Huete, Mora y Peñalta Catalán, 2019: 304 y ss.). Así nació WASP (*Wishful Automatic Spanish Poet*), un robot-poeta, diseñado por Pablo Gervás Gómez-Navarro, que es capaz de escribir poemas a imitación de los de los grandes autores de la literatura española (2001) mediante un razonamiento basado en casos (*Case-Based Reasoning*). WASP es el autor, por ejemplo, de este terceto computacional, en el que podemos apreciar la huella indiscutible de Garcilaso de la Vega (de hecho, la rima *airado* / *helado* está presente en su famoso Soneto XXIII):

> Ladrará la verdad el viento airado
> en tal corazón por una planta dulce
> al arbusto que voláis mudo o helado (Gervás Gómez-Navarro, 2001: 187).

Y también de este otro poema, compuesto a la manera lorquiana, y que evoca —casi de manera intertextual— algunos de los versos recogidos en el *Romancero gitano*:[274]

> Yunques ahumados
> sus muslos se me escapaban como
> peces sorprendidos
> la mitad llenos de alas.

[274] Escribe Lorca: «Yunques ahumados sus pechos, / gimen canciones redondas» («Romance de la pena negra»); «Sus muslos se me escapan / como peces sorprendidos, / la mitad llenos de lumbre, / la mitad llenos de frío» («La casada infiel»); «pues si la sombra levanta / la arquitectura del humo / un pie de mármol afirma / su casto fulgor enjuto» («San Rafael»); «Pon telegramas azules / que vayan del Sur al Norte» («Muerto de amor»); y «Apaga tus verdes luces / que viene la benemérita» («Romance de la Guardia Civil española»). Estas intertextualidades son lógicas si tenemos en cuenta que el corpus de trabajo es ciertamente limitado, lo que hace que WASP tienda a replicar los sintagmas originales; este hecho plantea un serio problema desde el punto de vista de la originalidad creativa y los derechos de autor.

Con la sombra levanta
la arquitectura del humo
un pie de mármol afirma
su casto fulgor enjuto.
Pon telegramas azules
que viene la benemérita (Dionisio Cañas y Carlos González Tardón, 2010: 195).

Aunque algunos de los poemas generados por WASP han sido publicados por Dionisio Cañas y Carlos González Tardón (2010), lo cierto es que, en muchas ocasiones, el sentido y la sensibilidad de estas composiciones quedan en entredicho. No obstante, como reconoce el propio Gervás Gómez-Navarro, «no se pretende conseguir un generador automático de poemas que compita con poetas reales, ni reducir el proceso de creación literaria a un conjunto de reglas algorítmicas» sino únicamente estudiar aquellos procesos que sí son susceptibles de cierta mecanización, como el número de sílabas métricas o la colocación del acento, «con vistas a aclarar sus posibles aplicaciones como método auxiliar para humanizar el aspecto general de los textos generados automáticamente» (2000: 27).

Al margen de WASP y otros experimentos de literatura computacional, como *IP Poetry* (Gustavo Romano, 2006) o *Sample Automatic Poem* (Félix Remírez, 2009), que lo que persiguen es generar obras literarias autómatas a partir de datos textuales preexistentes (no siempre de naturaleza literaria), la inteligencia artificial también está siendo usada para colaborar con los escritores en la redacción de algunos pasajes de sus obras —así se gestó, por ejemplo, la novela de amor *Falta una palabra*, escrita al alimón entre Ángel García Crespo y GPT-3 (2022)— o para imitar el estilo de un *best seller* —como hizo Chema Alonso con *Las aventuras del capitán Alatriste* (2021) o NeuroCervantes con el *Quijote* (2016)—. Llegado este punto, cabe preguntarse, ¿puede realmente la inteligencia artificial clonar —si me permiten usar esta palabra— la manera de escribir de un autor en concreto? Y, de ser así, ¿este nuevo texto puede engañar a los sistemas automáticos de identificación autorial? Para profundizar en estas cuestiones, voy a tomar como referencia el caso de dos obras literarias creadas a imitación de las de Miguel de Cervantes mediante transformadores LLM.

2. EL *QUIJOTE* ESCRITO POR NEUROCERVANTES

En el año 2016, con motivo del cuarto centenario de la muerte de Cervantes, un grupo de investigadores del Instituto de Ingeniería del Conocimiento (IIC) se propuso crear un *Quijote* mediante redes neuronales profundas: desarrollaron un prototipo con algoritmos *deep learning*, al que facilitaron el alfabeto español y la obra magna cervantina, con el objetivo de que aprendiera su vocabulario y gramática y pudiera crear una nueva obra al estilo quijotesco. A pesar de que este cerebro artificial

disponía de tan solo 5 millones de conexiones neuronales —frente a los más de 100 billones que componen el cerebro humano—, fue capaz de generar una novela que, si bien carece de sentido y literariedad, es bastante correcta a nivel léxico y gramatical. A modo de ejemplo, reproduzco los primeros párrafos:

> En un lugar de la Mancha está en su amada, y había de hacer regidor de tu amo que desde aquí está por el suelo.
>
> –Por aquellos de las armas —respondió don Quijote—, que podrá poner y al presente y con la que debe de ser estimado en su parecer que tan desenvainado se le ha contado. Y así, no le hallará en el mundo, y así lo ha de decir que es la lanza a la princesa Sancho Panza, y se me estima y considere que mi tal, que yo haré de preguntar si a mí se ha de ser en el rey a la risa, que es usanza de la libertad que la compañía está en el mundo.
>
> –Y ¿qué me ha de saber, Sancho —respondió don Quijote—, que todo vuestra merced se encamina su marido de mí bien o de lo que a mi señor está a la provecho de las muelas. Esta nueva amistad de su hermano me ha de hacer un caballero andante, y todo se encerrare en ella (NeuroCervantes, 2016).

Una lectura tradicional del texto resultante permite advertir que NeuroCervantes es capaz de establecer la concordancia entre un determinante y un sustantivo (*el suelo*, *la libertad*, *tu amo*, *su amada*…) o entre un sustantivo y un adjetivo (*nueva amistad*, *caballero andante*…), aunque con algunos errores (*el hermosuro*, *las malos deseos*, *los palabros, el temeroso espado*…); también de imitar la ortografía (*estraño/a*, *estremo, tradución*, *deste/a*…), el vocabulario (*mochacho*, *recebir*, *ferido*…), la sintaxis (*parecióle*) o las desinencias verbales arcaicas (*descubrilla*), así como ciertos usos característicos de la escritura cervantina, como la predilección por el sintagma «de la sin par» o su gusto a empezar las oraciones con la conjunción coordinada copulativa *y*. No es capaz, sin embargo, de identificar correctamente a los personajes de la novela, lo que provoca que un mismo interlocutor pueda responderse a sí mismo (como ocurre en el fragmento antes citado), o de establecer unas fórmulas de tratamiento apropiadas entre las diferentes clases sociales. El resultado es un texto cercano al de Cervantes desde el punto de vista léxico y gramatical, pero carente de coherencia, cohesión y valor literario.

Un análisis comparado entre este *Quijote* y el verdadero nos permitirá averiguar hasta qué punto, y a pesar de las fallas mencionadas, ha logrado imitar las variables lingüísticas más idiosincrásicas desde el punto de vista autorial.[275] Un primer análisis del léxico utilizado en ambas obras pone de manifiesto que todos los lemas del

[275] Para la comparación, voy a tomar como referencia la primera parte de la novela cervantina, ya que, a la vista de los resultados, es la única que ha utilizado NeuroCervantes para componer su *Quijote.* Cabe advertir que el *Quijote* computacional, con 20.622 palabras, es casi veinte veces más breve que el cervantino, cuya primera parte supera las 380.000.

Quijote computacional están presentes en el cervantino; algo lógico si tenemos en cuenta que NeuroCervantes ha aprendido el vocabulario tomando como referencia esta obra (Figuras 1 y 2).[276] El algoritmo no es capaz, sin embargo, de crear palabras nuevas por composición o derivación —que es, sin duda, una de las huellas de identidad del idiolecto cervantino (*baciyelmo*, *venteril*, *semidoncellas*, *andantesca*, etc.)—, ni de utilizar diminutivos en *-ico* o superlativos en *-ísimo*, dos rasgos que en el *Quijote* de 1605 aparecen muy por encima de lo habitual en esa época.

Tampoco logra reproducir la frecuencia de uso del vocabulario cervantino. Así, aunque en ambas obras tienen importancia unas mismas palabras de función (*que*, *y* o *a*), el nombre de los protagonistas (*Quijote* y *Sancho*), los verbos de dicción (*decir*, *responder*) o el léxico relacionado con el mundo de la caballería (*caballero/s*, *andante/s*), hay ciertas disonancias que ponen en entredicho el valor de la duplicación idiolectal. Algunas palabras de función presentan usos bastantes cercanos a los cervantinos (*a*, *no* o *y*), pero otras evidencian la inconsistencia del acto imitativo, como ocurre, por ejemplo, con la preposición *de* o con el artículo *la*, cuya frecuencia en el *Quijote* computacional es muy superior a la del cervantino (Figura 3). En el caso de las palabras de contenido, el *Quijote* computacional otorga mayor protagonismo a Dulcinea del Toboso que a Sancho Panza y confiere, sorprendentemente, un uso prioritario a la palabra *cabeza*, que es la más frecuente de toda la obra (256 veces), por encima incluso de *Quijote* (167 veces) (Figura 4). Resulta curioso advertir, además, que la palabra *Dios*, una de las de mayor relevancia en el *Quijote* de Cervantes (525 veces), ni siquiera aparece en la creación artificial.

Si nos centramos en el análisis de redes léxicas, la imitación cervantina resulta algo más acertada (Figura 5). El análisis de colocaciones de *Quijote*, *Sancho*, *Rocinante*, *Dulcinea*, *caballería* y *mundo* en ambas obras muestra un buen número de combinaciones coincidentes («Quijote-dijo», «Quijote-respondió», «Rocinante-riendas», «Dulcinea-Toboso», «Sancho-Panza», «caballería-andante», «mundo-andante/s» o «Dulcinea-ver/visto»), si bien en la obra creada por NeuroCervantes encontramos también algunas palabras de proximidad que no resultan habituales en el original, como «Quijote-cabeza» o «Rocinante-mano».

Si los análisis realizados hasta el momento ya evidencian las limitaciones imitativas del *Quijote* computacional, el análisis de la distancia delta, basado en la distribución de la frecuencia de las palabras más utilizadas en ambos textos, sirve para refrendar esta idea. Tomando la segunda parte de la obra cervantina como texto de referencia, delta pone de manifiesto las grandes diferencias que existen entre el idiolecto real y el artificial: las dos obras de Cervantes (el *Quijote* de 1605 y el de

[276] La herramienta de análisis textual CopyCatch Gold analiza las palabras coincidentes y exclusivas de un determinado par textual, no los lemas. El 1% de vocabulario exclusivo que presenta el *Quijote* de NeuroCervantes son erratas ortotipográficas (*aaunar*, *destracia*), errores en la flexión de algunos sustantivos (*montaños*) o verbos (*entretuvió*) y palabras flexionadas en una forma distinta a la del texto de partida (por ejemplo, *facilidades* o *sustentados*).

1615) aparecen agrupadas en una misma rama, en la que no está la obra generada por NeuroCervantes, cuya vinculación con la rama anterior es muy débil (margen izquierdo) (Figura 6). De hecho, si dividimos las tres obras en cuatro muestras aleatorias de 5.000 palabras cada una, vemos no sólo que los diferentes fragmentos de las dos partes del *Quijote* se intercalan dentro de la misma rama, con una similitud constante (en torno a las 450 palabras), sino que también lo hacen los cuatro fragmentos del *Quijote* computacional (en torno a las 350 palabras), lo que permite afirmar que la obra generada por inteligencia artificial contiene un idiolecto propio, pero alejado del cervantino (Figura 7). Estas conclusiones se refuerzan al realizar un árbol de consenso que ilustre la agrupación más sólida a lo largo de un porcentaje mínimo de iteraciones (Figura 8).

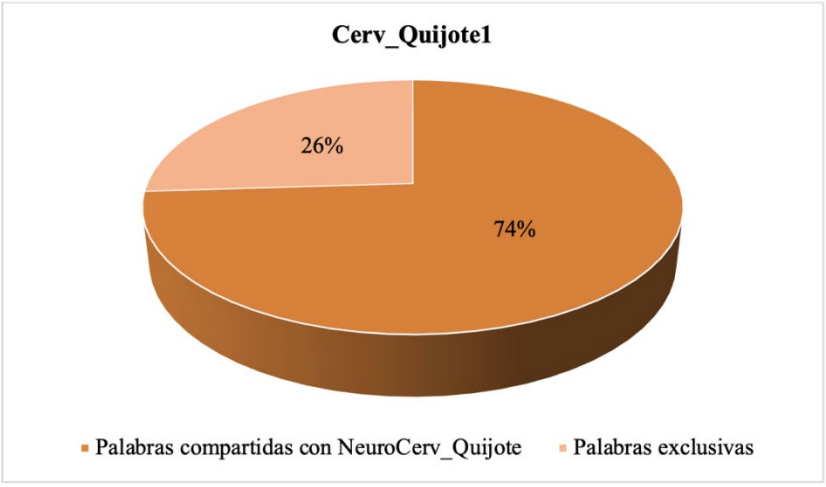


Figura 1. Palabras compartidas y palabras exclusivas en el *Quijote* de Cervantes. Fuente: Elaboración propia, a partir de los datos obtenidos en *CopyCatch Gold*.

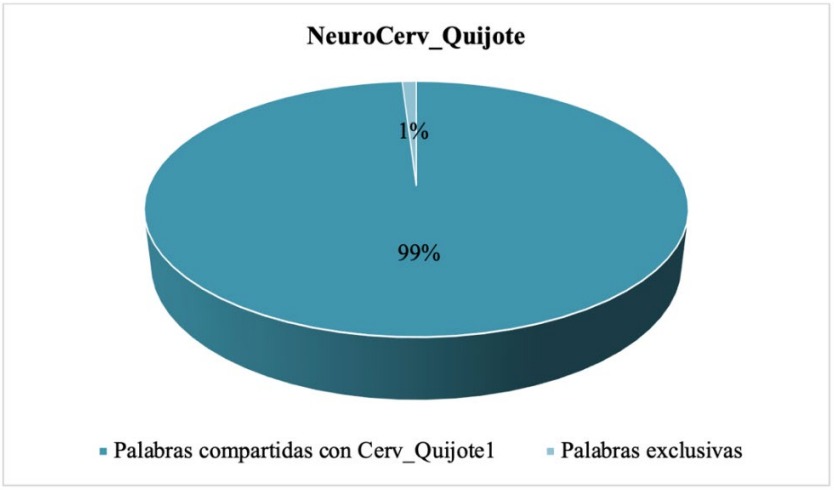


Figura 2. Palabras compartidas y palabras exclusivas en el *Quijote* de NeuroCervantes. Fuente: Elaboración propia, a partir de los datos obtenidos en *CopyCatch Gold*.

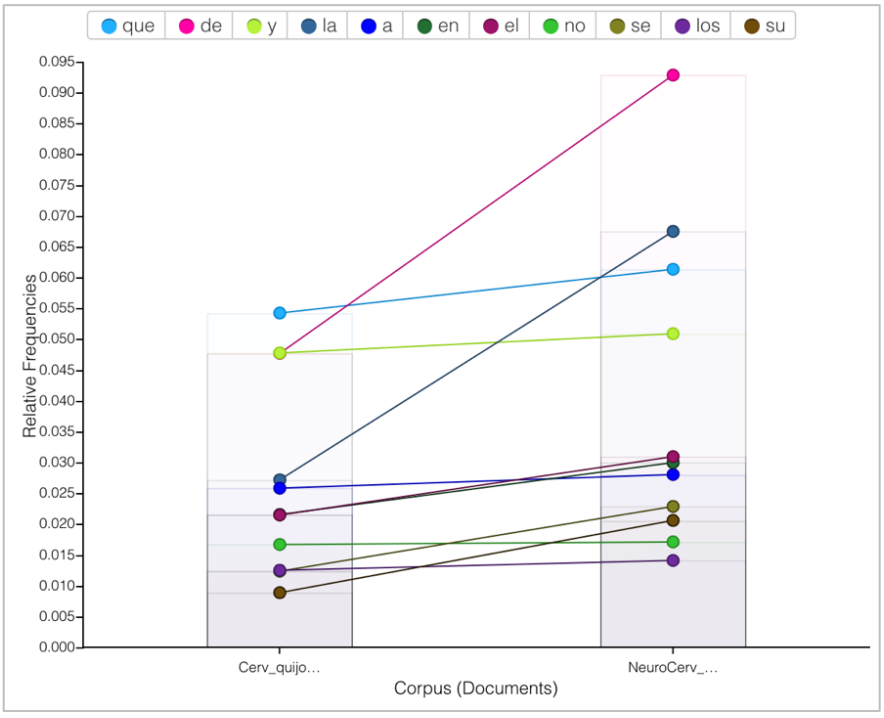


Figura 3. Tendencia relativa de las palabras funcionales más frecuentes. Fuente: *Voyant Tools*.

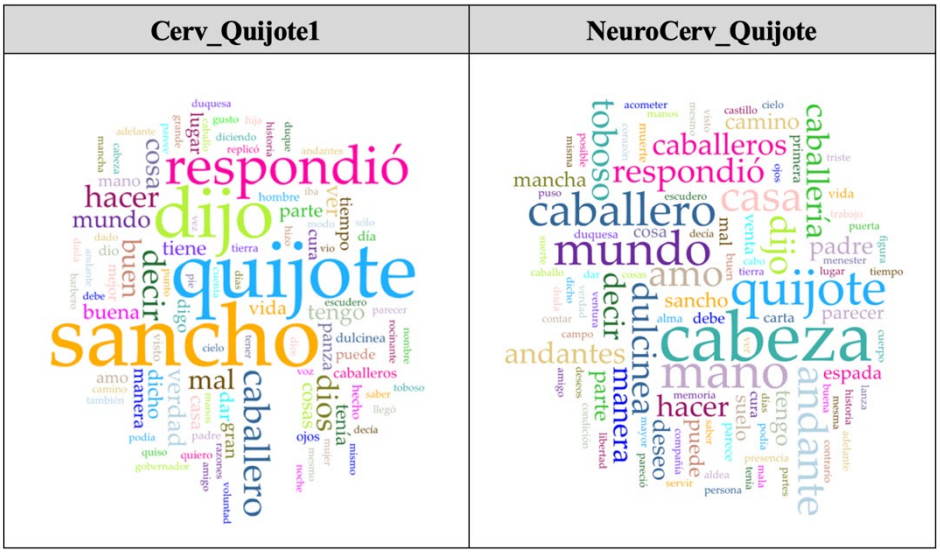


Figura 4. Nube de las 100 palabras lexicales más frecuentes. Fuente: *Voyant Tools.*

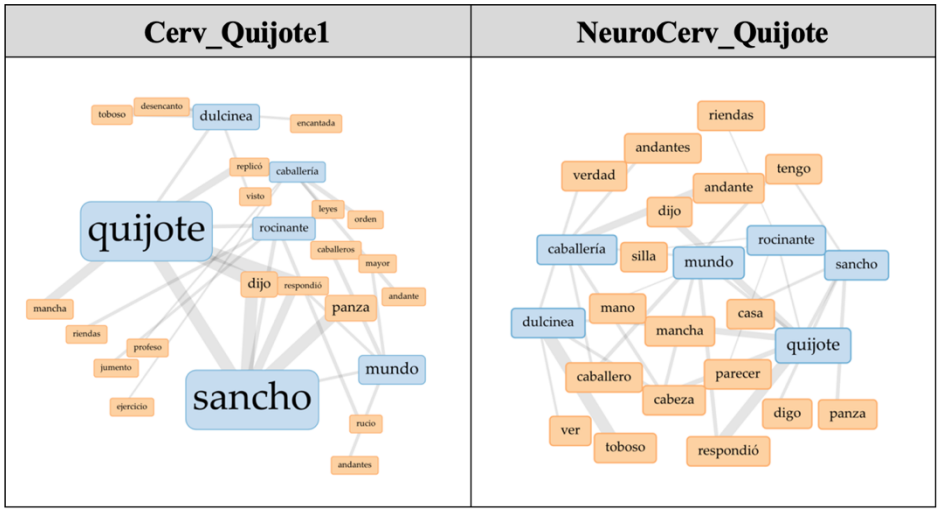


Figura 5. Análisis de redes léxicas: palabras clave (azul) y sus colocaciones (naranja). Fuente: *Voyant Tools*.

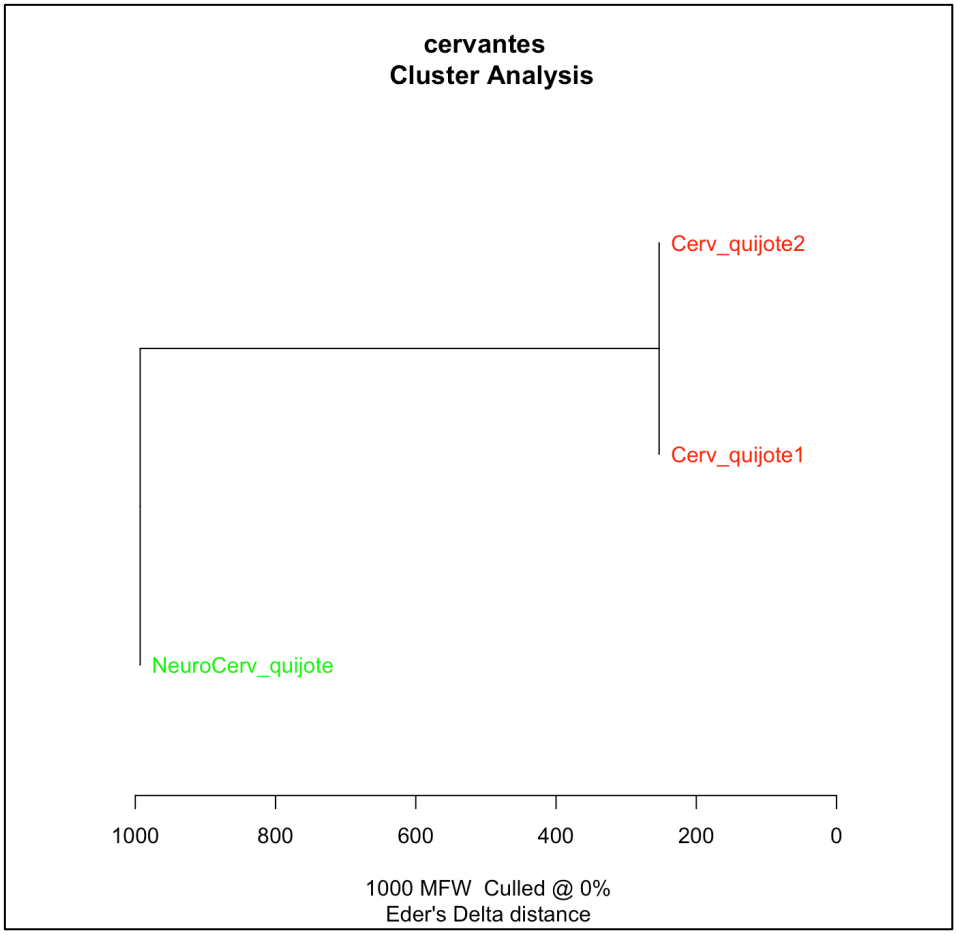


Figura 6. Distancia delta de 1-grama de palabra. Fuente: *RStudio*, Stylo, Cluster Analysis.

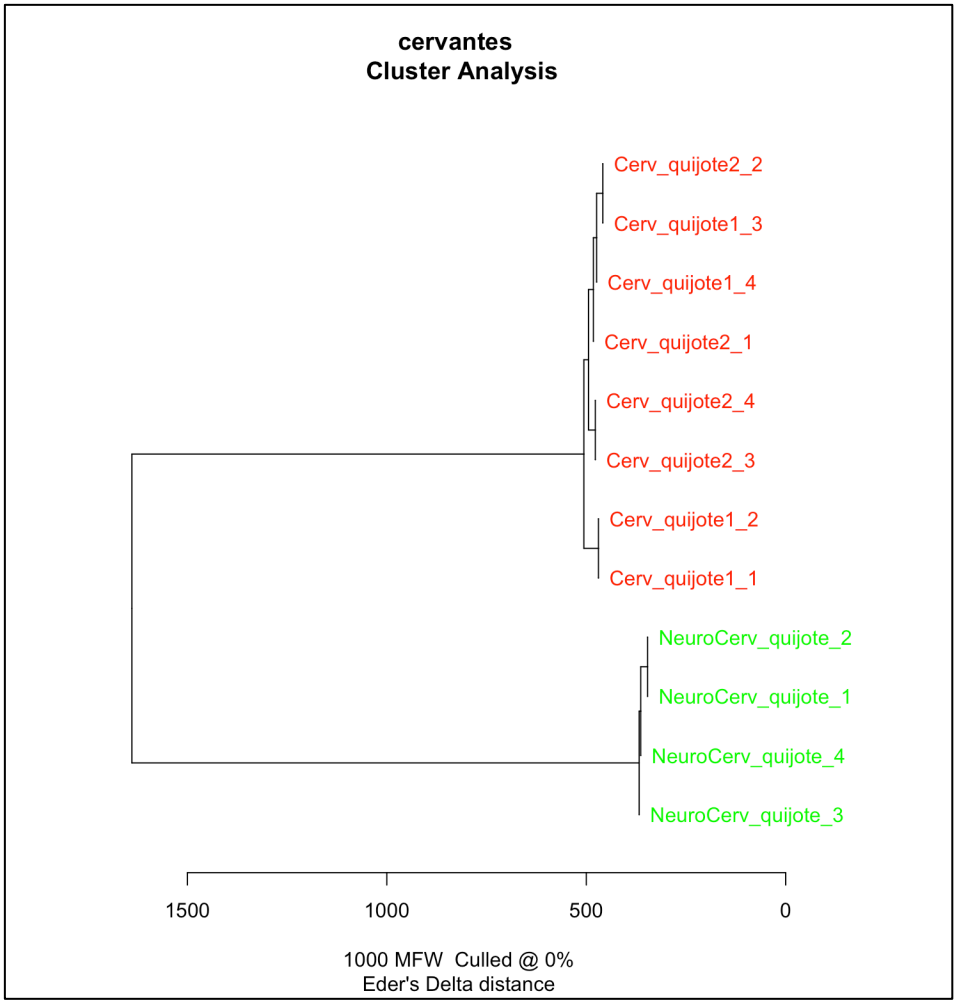


Figura 7. Distancia delta de 1-grama de palabra (Fragmentos aleatorios de 5.000 palabras). Fuente: *RStudio*, Stylo, Cluster Analysis.

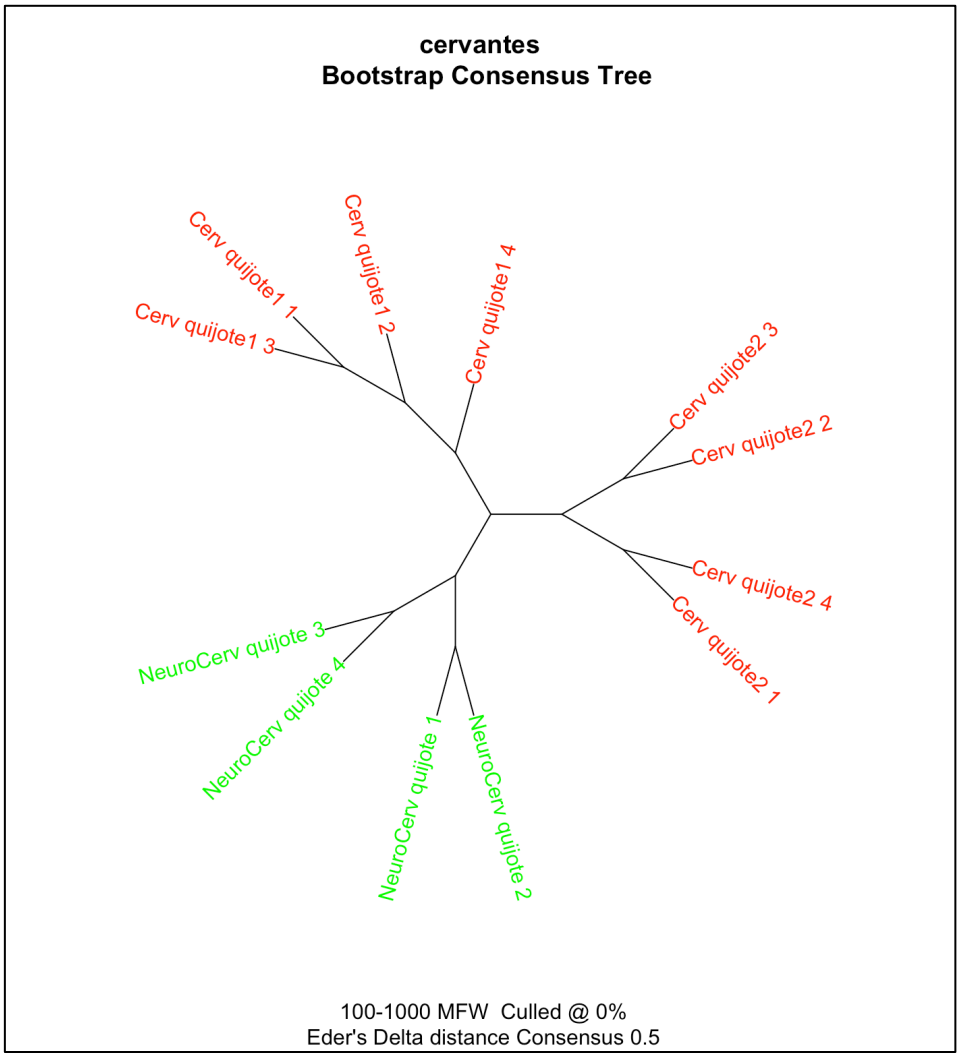


Figura 8. Distancia delta de 1-grama de palabra (Fragmentos aleatorios de 5.000 palabras). Fuente: *RStudio*, Stylo, Bootstrap Consensus Tree.

3. EL *ENTREMÉS DEL AVARO Y EL ZAPATERO*, ESCRITO POR CHATGPT

Con el objeto de seguir indagando en la genuidad (o no) del idiolecto cervantino en los tiempos de la inteligencia artificial, en este apartado voy a analizar un entremés en prosa creado artificialmente a imagen de los suyos a través del asistente virtual

Chat GPT (versión GPT-4o), desarrollado por OpenAI. Tras conversar unos minutos con el *chatbot* para explicarle la petición (*prompt*) con sumo detalle —punto clave, como sabemos, para obtener el mejor resultado posible—, me ofrece una piececilla inspirada en la «rica lengua» de Cervantes y «su inclinación por los personajes pícaros y situaciones cómicas», que reproduzco a continuación:

> Entremés: *El Avaro y el Zapatero*
>
> Personajes:
> - Don Toribio: Un avaro viejo y gruñón.
> - Crispín: Un zapatero jovial y despreocupado.
> - Doña Menga: Vecina chismosa y entrometida.
> - Un alguacil: Hombre de la justicia.
>
> (La escena transcurre en una callejuela de un pueblo. A la derecha, la casa de Don Toribio; a la izquierda, el taller de Crispín. Doña Menga se asoma desde una ventana.)
>
> CRISPÍN (canturreando mientras remienda un zapato):
> El cuero canta, la suela llora,
> y el zapatero, ¡qué bien se lo mejora!
> Ea, martillo, da tu son,
> que hasta el avaro danza al compás de mi canción.
>
> DON TORIBIO (asomándose por la puerta de su casa con gesto avinagrado): ¡Por vida de Satanás, Crispín, que el ruido de tu martilleo me saca de juicio! ¿No puedes hacer tu labor en silencio, como hombre honrado y temeroso de Dios?
>
> CRISPÍN: ¿Silencio, decís? ¡Que el sol no alumbre entonces ni las aves trinquen al albor! En mi oficio, Don Toribio, el ruido es signo de vida, y la vida, de alegría.
>
> DON TORIBIO: Más alegrara a este viejo que tus canciones se trocaran en silencio y tu alegría en recogimiento. ¡Mira que ya no duermo ni de día ni de noche, atormentado por tus zapateriles sonsonetes!
>
> DOÑA MENGA (interviniendo desde la ventana) ¡Ay, Don Toribio, qué amarga es vuestra bilis! Si os alegraseis con las gracias del joven Crispín, otro gallo os cantara. Bien dicen que quien guarda lo suyo con exceso, pierde el sueño y hasta el seso.

DON TORIBIO: ¡Callad, Doña Menga, que vuestra lengua tiene más filos que tijera de sastre! ¡Alguacil, alguacil! (Sale de escena y regresa con un alguacil.) Aquí tenéis al delincuente, este Crispín, que me roba la paz con su estrépito infernal. ¡Haced justicia!

ALGUACIL: ¿Qué algarada es esta? ¿Qué cargos se le imputan al buen Crispín?

DON TORIBIO: ¡Que no hay cristiano en todo el reino que soporte sus martillazos ni sus cantares endiablados!

CRISPÍN: Señor alguacil, si es delito alegrar el día, soy culpable con gusto. Mas os digo que, si me hacéis callar, habréis de buscar quién remiende vuestros zapatos rotos.

ALGUACIL (pensativo): Zapatos tengo, y rotos están. Pues, Don Toribio, os digo que más vale un zapatero alegre que cien callados y haraganes. ¿No sería mejor que os procuréis unos tapones de cera para vuestros oídos?

DON TORIBIO: ¡Por vida mía, que me dejáis en la estacada! ¡Ea, haga cada cual lo que le plazca! (Se retira refunfuñando.)

DOÑA MENGA (riendo): ¡Ah, Don Toribio, que más ruido hacéis vos con vuestras quejas que Crispín con sus martillazos!

CRISPÍN (cantando):
El avaro ya se fue,
y el zapato se cosió.
¡Viva el arte y la alegría,
que a todos cura la melancolía!

(Todos ríen. Telón.) (OpenAI, 2024. Las versalitas y las cursivas son mías).

La pieza, a diferencia de lo que ocurría con el *Quijote* de NeuroCervantes, presenta un desarrollo ficcional coherente y bien cohesionado, a través de cuatro personajes habituales en los entremeses del Siglo de Oro español: un viejo cascarrabias, una mujer chismosa, un representante de los bajos oficios y un alguacil. El argumento, de carácter cómico, es bien sencillo: don Toribio es un vejete que se queja a un alguacil del ruido que provoca su vecino zapatero, Crispín, ante la atenta mirada de la lenguaraz doña Menga; el alguacil, tras escuchar los argumentos de ambos, da la razón a Crispín, «que más vale un zapatero alegre que cien callados y haraganes», y este entona una canción que provoca la risa final de todos los personajes. La mayor objeción desde el punto de vista de la coherencia argumental

es la identificación del viejo con la avaricia, que aparece en el título, la *dramatis personae* y las dos canciones que entona Crispín, pero que no se refleja en el desarrollo de la acción.

El entremés admite, además, una lectura en clave erótica —creada, posiblemente, de manera accidental por la inteligencia artificial— a través del campo semántico del oficio de la zapatería, que invita a resemantizar, en clave sexual, todos los vocablos relacionados con él (*zapatero alegre*, *zapateriles sonsonetes*, *remendar*, *zapatos rotos*, etc.). Cabe recordar que en el contexto erótico de la literatura aurisecular, un *zapatero* es un «experto en la actividad sexual» (Blasco y Ruiz Urbón, 2020: 295) y «romper zapatos» hace referencia a las relaciones carnales. Así se recoge en varios poemas de la época («Me mandaste a decir», «¿Qué hacéis zapatero mocoso?», etc.) o en el tratado cuarto del *Lazarillo*, en donde el fraile de la Merced, que «rompía […] más zapatos que todo el convento», le da al joven Lázaro los «primeros zapatos» que romperá en su vida.

La obra creada por ChatGPT presenta rasgos prototípicos del género entremesil, como el carácter jocoso, los personajes tipo o el final cantado; no obstante, parece haber sido creada siguiendo el patrón de los primeros entremeses en prosa, caracterizados por ser más breves y con menos personajes que los cervantinos. Un primer examen de la pieza permite advertir ciertos anacronismos, no sólo a nivel ortográfico y sintáctico, sino también desde el punto de vista léxico: el verbo *canturrear*, por ejemplo, no se registra en español hasta mediados del siglo XIX.[277]

La comparación del idiolecto de este entremés con el de Cervantes muestra notables diferencias a nivel léxico, gramatical y sintáctico. El vocabulario empleado no se corresponde con el cervantino, pues, de hecho, más del 20% de los términos utilizados en esta pieza no están presentes en las obras del alcalaíno (Figura 9). En Cervantes encontramos, por ejemplo, *martillo*, o *martillada*, pero nunca *martillazo* o *martilleo*; tampoco utiliza *escena*, ni *sonsonete*, ni *haragán*, entre otras. Y, aunque es de sobra conocido su gusto por las expresiones de carácter religioso («¡Juro a Dios!», «¡Oh hermana de Satanás!», «¡Válame Dios!», «¡Santa María!», etc.), no aparece en sus obras «¡Por vida de Satanás!». Además, un análisis contrastado de esta pieza con los seis entremeses en prosa de Cervantes muestra diferencias en el uso de las palabras más frecuentes, tanto de contenido como de función. En el caso de las primeras (Figura 10), lo que se impone en Cervantes es el término *verdad*, frente al de *vida* y al binomio *silencio/ruido* del computacional; en el caso de las segundas (Figura 11), hay notables diferencias en el uso de *y*, *el*, *la*, *de* y *con*. Tampoco hay armonía en el plano morfológico y sintáctico, tal y como se advierte al analizar las

[277] La primera obra lexicográfica en la que aparece el verbo *canturrear* es el *Nuevo diccionario de la lengua castellana* de Vicente Salvá, de 1846, y el texto más antiguo en utilizar este verbo, según el *Corpus diacrónico del español* (CORDE), es *La familia de Alvareda* de Fernán Caballero, de 1849.

frecuencias relativas de ciertas conjunciones (Figura 12) o de las distintas clases de palabras (Figura 13).

Al igual que ocurría en el caso anterior, la distancia delta confirma las discrepancias entre la pieza creada por ChatGPT y los seis entremeses en prosa de Cervantes (Figuras 14, 15 y 16), tanto al compararla solo con ellos como al hacerlo con veinticuatro entremeses más de otros autores.

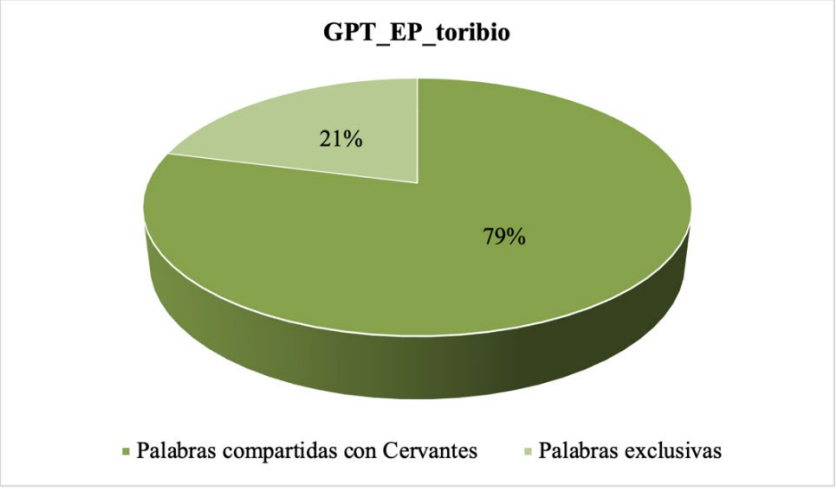


Figura 10. Palabras compartidas y palabras exclusivas en el *Entremés de don Toribio y el zapatero*. Fuente: Elaboración propia, a partir de los datos obtenidos en *CopyCatch Gold*.

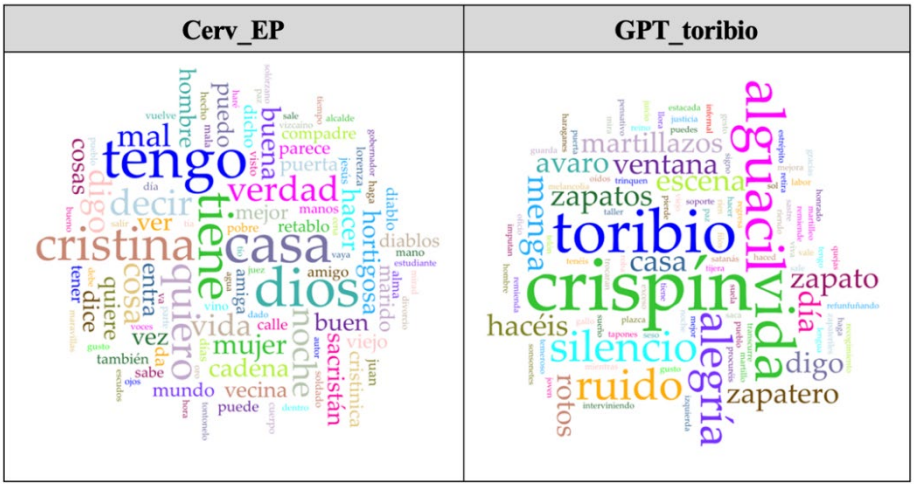


Figura 11. Nube de las 100 palabras lexicales más frecuentes. Fuente: *Voyant Tools*.

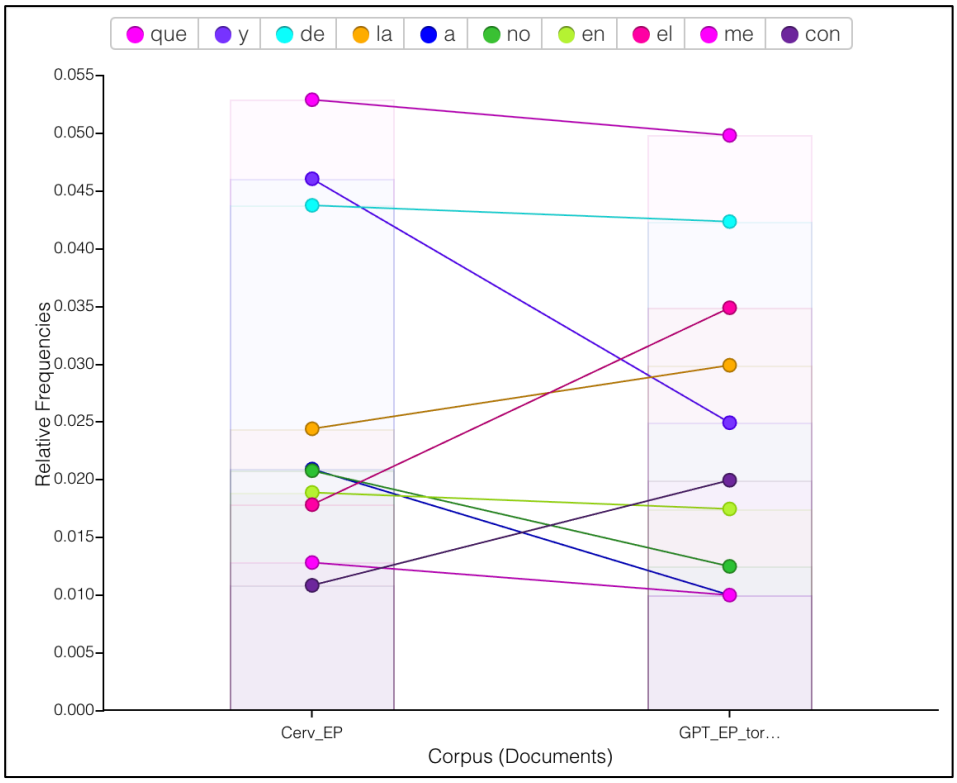


Figura 12. Tendencia relativa de las palabras funcionales más frecuentes. Fuente: *Voyant Tools*.

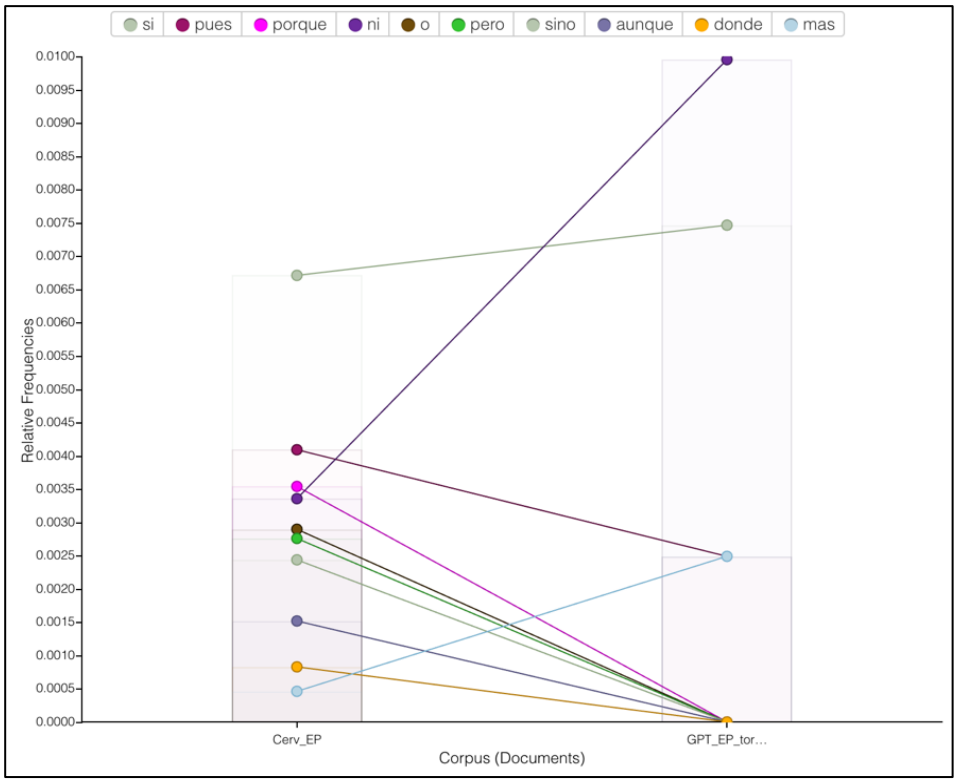


Figura 13. Tendencia relativa de ciertas conjunciones. Fuente: *Voyant Tools*.

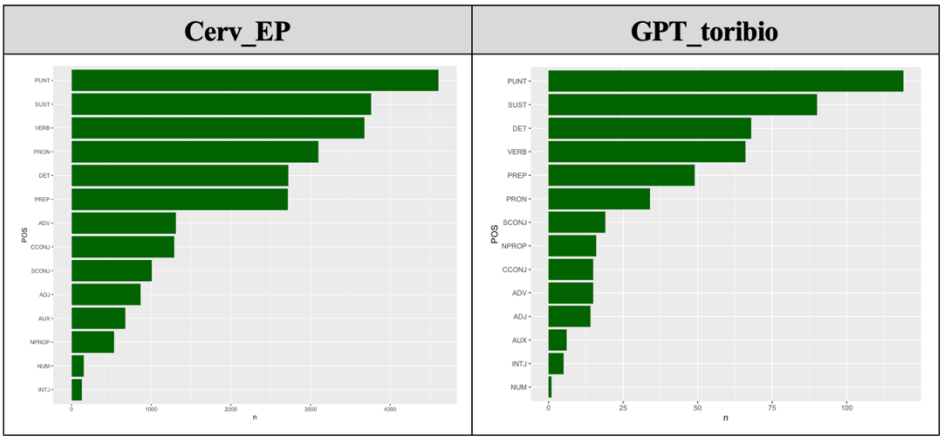


Figura 14. Frecuencia de las distintas clases de palabras. Fuente: RStudio, FreeLing.

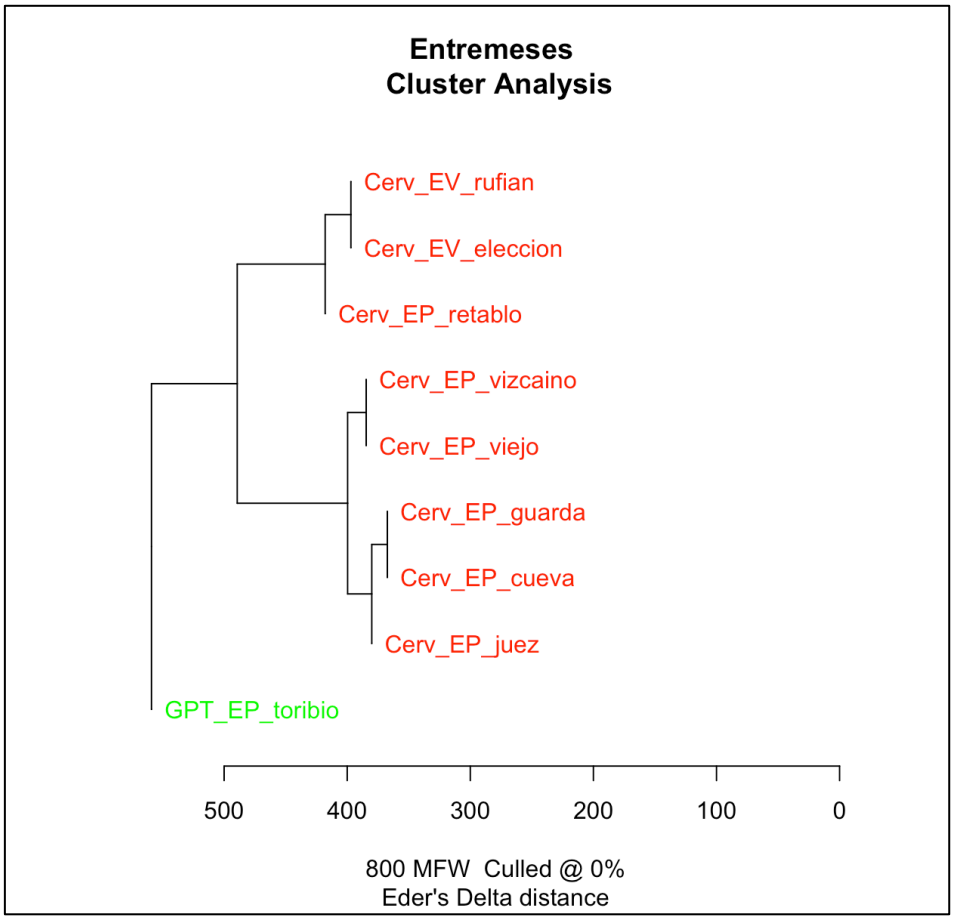


Figura 15. Distancia delta de 1-grama de palabra. Fuente: *RStudio*, Stylo, Cluster Analysis.

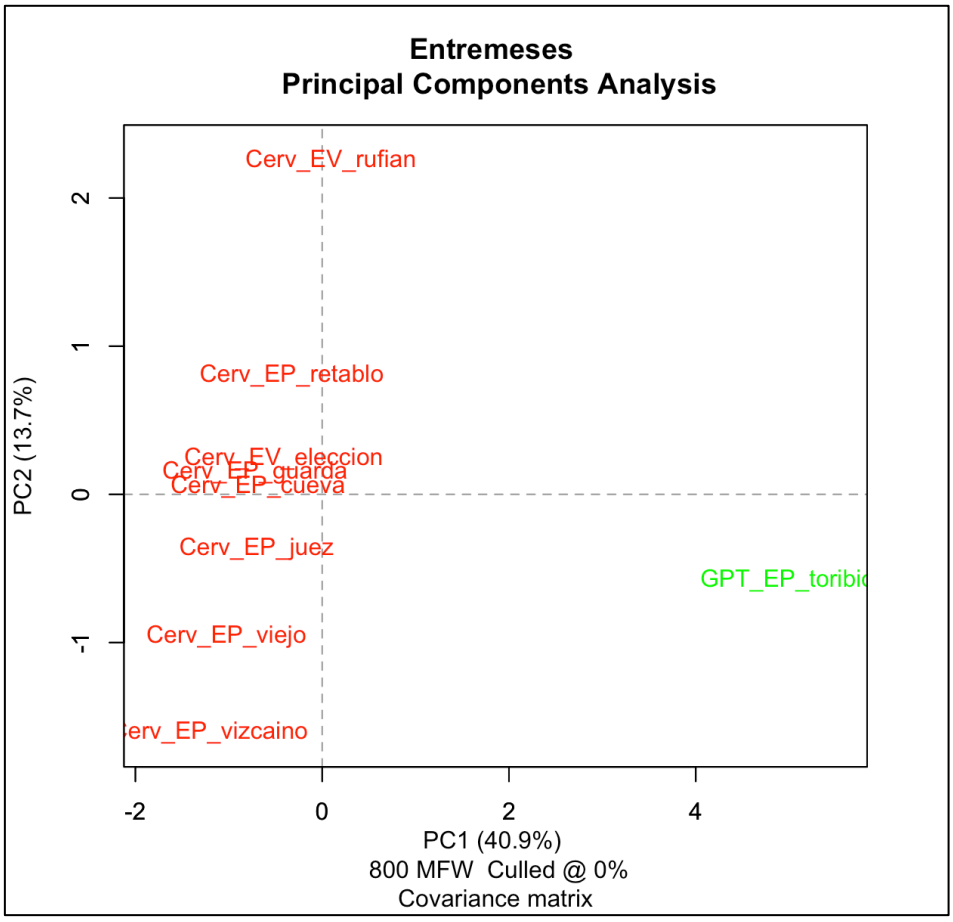


Figura 16. Distancia delta de 1-grama de palabra. Fuente: *RStudio*, Stylo, PCA.

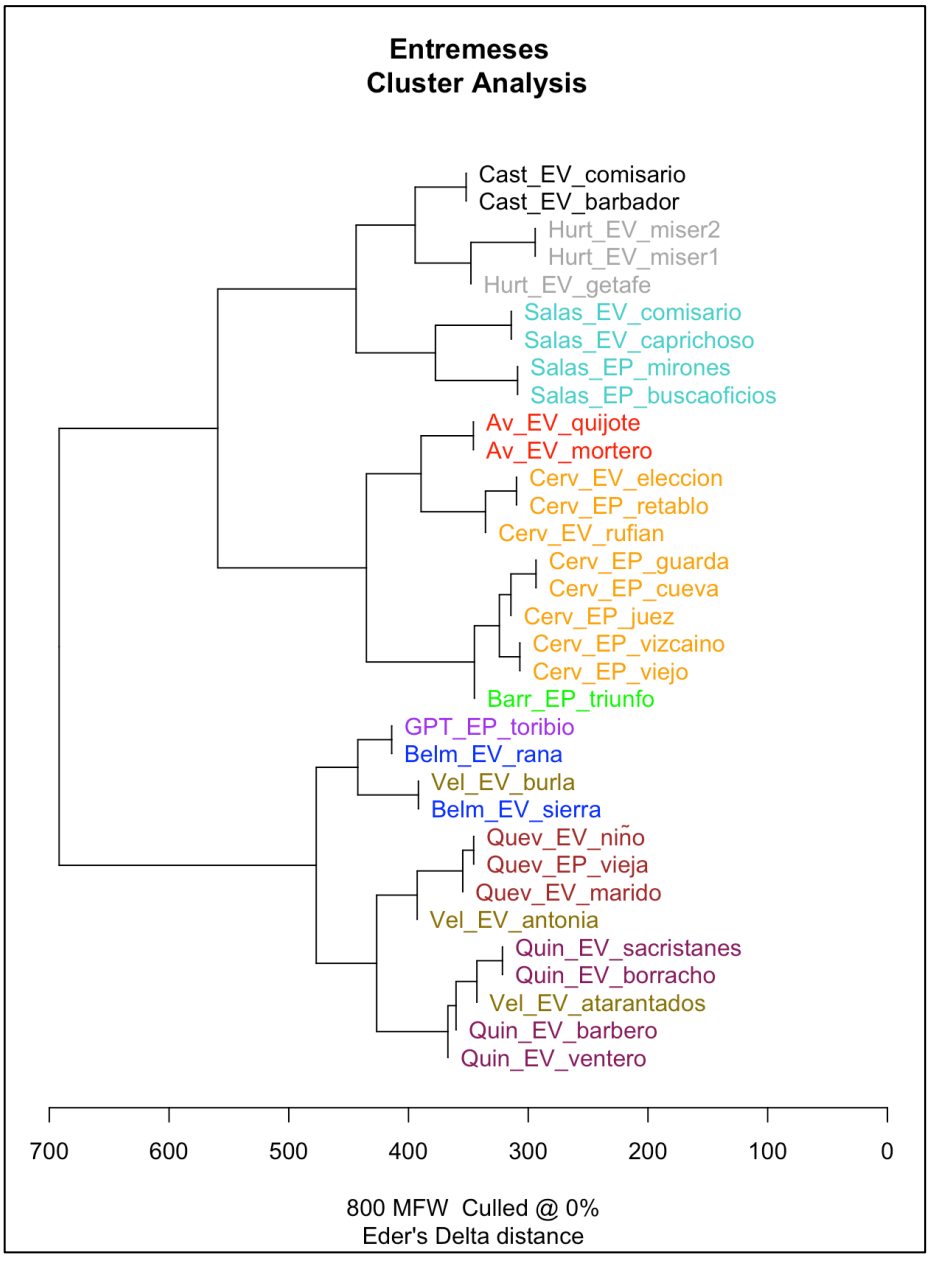


Figura 17. Distancia delta de 1-grama de palabra. Fuente: *RStudio*, Stylo, Cluster Analysis.

4. CONCLUSIÓN

La literatura computacional, generada dentro de lo que podemos denominar la cultura de la inmediatez, contrasta con la escritura reflexiva y pausada de la creación literaria tradicional; más aún en el caso de Cervantes, en el que alguna de sus obras, como el *Quijote*, «implica un trabajo que no se resuelve en meses, sino en años» (Blasco, 2006: 292).

Como he tratado de mostrar en las páginas precedentes, y a pesar de los grandes avances que han supuesto las redes neuronales de aprendizaje profundo en la generación automática de textos, hoy por hoy la IA no ha logrado *clonar* el idiolecto de Cervantes: NeuroCervantes consigue imitar el vocabulario del *Quijote* y su gramática arcaizante, pero no el uso particular que Cervantes hace de ellos (hay discordancias en la frecuencia léxica, en la correlación de palabras…); el resultado es un texto con ciertos ecos quijotescos, pero sin sentido lógico, ni valor literario. Por su parte, el entremés creado por ChatGPT presenta grandes aciertos desde el punto de vista argumental, si bien la imitación del idiolecto tiene muchas más carencias que en el caso anterior.

Hoy por hoy, y por mucho que nos pese, Cervantes sigue siendo inimitable.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Chema (2021). «El Proyecto Maquet: Espadachines e Inteligencia Artificial». Disponible en https://www.zendalibros.com/el-proyecto-maquet-espadachines-e-inteligencia-artificial/ [10/02/2024].

Blasco, Javier (2006). *Cervantes, un hombre que escribe*. Valladolid: Difácil.

Blasco Pascual, Francisco Javier y Cristina Ruiz Urbón (2020). *Vocabulario del ingenio erótico en la poesía española de los Siglos de Oro. Eros&Logos*. Berlín: Peter Lang.

Cañas, Dionisio y González Tardón, Carlos (2010). *¿Puede un computador escribir un poema de amor? Tecnorromanticismo y poesía electrónica.* Madrid: Devenir.

García Crespo, Ángel (2022). *Falta una palabra. La Primera Novela Escrita con una Inteligencia Artificial* [Publicación independiente].

Gervás Gómez-Navarro, Pablo (2000). «Un modelo computacional para la generación automática de poesía formal en castellano». *Procesamiento del lenguaje natural*, 26, pp. 27-34.

Gervás Gómez-Navarro, Pablo (2001). «An Expert System for the Composition of Formal Spanish Poetry». *Journal of Knowledge-Based Systems*, 14/3-4, pp. 181-188.

Gervás Gómez-Navarro, Pablo (2013). «Computational Modelling of Poetry Generation». En *Artificial Intelligence and Poetry, AISB Convention*. Ruth Aylett y Greg Michaelson (eds.). United Kingdom: The Society for the Study of Artificial Intelligence and the Simultation of Behaviour.

Jelinek, Frederick y Robert L. Mercer (1980). «Interpolated estimation of Markov source parameters from sparse data». En *Proceedings of the Workshop on Pattern Recognition in Practice*. Amsterdam: North-Holland, pp. 381-397.

Márkov, Andréi Andréyevich (1913). «An example of statistical investigation of the text Eugene Onegin concerning the connection of samples in chains [En ruso]». *Bulletin of the Imperial Academy of Sciences of St. Petersburg*, 7 (3), pp. 153-162.

Molina Huete, Belén, Vicente Luis Mora y Rocío Peñalta Catalán (2019). «Poesía digital: ciberretórica y creación poética en español». En Sara Robles Ávila y Antonio Moreno-Ortiz (coords.). *Comunicación mediada por ordenador: la lengua, el discurso y la imagen*. Madrid: Cátedra, pp. 294-334.

NeuroCervantes (2016). *El Quijote*. Universidad Autónoma de Madrid / Instituto de Ingeniería del Conocimiento. Disponible en https://www.iic.uam.es/wp-content/uploads/2016/04/NeuroCervantes.pdf [10/02/2024].

Real Academia Española (2005), Corpus diacrónico del español (CORDE). Disponible en http://corpus.rae.es/cordenet.html [10/02/2024].

Remírez, Félix (2009). *Renderings: Sample Automatic Poem*. Disponible en http://collection.eliterature.org/3/work.html?work=sample-automatic-poem [10/02/2024].

Romano, Gustavo (2006). *IP Poetry.* Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC). Disponible en http://ip-poetry.findelmundo.com.ar/selma/IPPoetry.pdf [10/02/2024].

Shannon, Claude Elwood (1948). «A Mathematical Theory of Communication». *The Bell System Technical Journal*, 27 (3), pp. 379-423.

OpenAI. (2024). *ChatGPT* (versión GPT-4o) Disponible en https://chatgpt.com/ [10/02/2024].

GRACIAS

Pilar Salamanca
Escritora

Dicen los que saben que la memoria se parece bastante a un movimiento de resistencia ilegal donde los poseedores de esa memoria son como los resistentes clandestinos. Yo siempre he pensado que son estos resistentes clandestinos los verdaderos guardianes de la *historia real*, una historia no escrita, sin la cual nos resultaría casi imposible entender *la historia oficial.*

Pilar y Javier tienen también, por supuesto, su *historia oficial*. De ella se ha ocupado y ocupa la Universidad y otras muchas instancias oficiales que conocen el estupendo trabajo que han realizado a lo largo de los años. Una historia tan larga y tan meritoria que obliga a quitarse el sombrero. He de decir sin embargo que detrás de esa *historia oficial* hay también una *historia personal* que trata de su papel como seres humanos, padres y compañeros. De esta otra historia se hacen cargo, ¿cómo no? sus familiares y amigos que son los que mejor saben cómo dejar constancia de cada uno de esos momentos en los que pudieron encontrarles, siempre a pie firme, dispuestos a ayudar y a echarles una mano.

Existe también una tercera historia, esta es la *historia alternativa*, la historia íntima de esos días que tuvimos la suerte de poder vivir junto a ellos. La historia de su quehacer cotidiano. Ellos, como profesores, nosotras como alumnas. Y sí, ya lo sé, pero por mucho que me digan que la arqueología del quehacer cotidiano es una especialidad para excéntricos, yo no estoy para nada de acuerdo. No cejo. Esta es la clase de historia que mejor se me da. Y no solo: creo también que es esta historia la guardiana más precisa de nuestros recuerdos, más exacta que cualquier historia oficial, más cálida que la completísima historia laboral que consta en sus respectivos currículos.

Deciros también, queridos amigos, que esta clase de memoria secreta que sostiene lo que yo llamo vuestra *historia alternativa*, no es algo que pueda guardarse en los archivos, ni en las hagiografías, ni en los discursos de homenaje sino en cosas tan chiquitas como el sabor de cierta clase de chuches o, por lo mismo, en alguna de las palabras que vosotros, alguna vez nos dijisteis: en ese «adelante» cuando no sabíamos por dónde tirar, en ese «no te preocupes» cuando estábamos desorientadas, en ese «estamos aquí para lo que necesites» cuando lo que de verdad necesitábamos era una mano.

Lo sé, el agradecimiento es un sentimiento complejo. Por lo general nunca sabemos expresarlo como es debido. A veces lo mezclamos con el estupor, el descontento, el asombro, el dolor… ¿quién sabe todo lo que se agita en las almas traumatizadas de los heridos que tienen que dar las gracias? Oh, sí, los caminos del agradecimiento son tan tortuosos e imprevisibles como el propio destino. Solo que hoy, miren ustedes por dónde, he tenido la suerte de que me den la oportunidad de decir en público lo que siempre había pensado en privado. Así que aprovecho y lo digo:

¡Salve compañeros! Gracias por estar ahí.

«DON DIABLO SE HA ESCAPADO». *EL QUIJOTE*, NARRACIÓN DIABÓLICA

Javier San José Lera
Universidad de Salamanca
trujaman@usal.es

¡Con el diabro hayéis topado
para que ño esté despierto!
(Juan del Encina, *Auto del repelón*)

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!
(Charles Baudelaire, «Au lecteur», *Les fleurs du mal*)

Quizá algún lector malintencionado y poco pío estará tentado de pensar, viendo el título de este humilde tributo a los queridos colegas Javier Blasco y Pilar Celma, que es mi intención someterlos a un vejamen académico de los que tan usualmente se aplicaban en solemnidades académicas durante el Siglo de Oro (Madroñal, 2005); al fin y al cabo, el uso virtuosista de la burla caracteriza la literatura española áurea, como se ha dicho (Joly, 1989: 67). O pensar, quizá, que las diabluras que aquí se conjuran y convocan desde el título sean las correrías del profesor aragonés, en su ejercicio salmanticense o pucelano. Porque a nadie se le ocurrirá pensar que Pilar Celma esconde al diablo en su cuerpo, siendo, como es, irreprochable su conducta, bien temperado su carácter y acendrada su fortaleza.

Lejos de mi intención dar a entender que nuestros queridos colegas hayan dado suelta a su diablo personal y avise yo de los peligros que eso entraña a partir de los versos *sublimes* (léase con ironía) de aquella cancionceja de todos conocida:

¡Don Diablo se ha escapado!
Tú no sabes la que ha armado,
¡ten cuidado!, yo lo digo por si…
Anda por rincones
o se esconde en los cajones
de la presa que decida conseguir…

Aunque bien podría decirse que sí es mi intención con esta reflexión darles «un beso chiquitín con un swing», en homenaje más que merecido a su trayectoria y su amistad; que más sabe el diablo por viejo que por diablo, si no es que nuestros queridos colegas (y sobre todo él, no nos engañemos) hayan sido de la piel del diablo o que tengan el diablo en el cuerpo y que con ellos cerca, el diablo esté en Cantillana; aunque seguro es que han sabido siempre un punto más que el diablo.

Bromas vejatorias o gallescas aparte (aunque algo de chanza universitaria hay en el asunto que quiero ofrecer a Javier y a Maripi), esta breve reflexión jocoseria tiene como centro de interés la obra a la que nuestros homenajeados han dedicado no pocas y sí muy acertadas horas de estudio, el *Quijote*.[278] Esta mía es extravagancia lectora o desviación lúdica (Bernat Vistarini y Casasayas, 2000), que con gusto (y un poco de vergüenza) ofrezco a mis dos queridos colegas, aragoneses de nacimiento, después salmanticenses de ocupación y ahora —para suerte de la Universidad de Valladolid— pucelanos de adopción.

No se trata de perseguir aquí ese «oste demonio» de hueso de un codo de largo con el que a aquella vecina que madrugaba a sacar pollos «le dan por las piernas / golpes tan sabrosos / que crujen los dientes / de dentera todos».[279] «Huesecillo» ese con el que los diablos acostumbraban a tentar la lujuria de los pobres ermitaños, como le ocurrió a San Hilario, según relata la *Carijicomedia,* saliendo los diablos esquilados o culi-rotos.[280] Aunque algo de la fuerza engendradora de ese «demonio» de hueso se percibe también en el diablo cervantino que indago.

No se trata tampoco de perseguir manifestaciones diabólicas cervantinas en sentido doctrinal (a las que dedicó un trabajo mi antiguo querido compañero Francisco Garrote (1981) y después una tesis bajo su dirección y dos inspiradores

[278] Evito las referencias a sus trabajos, que figuran listadas en este volumen.

[279] En el romancillo («Madrugastes, vecina mía, a sacar pollos», Alzieu, Jammes y Lissorgues, 2000, nº 49, pp. 73-74; Javier Blasco y Cristina Ruiz Urbón, 2020: 127 s.v. *demonio*).

[280] Cristina Ruiz Urbón y Javier Blasco, 2022: 59, n. 12. Curioso caso que se relata también en la *Vida de San Mamerto* de fray Manolus Abbat («Hagiografía y apoteosis fálica. *La Mamertiada*», en Abbat & Nepote, 1996: 140-143). Claro que otros ermitaños, más espabilados, enseñan a doncellas simplicísimas a meter su diablo (el de él) en el infierno (el de ella), que «che quello servigio che più si poteva far grato a Dio si era rimettere il diavolo in inferno» (en la novela décima de la jornada tercera del *Decamerón* de Boccaccio).

ensayos Ignacio Padilla, 2005 y 2011),[281] sino mostrar cómo el personaje del diablo agarra en ocasiones las riendas de la narración cervantina como configuración mítica de la responsabilidad enunciativa (Molho, 1992 y 2005). El diablo insomne que se convierte en organizador de tramas, enredos y dislates que alimentan la narración, de forma que podemos afirmar ser el diablo uno más de esos narradores vicarios de la historia, cuyo nombre (como el del diablo evangélico, Mc 5, 9) es Legión. Quevedo jugó con su excelente capacidad verbal a este juego, convirtiendo al «diablo alguacilado» en relator del discurso del *Alguacil endemoniado*; y «enredador» le llama furioso el exorcista, antes que el narrador pida permiso para oírle más, «ya que había comenzado a gustar de las sutilezas del diablo» (Quevedo, 1993: 164).

Más allá, pues, de las creencias, habituales en esa «Hispania creyente y creativa» (Lisón Tolosana, 2004: 83) hasta la credulidad, no parece el diablo para Cervantes ser fundamentalmente el maligno responsable de comportamientos inmorales desde la tentación, merecedor de repudio moral, como predican los teólogos, sino el malévolo urdidor de tramas, el tracista juguetón que enreda en los conflictos; y es visto, en consecuencia, no desde el rechazo moral, sino desde la condición de ser «burlable» (González, 2016:196) y con un sí es no es de ironía distanciadora, en sus comparecencias narrativas, enmascarado en reconocibles fórmulas interjectivas y paremiológicas.[282] Quizá un precedente de aquel diablo cojuelo que recorre la realidad a trancos para satirizarla; o de todos esos diablos quevedescos de su sátira menipea, ya mencionados. Pero aquí no se trata tampoco de un instrumento para la sátira, propiamente dicha, sino de la apropiación de la cualidad carnavalesca del personaje mítico para su uso y disfrute en la narración.[283]

La sabiduría popular,[284] acumulada en cientos de refranes (como muestra el repertorio de Gonzalo de Correas, por citar solo un caso célebre), transmite una idea de la capacidad intrigante y tracista del diablo desde la palabra.[285] He aquí un

[281] La bibliografía sobre el tema ha empezado —como todo en lo cervantino— a ser más que amplia; puede verse, por ejemplo, Cortijo Cañas (2016). Y sobre la magia en el Renacimiento, Lara y Montaner (2014: 835-929).

[282] «[Cervantes] siente por el diablo una fascinación desmedida (…) Pero la medida o el origen del poder del Maligno le interesan menos que la potencia estética de sus manifestaciones» (Padilla, 2005: 40).

[283] No sin razón se ha señalado la importancia de una «poética de la carnavalización en el Quijote» (Redondo, 1989: 97). Con razón también se ha señalado «el importante lugar que la burla ocupa en la presentación de las aventuras de don Quijote» (Joly, 1989: 68).

[284] «Para ellos [La gente común ciudadana, el pueblo ordinario, la ruralía] la Península entera estaba poblada de espíritus malignos, era escenario de milagros, portentos y apariciones, o mejor, un museo de prodigios, según las creencias referidas en el folclore local» (Lisón Tolosana, 2004: 86-87; sobre el diablo especialmente 103-117).

[285] Resultan imprescindibles a este respecto los artículos firmados por José Manuel Pedrosa en la *Gran Enciclopedia Cervantina* (Alvar, 2007, s.v. *el demonio que no duerme*, *el diablo está en Cantillana* y *el diablo que todo lo añasca*).

ramillete espigado del conocido *Vocabulario de refranes* (Correas, 1627, 1967, actualizo la ortografía):

- A la mujer bailar y al asno andar y rebuznar, faltando quién, el diablo se lo ha de enseñar.
- Ahí entra el diablo y dice. Ahí entró el diablo y dijo. (Dícese cuando se topa algún inconveniente en los negocios, y caso que sale de través.)
- Algún diablo anda suelto. (Cuando hay grande alboroto o tempestad.)
- Anda el diablo suelto. (Cuando hay voces y pesadumbres unas tras otras.)
- Anduvo el diablo suelto. (En grande revuelta.)
- El hombre es fuego, y la mujer estopa; viene el diablo y sopla.
- El diablo es el que no cansa. (Que no se cansa de hacer mal.)
- El diablo está en Cantillana, urdiendo la tela y tramando la lana; o tejiendo la lana.
- El diablo lo hace y lo traza, y el diablo lo tapa con una manta; y el diablo lo saca con un tamborino a la plaza.
- El diablo no duerme. (Porque siempre está pronto para hacer mal, caer y revolver, y ayudar a mal.)
- El diablo, nunca duerme en paja.
- El diablo, que no duerme. (Cuando cuentan mal caso que aparejó el diablo).
- El fuego cabe las estopas, llega el diablo y sopla. (Entiéndese el hombre por el fuego y la mujer por las estopas; quiere decir que se huyan las ocasiones de estar a solas juntos, no caigan).
- El proceso y el niño, el diablo los guarda. (El niño porque no muera inocente, y el proceso para revolver en pleito la gente).
- En el telar me lo deje Dios poner, que el diablo lo ha de tejer. (El que cuida de sí y no del otro, como la que no se le da nada que el tejedor se canse con su hilo quebradizo y ñudoso).
- Estoy me en mi lecho, y el diablo llévame de trecho en trecho. (Muestra el daño que hacen las malas compañías a los quietos y virtuosos).
- O eres adivino, o el diablo te lo dijo.
- Urde haya, que la trama el diablo la caga. (Que comenzando las obras, se pone diligencia y remedio en acabarlas).

Que el diablo ande suelto, no duerma, hable o sople al oído o urda la tela de la trama son expresiones que señalan una capacidad inventiva y tracista (también infectiva en sentido moral, claro).[286] La cultura popular se llena de creencias en trasgos y duendes revoltosos, que bajo figura humana «suelen revolver las cosas y

[286] «El demonio tenía entonces realidad ecuménica: era un ciudadano barroco, vecino próximo y al alcance de todas las gentes y geografías hispanas» (Lisón Tolosana, 2004: 117).

cachivaches de casa» (Covarrubias, Tesoro, s.v. *trasgo*); o según leemos en el *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada:

> Si queremos hablar en trasgos será para nunca acabarse, y ninguna cosa me dirán dellos que yo no lo crea, pues es tan fácil para ellos todo lo que hacen, así oyéndolos como mostrándose en diversas formas, que unos dicen que lo vieron en figura de flaire; otros, de perro, otros, de jimio («Tratado tercero» 2012: 731).

Bajo el aspecto de acopio de sabiduría popular, las apariciones diablescas en el *Quijote* parecen jugar con estas ideas de burla y revuelta, que hacen de la narración un mecanismo diabólico, pero no en sentido moralizante sino lúdico.

Pero antes, debemos señalar que esa construcción imaginativa popular del diablo como inspirador de palabras mentirosas —o vale decir, ficticias— y tracista se filtra desde la cultura teológica; por ejemplo, san Agustín había escrito en *La ciudad de Dios* (XVIII, 18, 2) que los demonios nada crean por su propia naturaleza pero: «*Daemones (...) quae a vero Deo sunt creata, commutant, ut videantur esse quod non sunt*» ('Los demonios (…) transforman aparentemente las cosas realizadas por el Dios verdadero, y hasta tal punto que parezcan lo que no son'). Y en ese gran superventas áureo que fue la *Reprovación de las supersticiones y hechizerías* (1538), recuerda el Maestro Pedro Ciruelo, (aragonés y salmanticense también él, como nuestros homenajeados) que los malos ángeles o diablos, perdieron al caer del cielo la ciencia infusa y la gracia y la gloria, «mas no perdieron sus habilidades de buenos ingenios». Por eso su memoria les permite recordar las cosas pasadas «y *las pueden contar como un grande coronista*» (II, 8, 2003: 98-99, sub. mío). El diablo, en ejercicio del arte notoria («que promete al hombre alcançar sciencia sin la estudiar ni aprenderla de maestro alguno»), es capaz de mover la lengua y la fantasía de los mancebos de buen ingenio:

> el diablo no pone sciencia alguna dentro de sus entendimientos [de los mancebos de buen ingenio], ni lo puede hacer, mas permite Dios que el diablo se envista en su cuerpo dellos y en ciertos días y horas, les mueva la lengua y la phantasía (…) y entonces el diablo habla en ellos… (III, 1 2003: 105).[287]

[287] «En nuestros días, en la España, an parecido algunas personas desta manera tenidas por muy sabios, que o por la arte notoria, o por algún otro pacto que tenían con el diablo, él en ciertas horas y días entrava en ellas y les movía la lengua a decir tantas y tales cosas de que se maravillaban no solamente los legos y simples hombres, mas aún los prelados y grandes señores y muy letrados (…) y se yvan tras ellas como bovos a oýr las cosas que dezían aquellas personas (…) procurando de hablar con el demonio para oýr sus liciones como de maestro que les enseñe los secretos de muchas sciencias como se solía hacer en Toledo y Salamanca» (Ciruelo, 2003: 105-106).

Por eso, puede Cervantes afirmar «que es el diablo sotil» (*Quijote* I, 23) o «sutil y mañoso» (II, 48); y que «los diablos saben mucho» (*Quijote* I, 47); y por eso puede presentarlo como «el sagaz perturbador del género humano» en la novela ejemplar *El celoso extremeño*.[288]



Figura 1. Telesforo de Cosenza, *Libellus de causis*, Lyon, Bibliothéque municipale, ms. 189.

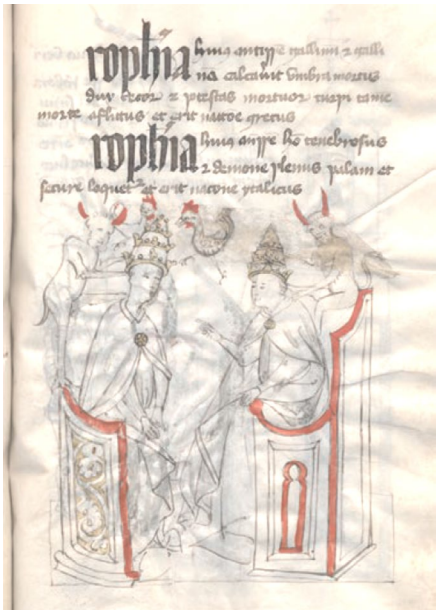


Figura 2. Telesforo de Cosenza, *Libellus de causis*, 1434, Salamanca, Biblioteca General Histórica, Ms. 2667.

Este diablo sutil, sabidor y sagaz, inspirador de palabras mentirosas a caballeros, gobernantes, obispos, doctores o simples frailes —podríamos decir, narrador de ficciones (*mutatis mutandis*)— se representa con cierta frecuencia en la iconografía clásica, con sentido explícitamente moralizante, como podría ejemplificarse ampliamente en la pintura de El Bosco, o en las iluminaciones de manuscritos medievales (figuras1 y 2), o en el diablo que sopla palabras al oído del doctor dormido en el grabado de Durero (figuras 3 y 4), o en la imagen de un fraile recibiendo al oído

[288] Sintagma que da título al trabajo sobre el asunto de Mauricio Molho (1992). La identificación de ese matiz semántico de *diablo* se aprecia en el corpus lexicográfico de referencia: «Se llama asimismo al sujeto que tiene gran sagacidad, sutileza y mañana, aun en las cosas buenas» (*Autoridades, s.v. diablo*). «Al travieso y malo decimos que es un diablo (…) Diablura, la travesura» (*Tesoro*). Otros testimonios léxicos interesantes pueden verse en la entrada de Maria Tausiet para la *Gran Enciclopedia Cervantina* (Alvar, 2007: *s.v. diablo*).

la inspiración demoniaca, de forma que el diablo sopla la gaita y el fraile emite su sonido por las narices, en el grabado de Erhard Schon (figura 5):[289]

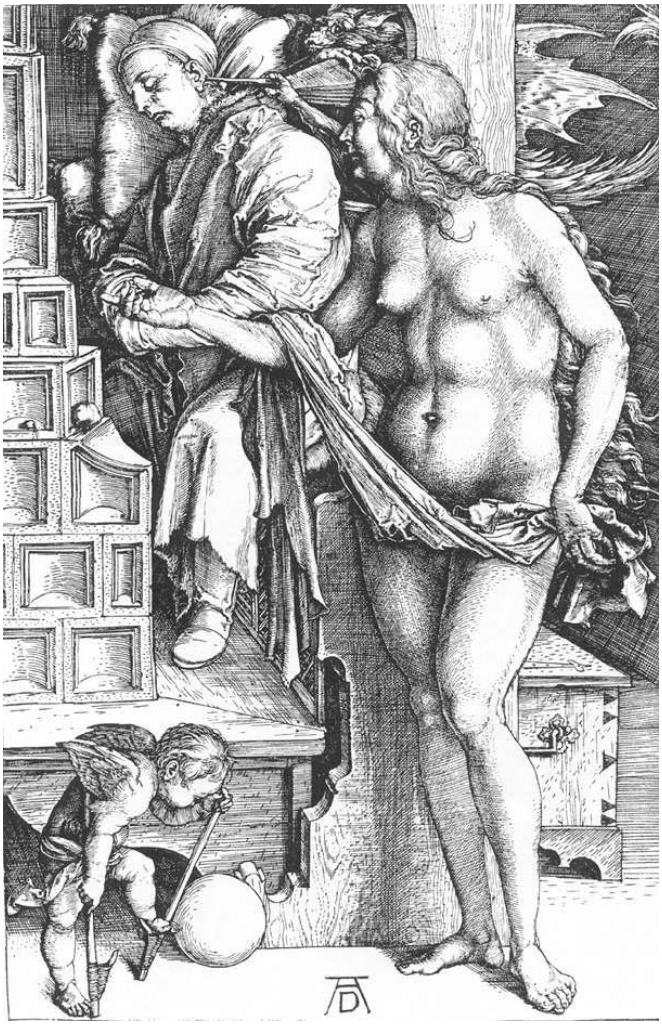


Figura 3. Albert Durero, *El sueño del doctor o la tentación del perezoso*, 1498
Metropolitan Museum of Art, New York

[289] La idea de que el diablo inspira palabras a los hombres se lee ya en el «Preface» del libro primero de la *Demonomanie des sorciers* de Jean Bodin «que les Demons & malins esprits (…) se mettent dedans le corps des hommes & des bestes parlant dedant leurs corps la bouche de l'homme close, ou la langue tiree hors iusques aux Larynges & parlent…» (1587: i iv^{vo}).



Figura 4. Albert Durero, *El sueño del doctor* (detalle).



Figura 5. Erhard Schon, *El diablo soplando la gaita*, British Museum

La idea del mundo al revés, propia del carnaval, alimenta también el juego narrativo con el diablo que vamos a encontrar en el *Quijote*. Aurora Egido ha mostrado recientemente (como hiciera también en su día Augustin Redondo, 1989 y 1996) el trasfondo cultural de festejos populares y cortesanos de la ficción

caballeresca áurea que alimenta el *Quijote* (Egido, 2023), en una época de gran actividad festiva que redescubre el poder de la risa liberadora (Redondo, 1989: 93). La presencia de diablillos festivos guiando a los participantes en las procesiones del Corpus y en los desfiles carnavalescos, mascaradas, etc. (Egido, 2023: 118, 136-137, 146), trae al personaje mítico de la teología a la realidad cotidiana risible. Lo recordaba Augustin Redondo:

> La lógica del carnaval es la del mundo al revés, la de las inversiones sistemáticas. De ahí que los hombres vistan muchas veces de mujer y recíprocamente; de ahí también que el rey de la fiesta sea un pobre diablo burlescamente exaltado y luego rebajado (1989: 93).

En el fondo, es el mismo espacio carnavalesco festivo en el que se desarrollan, mucho antes, las diabluras estudiantiles del *Auto del repelón* de Juan del Encina, donde se califica a los urdidores estudiantes de «gente endiablada»:

JOHAN PARAMÁS ¡Doy al diabro tal montón
de gente tan endiabrada!
(…)
¡Ha, ño hay diabro que ño bulren!
(…)
¡Con el diabro hayéis topado
para que ño esté despierto!
(…)
PIERNICURTO Pues yo os do la fe, mirá
que on el diabro os traxo acá
a sacar por punticones. (Encina, vv. 28 y ss.; Pérez Priego, 1991: 222).

También para los pobres rústicos encinianos, el diablo nunca duerme y sufren, por mediación de los endiablados estudiantes, los enredos y el humillante repelón.

Este diablo que nunca duerme, mencionado en el auto de Encina toma cuerpo en escena, como personaje, en la *Égloga* de Juan de Paris (1536), tentando a un ermitaño con una doncella.[290] Allí, el diablo manifiesta su capacidad para urdir la

[290] Se ve que la relación de los ermitaños con el diablo resulta habitual, quizá como consecuencia de aquel diablo tentador sufrido por Jesús en su retiro al desierto (Mt. 4.1: «Entonces Jesús fue llevado por el Espíritu al desierto, para ser tentado por el diablo»).

trama de la seducción del ermitaño, enfadado porque este ha querido cambiar su vida de enamorado por la santidad. El diablo se expresa en su escena en estos términos:

> DIABLO Agora yo quiero muy bien *trabajar*,
> que aquella muger que tenía por amiga
> por montes y sierras perdida le siga
> hasta que pueda con él encontrar,
> que desque lo halle, harále dexar
> el sancto propósito que ha començado,
> por esso yo quiero muy apressurado
> ir y estas cosas aver de *ordenar* (vv. 233-240, Pérez Priego, 2018: 666, sub. mío).

El trabajo que anuncia el diablo supone «ordenar» los acontecimientos, de forma que asume el rol de tracista del enredo dramático. Este personaje de la *Égloga* de Juan de Paris representa una mezcla de esas dos caras, la religiosa y la profana, la teológica y la carnavalesca, que muestra el personaje en el teatro del siglo XVI, como estudió Teresa Ferrer (1989). Un diablo, en definitiva, menos serio de lo esperado y más farsesco, y no solo por su aspecto físico o por actuación cómica; representa, según mi lectura, a la vez, su capacidad para urdir enredos y su función tracista y es por eso rentable desde el punto de vista de la acción o del relato.

Pero veamos ya cómo se filtra este papel diabólico en la obra cervantina y en *El Quijote*. No exhaustivamente, claro, (que eso sería una tarea endemoniada), sino focalizando algunos aspectos de la función enunciativa del personaje en algunos pasajes localizados.

Una herencia muy evidente de este diablo teatral, tentador de ermitaños y urdidor se da en la *Comedia famosa intitulada El Rufián dichoso*. Lucifer y dos demonios, Visiel y Saquiel, forman parte del elenco inicial. Antes de que salgan en escena con sus nombres propios, una mascarada demoniaca, cantando «rufo y de jacarandina» (v. 1759) en la que los músicos van «con máscaras de demonios vestidos a lo antiguo», ya tienta a quien ha pasado de llamarse Cristóbal de Lugo, como pícaro rufián, a llamarse fray Cristóbal de la Cruz, como fraile camino de la santidad; al grito de «¡Vade retro, Satanás!» (v. 1812) el casi santo espanta a los demonios músicos. El que los demonios guíen la danza de las ninfas tentadoras pone en escena ese espacio carnavalesco al que me he referido, en que el diablo asume el enredo, en este caso, el de la seducción, «que anda muy listo el demonio / con un alma pecadora» (vv. 1848-1849). La aparición posterior de los diablos Visiel y Saquiel sirve, sobre todo, de testimonio, casi notarial, de los efectos de la conversión, de lo inútil del enredo tentador de los diablos tracistas. La última tentación de Lucifer y sus demonios, con el rufián dichoso a las puertas de la muerte, urde un plan para desestabilizar su conciencia, recordándole su vida pasada («Acudid y turbadle los sentidos, / y

entibiad, si es posible, su esperanza / y de sus vanos pasos y perdidos / hacedle temerosa remembranza», vv. 2664-2667); la derrota final del plan demoniaco hunde a los diablos de retorno al Tártaro. Comedia de santos, al fin, o de conversión, juegan en ella los diablos el papel de opositores frustrados al plan divino y urdidores de tramas, esta vez infructuosas.

Más relevante me parece el siguiente pasaje, que no se suele recordar en los acercamientos a la materia diablesca en Cervantes. Pertenece a la primera escena de la jornada primera de la *Comedia famosa de La casa de los celos y selvas de Ardenia*, es decir, la que comienza a poner en pie la intriga dramática: Reinaldos actúa con un «*endiablado* furor» (v. 94) porque se ha sentido burlado por su primo Roldán, pero enseguida se deshace el equívoco y ambos caballeros firman las paces; entra el caballero Galalón que ha ido a buscar al emperador Carlomagno, con intención de que intervenga en la disputa. Malgesí, que asiste a la escena (y es en la tradición literaria de la saga de los Orlandos el mago protector), reconoce en Galalón malas intenciones y lo identifica con el diablo en un aparte clarificador: «Este es el soplo que aquel fuego atiza / y enciende, por quien siempre es enemigo…» (vv. 165-166), recuerdo de aquel refrán que recoge Correas: «El fuego cabe las estopas, llega el diablo y sopla». Aparece entonces en escena un paje que anuncia sucesos extraordinarios y una visión mágica:

PAJE Señor, si quieres ver una ventura,
que en la vida se ha visto semejante,
ponte a ese corredor: que te aseguro
que es aventicio hermoso y elegante.

REINALDOS ¡Donoso ha estado el paje!
PAJE Yo lo juro
por vida de mi padre. Trae delante
una diosa del cielo dos salvajes
que sirven de escuderos y de pajes;
una que debe ser su bisabuela
viene detrás sobre una mula puesta.
Digo que es cosa de admirar. Mas hela
do asoma: ¡ved si viene bien compuesta!
MALGESÍ ¿Si viene con mistura de cautela
tan grande novedad?
EMPERADOR Poco te cuesta
saberlo si tu libro traes a mano.
MALGESÍ Aquí le tengo, y el saberlo es llano (vv. 169-184).

Y comienza una acotación extensa: «Apártase MALGESÍ a un lado del teatro, saca un libro pequeño, pónese a leer en él…». Es decir, la lectura del libro que abre el mago Malgesí es el desencadenante de la aventura dramática que comienza cuando aparece en escena, como salida del libro, Angélica embozada y habla. Pero antes de esa aparición, la acotación iniciada con la indicación de que Malgesí saca el libro y se aparta a leer en él, continúa: «y *luego sale una figura de demonio por lo hueco del teatro* y pónese al lado de MALGESÍ…» (sub. mío).

El inicio de la aventura (o desventura) caballeresca comienza con la lectura de un libro, como ocurrirá en el *Quijote*, pero al lado del lector se hace presente un demonio, sin más papel que el hacerse presente, como el endiablado espíritu ingenioso de la aventura que comienza. Es la visualización escénica de ese narrador diabólico, que nunca duerme. ¿Qué hace ese demonio en escena, al lado del lector Malgesí —por más que este tenga condición de mago—, sino dar inicio al enredo que se inaugura con la lectura de un libro y continuará con abundancia de escenas mágicas con estridencia de trompetas y manejo abundante de trampillas, nubes y tramoya, mecanismos teatrales del enredo mágico? El demonio no vuelve a aparecer, pero sí se visualizan sus efectos. Su aparición inicial es la manera de hacer explícita la condición diabólica —en el sentido narrativo que defiendo— de la trama. A encantadores atribuirá también con frecuencia los enredos de sus aventuras don Quijote.

Es más conocida en otro subgénero teatral, el entremés de *El retablo de las maravillas*, la escena final en la que la intervención del Furrier de compañía entra en escena al sonido de una trompeta o corneta de teatro, y se desata la barahúnda y la golpiza que cierra el entremés:

> «*Mete mano a la espada y acuchíllase con todos; y el Alcalde aporrea al Rabellejo; y la Chirinos descuelga la manta y dice*:
>
> CHIRINOS: El diablo ha sido la trompeta y la venida de los hombres de armas; parece que los llamaron con campanilla».

La intervención final de Chirinos apunta irónicamente a la inesperada resolución del engaño, como obra del tracista diablo, como apunta el clásico estudio de Mauricio Molho cuando se pregunta a propósito de ese final:

> ¿Qué diablo? ¿El metafórico de las frases hechas (...), diablo inocente que se cita casi sin pensarlo? ¿O el Luzbel de veras, cómplice seguro, incomparable tracista, que todo lo organiza y manipula, sacando a los suyos de apuros cuando menos se lo sospechan? Si así fuera, no habría inconveniente ya en reconocer que ese furriel y sus

> hombres de armas sí que vienen enviados —como si los llamaran con campanilla— por el sabio Tontonelo, o por quien se encubre bajo ese nombre (1976: 191-192).[291]

En otro estudio recordaba el catedrático parisino el papel diabólico en el entremés *La Cueva de Salamanca*, en el que el estudiante actúa por la mediación tracista del diablo

> El autor de ese desbarajuste familiar es el estudiante diabólico que consigue sus fines sin más ardid que el habitual del demonio: la seducción. La única en presentir el engaño es Cristinica la criada, que murmura entre dientes: «El mismo diablo tiene el estudiante en el cuerpo...». La frase enuncia la parábola del entremés, y debe entenderse al pie de la letra (Molho, 1992: 29).

También el demonio pone en la lengua palabras a la dueña, que aconseja a Leonora que ceda a las solicitaciones de Loaysa en *El celoso extremeño*.[292] En *La señora Cornelia*, el demonio inspira al ama: «Oyendo lo cual el ama (como si el demonio se lo mandara, para intricar, estorbar o dilatar el remedio de Cornelia) dijo…». En *El viejo celoso* Cristina incita a su malcasada tía Lorenza a adulterio con un joven, y esta replica: «Algún espíritu malo debe de hablar en ti, sobrina, según las cosas que dices». Y, en fin, en *Los habladores*, la incontinencia verbal de Roldán parece responder a inspiración diabólica, como recuerda Sarmiento, a punto de fenecer de palabrerías: «Téngase, que me ha muerto, y pienso que algún demonio tiene revestido en esa lengua».[293]

Mucho más conocido y nada conflictivo de autoría es el caso de *El coloquio de los perros* en donde la bruja Cañizares afirma de su señor, el diablo: «Así que, a este nuestro amo y señor no hay que preguntarle nada, porque con una verdad mezcla mil

---

[291] Comenta a este propósito Álvaro Llosa (2008) cómo para completar el espectáculo y el cumplimiento de la magia con su casualidad, la ironía de Chirinos admite para sí casi una intervención diabólica en el desenlace al atribuir la entrada de la soldadesca como traída por la llamada del diablo. Y recuerda oportunamente las palabras de Mauricio Molho que ve en la mención del diablo una especie de *Deus ex machina*.

[292] «El discurso de la dueña es claramente demoníaco, pues para persuadir a Leonora a que ceda a las solicitaciones de Loaysa, le asegura «el secreto y duración del deleite, «con otras cosas que el demonio le puso en la lengua» (Molho, 1992: 30).

[293] Es necesario señalar, claro, que *Los habladores* se ha atribuido a Cervantes, a Lope y ahora se considera mayoritariamente como pieza anónima (Arellano, 2018: 305). ¿Podría esta marca demoníaca apuntar a la autoría del alcalaíno? Doctores tiene la estilometría (esa disciplina diabólica) que nos sacarán de dudas (o no). Me apetece recordar aquí que dos genios creadores como los de Lorca y Falla, cuando pusieron en escena «el entremés de nuestro Cervantes titulado *Los dos habladores*», en la fiesta de títeres de cachiporra del día de Reyes de 1923, ilustraron musicalmente la acción con la «Danza del diablo», de la *Historia del soldado*, de Stravinsky, quizá dando naturaleza musical al poder creativo de ese diablo que hace hablar a los personajes.

mentiras»; y para reconocer que a los aquelarres, las brujas se desplazan «con la fantasía, en la cual nos representa el demonio las imágenes de todas aquellas cosas que después contamos que nos han sucedido».[294]

Mezcla de verdad y mentiras, fantasía, relato, juego de apariencias… todos ellos son términos habituales en las reflexiones cervantinas sobre el modo de contar y las acciones enredadas, «y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos» (*El coloquio de los perros*). Obra de encantadores, diablos o… narradores: «¿No os dije yo, señores, que este castillo era encantado y que alguna región de demonios debe de habitar en él?» (*Quijote* I, 45). *Región* o *legión*, como se ha editado el pasaje algunas veces.

Bien pronto comparece este diablo inspirador de palabras, urdidor de tramas, en el *Quijote*. En I, 5, después del primer apaleamiento, gentileza de los mercaderes toledanos, don Quijote va pensando en sus lecturas caballerescas, y comenta el narrador: «y no parece sino que el diablo le traía a la memoria los cuentos acomodados a sus sucesos». Y a ese inspirador parece responder la contundente afirmación «Yo sé quién soy». Poco después (I, 8) tras la aventura de los molinos, comparecen los frailes de San Benito, «aquellos bultos negros» en la mirada de don Quijote, confundidos con encantadores que han secuestrado a una princesa. Sancho sabe bien quién inspira esa mirada, provocadora de aventuras y advierte: «Mire que digo que mire bien lo que hace, no sea el diablo que le engañe». Sancho sabe que las pendencias las traba el diablo (I, 30); porque sabemos de la tendencia insomne de ese urdidor de mentiras (valgan ficciones), «que no todas las veces duerme».[295]

He aquí una secuencia, (que me limito a listar para no extenderme demasiado), de lugares del *Quijote* en los que se identifica al diablo, insomne, como responsable de enredos varios:

> I, 15: «Ordenó, pues la suerte, y *el diablo, que no todas las veces duerme*…» (la lujuriosa aventura de Rocinante con las señoras facas).
>
> I, 20: «quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero, que podía bien cuando le contase a otra afirmar y jurar que lo había visto todo. Así que, yendo días

[294] Señala Molho (1992: 27) que esta tesis [la de que las brujas viajan con la fantasía] es la de Cornelio Agrippa y Wierus, que se niegan a reconocer poder alguno a las brujas, en su afán de reducir el fenómeno aparentemente sobrenatural al orden de naturaleza. «Reverencian y adoran solamente a su fantasía corrompida por las imaginaciones que les suministra el Maligno», escribe Wierus.

[295] El anotador de la frase (Cervantes, 1998: 160, n. 8) señala que es variación de la popular «el diablo nunca duerme», que hemos visto recogida en Correas; pero añade que esconde una posible resonancia del horaciano «Quandoque bonus dormitat Homerus» (*Ad Pisones* v. 359); sin embargo, el Homero dormido de Horacio no es equiparable al diablo insomne, sino *ad contrarium*, porque este «nunca duerme». En efecto, quandoque bonus dormitat Homerus. Sobre el diablo insomne debe verse la entrada de José Manuel Pedrosa en la *Gran Enciclopedia Cervantina* (Alvar, 2007: s.v. *el demonio que no duerme* y *el diablo que no duerme*).

> y viniendo días, *el diablo que no duerme y que todo lo añasca*,[296] hizo de manera que el amor que el pastor tenía a la pastora se volviese en omecillo y mala voluntad…» (el intrincado relato de la pastora Torralba).
>
> I, 44: «… cuando *el demonio, que no duerme*, ordenó que en aquel mesmo punto entró en la venta el barbero a quien don Quijote quitó el yelmo de Mambrino…» (la enredada resolución del pleito de la bacía y los aparejos del asno).
>
> II, 25: «Y *el diablo que no duerme*, como es amigo de sembrar y derramar rencillas y discordia por doquiera, levantando caramillos en el viento y grandes quimeras de nonada, ordenó e hizo que las gentes de los otros pueblos…» (la aventura del rebuzno).[297]

Todos estos episodios tienen una cosa en común: presentar en la narración situaciones enredadas, embrollar las acciones que complican la vida de los personajes. Nunca duerme el diablo, pero tampoco descansa el narrador.

Ni otros inventores de historias en el Quijote que también asumen caracteres diablescos. Son varios los señalados con este rasgo: el mono adivino de Maese Pedro (II, 24): «que hace creer que tiene el diablo en el cuerpo». En boca de Sancho se convierte en el «señor monísimo», genial humorada verbal; y el efecto del relato diabólico del mono, chocando «diente con diente muy apriesa» es memorable por los efectos mágicos: «Quedó pasmado don Quijote, absorto Sancho, suspenso el primo, atónito el paje, abobado el del rebuzno, confuso el ventero y, finalmente, espantados todos». Y don Quijote atribuye la capacidad del mono a su inspirador: «está claro que este mono habla con el estilo del diablo».[298]

Que los duques sean urdidores diabólicos de tramas lo saca en limpio la cantidad de burlas trazadas en su palacio, la aparición en su contexto de Merlín, II, 35: «—Yo soy Merlín, aquel que las historias / dicen que tuve por mi padre al diablo» (II, 35).[299] Y, sobre todo, la diabólica burla de la «canalla gatesca, encantadora y cencerruna», animal, el gato, diabólico por excelencia: «Y quiso la suerte que dos o tres gatos se entraron por la reja de su estancia, y dando de una parte a otra parecía que una región

---

[296] José Manuel Pedrosa dedica una entrada a esta expresión en la *Gran Enciclopedia Cervantina* (Alvar, 2007), donde también recuerda el pasaje de II, 45: «topé en el camino a esta buena dueña, y el diablo que todo lo añasca y todo lo cuece, hizo que yogásemos juntos». El demonio de hueso y el urdidor fundidos en este relato.

[297] A propósito de la expresión «levantando caramillos» vale la pena recordar aquí la definición de Autoridades (s.v. caramillo): «Metafóricamente vale embuste o enredo que ocasiona desazón entra algunas personas, movido de los chismes de algún revoltoso o mal intencionado que los enzarza con cuentos y quimeras…» Y aduce la autoridad de Santa Teresa, *Camino*, 12: «Finalmente pone el demonio un caramillo en la lengua de la otra, que ya que acabáis con vos de sufrir, quedáis aun tentada de vanagloria».

[298] Sobre la configuración diabólica del mono de Maese Pedro ver Padilla (2005: 306-316).

[299] Compárese con II, 23: «Merlín, aquel francés encantador que dicen que fue hijo del diablo; y lo que yo creo es que no fue hijo del diablo, sino que supo, como dicen, un punto más que el diablo».

de diablos andaba en ella» (II, 46); tras los neologismos adjetivales del distanciamiento humorístico, parecen explicitarse las capacidades tracistas del ingenio inagotable, insomne del narrador (Padilla, 2005: 303). Y en el mismo contexto ducal tiene lugar el sueño de Altisidora, en el que los diablos futbolistas hacen crítica literaria a golpe de pelotazo. Este pasaje explicita la capacidad de los archidiablos narradores para juzgar la literatura desde su conocimiento práctico de la misma (¡diablo de críticos!).

¿No podemos, igualmente, ver un personaje diablesco en el gran urdidor de enredos de la segunda parte del *Quijote*, Sansón Carrasco? Como «no muy grande de cuerpo, aunque muy gran socarrón» (II, 3), le presenta el narrador, malicioso y amigo de donaires (Egido, 2023: 153), es decir, inclinado, como estudiante salmantino, a diabluras (como las de los estudiantes de Encina). Y su capacidad tracista está fuera de toda duda.

¿Y Sancho? ¿No actúa con el diablo en el cuerpo cuando se inventa la trama fecundísima del encantamiento de Dulcinea? Así reflexiona el personaje (que no me dejará mentir):

> ¡Oxte, puto! ¡Allá darás, rayo! ¡No, sino ándeme yo buscando tres pies al gato por el gusto ajeno! Y más, que así será buscar a Dulcinea por el Toboso como a Marica por Rávena, o al bachiller en Salamanca. ¡*El diablo, el diablo me ha metido a mí en esto*, que otro no!". Este soliloquio pasó consigo Sancho…» (II, 10, sub. mío).

Sancho en su raíz carnavalesca, no solo es ese «santo de hartura» de los estudiantes salmantinos (Redondo, 1989: 94), sino un diablo que se pone al frente de la celebración festiva, urdidor de historias que son engaños: el encantamiento de Dulcinea, el episodio de los requesones, atando las ancas de Rocinante en el episodio de los batanes, en el relato de la pastora Torralba, etc.[300]

Es momento de concluir. Recuerda Ignacio Padilla (2005: 14) que decía André Gide que no hay obra de arte sin la colaboración del demonio. Cervantes, irónicamente, traslada la responsabilidad de los enredos narrativos que salen de su magín al diablo; como irónicamente (y con cierta traviesa diablura) atribuye la capacidad crítica a ese cuerpo de diablos, que es capaz de valorar despreciándolo, el librejo del tal Fernández de Avellaneda, en el alegórico sueño de Altisidora.

Anticipándose a Baudelaire (cuya cita encabeza este trabajo), el diablo parece asumir la capacidad de fingir seductoramente los hilos del tinglado narrativo que nos presenta. Y el lector, en esa suspensión de incredulidad que caracteriza a la narración

[300] «Es aquí donde Sancho adquiere su auténtica dimensión diabólica, pues si bien parece actuar como aliado de su amo en su imposible exorcismo del mundo, en realidad será el secreto enemigo de su señor, el encantador de Dulcinea y el eterno cuestionador de la verdad soñada por Don Quijote en la Cueva de Montesinos» (Padilla, 2005: 121).

de lo fantástico,[301] acepta el nuevo juego de autoría ficticia y reconoce las trazas diabólicas de episodios especialmente intrincados (máxime si ocurren con nocturnidad, el momento paradigmático de los noctívagos diabólicos, valgan los esdrújulos semi bárbaros). Lo mismo si se presentan con trazas de sueño, (como en el episodio de los diablos futboleros del sueño de Altisidora) que en su más cruda realidad (como los que pasan en las ventas, ese espacio de la transgresión carnavalesca y de los enredos diabólicos (Redondo, 1989: 95), donde Maritornes trata de folgar con el arriero o donde Sancho es manteado como pelele diablesco.

El mundo de la ficción es, al fin y al cabo, ese territorio que se nos abre ante los ojos o bajo los pies, y nos abisma en lo desconocido que ocurre en la fantasía o en la imaginación, entre verdades y mentiras, veras y burlas. «El demonio se hace palabra» (Lisón Tolosana, 2004: 106). No es extraño que ese mundo acabe gobernado por esas fuerzas traviesas del más allá, que se agrupan en la figura de don Diablo y que son para eso de mentir especialmente sutiles y mañosos. Un don diablo que se escapa por entre las líneas de los textos cervantinos para alegrarnos con ese guiño burlón de su mirada. ¿No estaría Cervantes dibujando a un personaje con ciertos rasgos diablescos, un don diablo, al trazar con palabras su retrato en el prólogo de las *Novelas ejemplares*?: «rostro aguileño, ojos alegres, nariz corva…».

Confío, en cualquier caso, que mis sabios colegas aragoneses y pucelanos sepan disculpar este desvío lúdico mío, travesura estudiantil salmanticense, urdida desde la amistad, la admiración y el cariño. Y quien sabe si inspirada por algún diablo travieso. Vale.

BIBLIOGRAFÍA

Abbat, Manolus & Iulius Agnus Nepote (y otros troveros del Mester de Goliardía) (1996). *Libro de buen folgar*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

Alvar, Carlos (dir.) (2007). *Gran Enciclopedia Cervantina*. Madrid: Castalia.

Arellano, Ignacio (2018). «El entremés de *Los habladores*, atribuido a Cervantes». *Anales Cervantinos*, 50, pp. 299-323.

Bernat Vistarini, Antonio y Casasayas, José Mª (2000). *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca y Universitat de les Illes Balears.

Blasco, Javier y Cristina Ruiz Urbón (2020). *Vocabulario del ingenio erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*. Berlin: Peter Lang.

Bodin, Jean (1587). *De la Demonomanie des sorciers*. Paris. Jacques du Puys.

[301] Según dejó establecido Coleridge en su *Biografía Literaria:* «willing suspensión of disbelief».

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

Cervantes, Miguel de (s.a.). *Portal Miguel de Cervantes*. Florencio Sevilla Arroyo, dir. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel_de_cervantes/ [14/9/23].

Ciruelo, Pedro (2003). *Reprovación de las supersticiones y hechizerías (1538)*. Ed. José Luis Herrero Ingelmo. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

Correas, Gonzalo (1967). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Louis Combet (ed). Bordeaux: Institut d'etudes Iberiques et Ibero-Americaines de l'Universite de Bordeaux.

Cortijo Ocaña, Antonio (2016). «De la maravilla a la brujería en *Don Quijote*». En *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*. Mª Luisa Lobato, Javier San José Lera y Germán Vega García-Luengos (eds.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 87-108.

Egido, Aurora (2023). *Don Quijote de la Mancha o el triunfo de la ficción caballeresca*. Madrid: Cátedra.

Ferrer Valls, Teresa (1989). «Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español». En M. Chiabó y F. Doglio, *Diavoli e mostri in Scenadal Medio Evo al Rinascimento*. Roma: Centro di Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, pp. 303-324.

Garrote Pérez, Francisco (1976). «Universo supersticioso cervantino: su materialización y función poética». En *Cervantes, su obra y su mundo*. Manuel Criado del Val (dir). Madrid: EDI-16, pp. 59-74.

González, Aurelio (2016). «Conjuros, magia y demonios en el teatro cervantino». En *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*. Mª Luisa Lobato, Javier San José Lera y Germán Vega García-Luengos (eds.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 195-212.

Joly, Monique (1989). «Cervantes y la burla». *Anthropos*, 98-99, pp. 67-70.

Lara, Eva y Alberto Montaner (2014). *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del renacimiento*. Salamanca: La Semyr.

Lisón Tolosana, Carmelo (2004). *La España mental: el problema del Mal. 1. Demonios y exorcismos en los siglos de oro*. Madrid: Akal.

Llosa Sanz, Álvaro (2008). «Fantasmas en escena o la balumba de Chirinos. Magia manipulatoria y actuación en el *Retablo de las maravillas* de Miguel de Cervantes». *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28/2, pp. 147-171.

Madroñal, Abraham (2005). *De grado y de gracias Vejámenes universitarios del Siglo de Oro*. Madrid: CSIC.

Molho, Mauricio (1976). *Cervantes, raíces folclóricas*. Madrid: Gredos.

Molho, Maurice (1992). «"El sagaz perturbador del género humano": Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas». *Bulletin of the Cervantes Society of America* XII (1992). Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/portales/cervantes_bulletin/obra-visor/cervantes-bulletin-of-the-cervantes-society-of-america--0/html/0278ae3e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_27.html#I_6_ [13/09/2023].

Molho, Maurice (2005). «Instancias narradoras en Don Quijote». *De Cervantes*. Paris: Editions Hispaniques, pp. 429-442.

Padilla, Ignacio (2005). *El diablo y Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica.

Padilla, Ignacio (2011). *Cervantes en los infiernos*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Pérez Priego, Miguel Ángel (1991). *Juan del Encina, Teatro completo*. Madrid: Cátedra.

Pérez Priego, Miguel Ángel (2018). «Juan de Paris. *Farsa*». *Lemir*, 22, pp. 649-680.

Quevedo, Francisco (1993). *Sueños y discursos*. Madrid: Castalia.

Redondo, Augustin (1989). «El Quijote y la tradición carnavalesca». *Anthropos*, 98-99, pp. 93-98.

Redondo, Augustin (1997). *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid: Castalia.

Ruiz Urbón, Cristina y Javier Blasco (2022). *Nueva poesía erótica de los Siglos de Oro*. Berlin: Peter Lang.

Torquemada, Antonio (2012). *Jardín de flores curiosas*. Enrique Suárez Figaredo (ed.), *Lemir,* 16, pp. 605-834.

JAVIER, UN HOMBRE QUE ESCRIBE —CON UNA (C)ODA A MARIPI—

César Sanz
Editorial Difácil

No nos es dado saber qué hubiera sucedido si alguien no hubiese aparecido en nuestras vidas, ni tenemos un ángel que nos lo muestre, como Clarence Oldbody en *Qué bello es vivir*, pero yo tengo la clara intuición de que hoy mi vida sería otra si no hubieran estado en ella Javier y Maripi: puedo afirmar casi con certeza que sin el trato de Javier durante mis años de formación como estudiante de Filología yo no hubiera sido editor, y me inquieta darme cuenta mientras escribo estas palabras de que sin Maripi mi familia sería otra o ninguna. No sólo me sumo con alegría a su homenaje, sino que hago público mi agradecimiento por su enorme generosidad probada tantísimas veces.

Javier Blasco fue primero el profesor al que más admiré durante la carrera (sus clases eran vibrantes y doctas, llenas de pasión y sabiduría), después fue mi maestro (el único al que he tenido por tal), y finalmente, tras defraudarle como filólogo (perdona mi espantada, Javier), tuve el honor de ser el editor de uno de sus magníficos libros: *Cervantes, un hombre que escribe*. Y desde mi juventud hasta hoy un amigo del que me enorgullezco.

Que me *retirase* como filólogo no significa que lo hiciera como lector, y *este hombre que escribe y raro inventor,* que me descubrió a Cervantes, a Juan Ramón y a otros muchos autores fundamentales —no porque no los hubiese leído, que sí, sino porque me mostró cómo acceder a los secretos más profundos de las palabras—, fue también mi guía y mi mentor en el mundo de la edición, y como tal el elegido para la puesta de largo de mi editorial, en una primera presentación que, por supuesto, aceptó hacer vestido de riguroso amarillo. Si mi labor ha servido para algo o para alguien a él se le debe en gran parte.

Me gustaría arrogarme el papel de Clarence Oldbody para afirmar que los secretos *javierinos* no han sido una revelación para unos cuantos elegidos, sino que de la inteligencia de Javier y su amor a la profesión se han beneficiado cientos de alumnos que gracias a sus enseñanzas van a hacer y hacen una Filología, una Literatura y unas Lecturas mejores. Como conozco a muchos de ellos, sé que no tiene mérito predecir lo que es evidente, y sospecho que mi labor como augur es irrelevante.

También tuve la suerte de recibir clases de Pilar Celma durante un año de doctorado (perdona mi espantada, Maripi) y me hubiera encantado asistir a uno de esos comentarios de texto de los que con tanta admiración habla Carmen Morán (que la tiene por maestra y a mí por esposo); y he tenido el privilegio de contar en mi sello con uno de sus libros, *Caras y máscaras de 1900*, una rara delicadeza, y de tenerla como amiga. Y además siempre me han causado maravilla su ecuanimidad, su firmeza y su coraje para afrontar cualquier problema con elegancia singular.

Recuerdo que uno de sus poemas favoritos es la «Oda a Salinas» y creo que, si conociera a Pilar Celma, Fray Luis de León podría aceptar con entusiasmo que yo lo parafraseara para describir esta manera de enfrentar el mundo: «El aire se serena y viste de hermosura y luz no usada, Maripi, cuando suena la música extremada por tu sabía palabra gobernada…».

Me temo que la inquietud de ambos no les va a permitir dedicar su jubilación a cultivar tomates (alguno quizá), sino que Javier seguirá descifrando los secretos del lenguaje y sorprendiendo hasta a la inteligencia artificial, y Maripi compartiendo sus conocimientos internacionalmente y enriqueciendo la bibliodiversidad, quizá creando ambos esas obras literarias largamente prometidas. En lo que hagáis, espero seguir estado. Yo me quedo sintiéndolo mucho por los futuros alumnos, que se perderán vuestras clases y nuestra suerte.

URBANIDAD[302]

Juan Sendino

Supongamos que la literatura es una ciudad. Ha de ser una extensa ciudad secular, porque de no ser ella así estaríamos hablando de literatura nacional, literatura de género, subliteratura o cosas por el estilo. Sea añosa y grande nuestra ciudad.

En las proximidades existirán algo así como satélites, nunca del todo independientes de ella pero sin formar parte del casco urbano propiamente dicho: se tratará de las antes recoletas, elegantes y así llamadas colonias de hotelitos, relevadas hoy por urbanizaciones. Tendrá también nuestra ciudad —ya en sus arrabales— un doloroso cinturón de polvorientas chabolas desparramadas en campamentos miserables, de solares y descampados con sus escombreras, yerbajos, cagadas y pedregullo, de chatos polígonos industriales. Tendrá sonámbulos barrios obreros, donde sólo las criaturas pueden reír con ganas. Tendrá aún barrios populares de ventanas florecidas, que de noche resuenan con ladridos de perros sueltos y, en ciertas calles, con trifulcas y carcajadas de fauna nocherniega. También blasonará nuestra ciudad de barrios elegantes donde se atrincheran vecinos propietarios y aferrados, medrosos, envejecidos, que por miedo a quién sabe qué asechanzas apenas salen a la calle sino a misa de doce, ya que la compra y el periódico se los suben a casa las mucamas. Tendrá amplias avenidas, bulevares arbolados, edificios de oficinas,

[302] Dos años me ha llevado preparar para Cefalea una edición bilingüe de las escasas poesías conocidas de Hieronimus Beck. El texto presente, traducido también por mí, no se incluye —claro—en ese trabajo. Los escritos recogidos para Cefalea, junto con éste y unos cuantos más, se hallan en un conjunto de libretas —que poseo— encontrado el 14 de enero de 1979, junto con la documentación de Beck, en cierta maleta de mano olvidada en unos excusados del aeropuerto de Barajas. Como Eliot, Beck trabajó en un banco; a Eliot lo rescató de allí —para bien de la poesía, nadie me lo discuta— la cándida beneficencia de ciertas damas (al menos, eso es lo que asegura Hemingway); Beck, sin embargo, se rescató por sus propios medios: en la fecha arriba indicada, la Interpol había cursado contra él una orden internacional de busca y captura, ya que junto con el poeta había desaparecido del banco una crecida suma de dinero.

centros comerciales, estatuas (ecuestres o no), monumentos históricos y museos y fundaciones y colegios de abogados, de médicos, de ingenieros, de farmacéuticos, de veterinarios. Ostentará palacios linajudos, ahora ocupados por subsecretarías. Se envanecerá de su solemne catedral, su histórica plaza mayor y muchas otras plazas, plazuelas, rincones amenos y otros con meadas rancias en ángulos y esquinas. Tendrá, no lejos de este su relamido centro histórico, algún barrio viejo sin ser antiguo, achacoso de espesa y municipal incuria, con sus casas arruinadas, sus fachadas rezumantes de humedad y sus grafitis, sólo frecuentado ya por los últimos yonkis de la vieja guardia, habitado por okupas mesiánicos, alternatas coloristas y heroicas vecinas con gato, conteniendo también los últimos bares de chulos. Tendrá la gran ciudad multitudes, transeúntes, comisarías, parejas ajenas al mundo, gorriones libérrimos y palomas y parques y jardines con sus jubilados, siendo recorrida por recuas de turistas inasequibles a la fatiga. Tendrá bordillos y papeleras y escaparates y autobuses y mendigos y bancos. Tendrá, en fin, alcalde y concejales, juntas de vecinos, presidentes de escalera, guardias municipales, alcantarillas insondables.

Y no podrá faltarle a esta forma de la literatura cierto apartado lugar, solitario y sombrío, donde hace mucho tiempo se cometió un crimen atroz.

CARTA AGRADECIDA
A PILAR CELMA & JAVIER BLASCO

Francisco Silvera
pacosilvera@gmail.com

Querida Pilar, mi Javier querido,
no os conozco un gesto desabrido, risa
hasta en lo peor siempre calma y blanca,
con un daño nunca, y hemos compartido
algún enemigo pero eso refuerza
la amistad fundada en ver alegría
con la dicha ajena.

Tu rostro, Pilar,
guarda la hermosura con la inteligencia
de quien tiene bienes por naturaleza
y los ha sabido plenos barajar;
¿qué no has conseguido de cuánto aspiraste?
Generosidad ha sido la sal
de toda tu vida, muchas son las huellas
de tantos discípulos y tantas mujeres
que alzaron el pie del suelo hasta el techo
para destrozarlo, estás orgullosa,
seguro, Pilar.
Los ojos celestes

de Javier propenden a la risa, gritan
llenos de ironía porque saben todo
mentira y contemplan con esa distancia
que da haber llegado cabe la materia
prima de las cosas, hay algo travieso
de niño de pueblo jocoso y buscón,
sencillo y gracioso, vivo y colosal
en conversación.

He sido feliz
con vuestro bien, hemos compartido el día
mejor y escribí:

«Conviene, a veces,
parar, mirar
y constatar
la maravilla
de la existencia,
pues una estrella

que cae en tu mundo
enluce todo
dando sentido
a lo que fue
desesperanza,
abre la vida

el ventanal
y sopla un aire

que da la gracia:
Felicidad»,

cuando dio a la luz la hija a su hijo

hermosos los dos, senda de la vida.

Poco habéis bajado al Sur, pero os vimos
en casa y bebimos juntos. Con mis hijos
y con Mariángeles habéis compartido
mantel en Boecillo y techo en Pechón,
siempre generosos hasta la inocencia:
Familia, memoria de bondad y dádiva.

Yo, que admiro tanto el trabajo vuestro
y siempre me siento solo y apartado,
he de agradecerte, Pilar, tu respeto,
la capacidad de hacerme sentir
que he de continuar... Blasco, usted y yo
somos sincronía, el aliento frío
vallisoletano, Pago de La Barca,
la tarde y el perro que le arrastra al campo
mientras conversamos con esa llamada
de consuelo al ver que no vamos solos,
y que alguien más sufre esta desvergüenza
de quien sólo aspira a las apariencias
siendo indiferente al daño causado.
Y así envejeciendo nos vamos volviendo
revolucionarios sin otro poder
que la alta palabra en el Humanismo,
sabiendo que nada de lo que queremos
precisa un esfuerzo de odio a lo demás.
¡Cómo hemos honrado a nuestro admirado
Juan Ramón Jiménez! ¿Habría bebido
él de nuestra copa Ribera del Duero?
Me gusta pensar que sí, aunque fuera
simbólica, ¡hemos convivido tanto!

Querido Javier, amada Pilar,

decía Aristóteles que era la amistad
otro yo, desear lo que para ti
es bueno al amigo, gozar con su bien,
y de corazón pongo el pensamiento
en torre elevada del ansia divina
de veros felices en retiro y júbilo
pero sin que os vayáis, pues necesitamos,
egoístamente, quien nos siga dando
la fe y la esperanza de que podríamos
sin la caridad vivir en un mundo
mejor, gracias, gracias, sabéis dónde estoy,
dije Javier Celma, dije Pilar Blasco
hace tiempo y firmo este ensoñamiento,
me despido pleno:
Francisco José
Silvera Guillén.

EN SUS CUARTOS Y SUS CASAS: MORENO VILLA Y LOS OTROS[303]

Andrés Soria Olmedo
Universidad de Granada
andressoriaolmedo@gmail.com

Pedro Salinas lo retrató en el prólogo[304] («Nueve o diez poetas») de la antología reunida por Eleanor L. Turnbull, *Contemporary Spanish Poetry* (1945):

> Pellizcándose el bigotillo negro, mientras le caen de los ojos dos chispas de zumba malagueña. Todas las tardes, con la seguridad del astro por su órbita, iba a tomarse su *cervecita*. Donde más le recuerdo es en el *Alt Heidelberg* –en la cervecería de la calle Zorrilla, en Madrid– sentado solo en un rincón, yendo y viniendo y viniendo del tarro de cerveza alemana al cigarro –hechura de Norteamérica– columpiándose regaladamente entre trago y chupada.
>
> ¿Era ese vaivén de lo tudesco a lo yanqui símbolo acaso de las andanzas de su vida? Cerveza: mirada atrás, hacia su primera salida de España, regusto de sus días de estudiante en Friburgo. Pitillo: humo azulado, dibujante de indecisos agüeros, presagio de lo que le estaban tejiendo en los telares del tiempo: Jacinta *la Pelirroja*, la norteamericana arquetípica, Nueva York, el Nuevo Mundo, cuna de todos los tabacos.
>
> No le gustaba ser sumando de grupo o tertulia. Ni iba en busca de la gente, ni la rehuía. Un poco apartado, pero no zahareño, apartamiento natural, sin afectación, como

[303] Con alguna modificación este artículo reproduce «En sus lugares: Moreno Villa y los otros», en Antonio Lafarque & José Andújar Almansa (eds.), *Diana esquiva. Lecturas de Jacinta la pelirroja,* Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2024, pp. 123-136.

[304] Pedro Salinas, *Obras completas II. Ensayos completos*, ed. Enric Bou y Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, 2007, p. 1296.

> todo lo suyo. Así que verlo daba una alegría de sorpresa, de encuentro casual con un forastero, de «¡hombre, cuánto tiempo sin vernos!».
>
> Y es que él tenía un mundo chico suyo, allá en el torreón del Hipódromo, en una proa de la Residencia de Estudiantes. No era verdad eso de que ya se le había olvidado la química que fue a estudiar a Friburgo. Su cuartito era oficina de alquimia y crisopeya, con hornillo de atanor, y probetas, cucúrbitas y matraces –nadie los vio nunca, pero yo sé que estaban allí– y como había encontrado la fórmula mágica de la trasmutación de las materias, se pasaba las horas trocando poesía en pintura, pintura en poesía.

Entre ambos puntales, según el diagrama que trazó en su autobiografía *Vida en claro* (1944) el campo de la escritura se amplía a «lectura» y «conferencias», así como a «artículos» relativos a «Archivo» e «Historia del arte». Con el complemento de las necesarias «distracciones»[305] y el añadido de las traducciones y los prólogos a ediciones de clásicos,[306] el conjunto nos da la medida más alta de lo admirable y lo ejemplar del «campo literario»[307] del primer tercio del siglo XX. La edad de plata, sí.

En la modulación historiográfica por generaciones, Moreno Villa –según confesión propia– se vio «oscurecido» «entre dos generaciones luminosas, la de los poetas del 98 [sic] y la de los García Lorca, Alberti, Salinas, Guillén, Cernuda, Altolaguirre, Prados» (133).[308] Claro que sitúa esta frase a su regreso de Estados Unidos y antes de contar que los más jóvenes iban a hacerle bastante caso, con lo que hay que tomar la frase con un grano de sal, mientras que en otro plano se permite la pequeña gamberrada (en 1954) de bautizar la presencia de cupleteras y tonadilleras «con el mote un poco irreverente de la Generación del 8, para que contrabalancee a la Generación del 98, la eminentemente intelectual. ¡Buenas tandas las dos! Estaban la Pastora, la Argentina, la Argentinita, la Chelito, la Fornarina, la Tórtola Valencia, entre otras. Sus figuras oponibles a estas otras seis: Benavente, Valle- Inclán, Unamuno, Maeztu, Azorín y Baroja» (635).

Con todo, desde hace tiempo se sabe que la generación del 14 —a la que se adscribe Moreno Villa— no solo tuvo una identidad propia, sino que fueron sus componentes quienes lanzaron la idea moderna y sociológica de las generaciones.[309]

---

[305] *Memoria*, ed. de Juan Pérez de Ayala, El Colegio de México / Residencia de Estudiantes, 2011, p. 100. En lo sucesivo las citas de este volumen, que reúne *Vida en claro* con otros textos memorialísticos – entre ellos casi todos los incluidos en *Medio mundo y otro medio. Memorias escogidas.* Edición de Humberto Huergo Cardoso, Valencia, Pre-Textos, 2010– irán dentro del texto, para no multiplicar las notas a pie de página.

[306] Leonardo Romero Tobar, «Moreno Villa, editor de clásicos y románticos», en Cristóbal Cuevas García (ed.), *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 92-120.

[307] Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

[308] Guillermo Carnero, «José Moreno Villa y las orientaciones de la vanguardia española», en Cuevas García (1989: 13-29).

[309] Robert Wohl, *The Generation of 1914*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979.

Lo singular es que en Europa esa generación pereció en las trincheras de la I Guerra Mundial, mientras que España, no beligerante, tuvo tiempo de emprender una serie de iniciativas culturales que llegaron a arraigar antes de ser aniquiladas por la Guerra Civil. La primera y casi única beneficiaria de esas iniciativas fue la generación del 27, y la presencia continuada de Moreno Villa en la Residencia de Estudiantes le aseguró el enlace con los más jóvenes.

Pero lo más singular de su relación con los demás es que la conocemos más a través del espacio que del tiempo.

Desde la primera frase de *Vida en claro* («Veo ahora, de repente, que el cuarto de mi padre daba al mar y que el de mi madre daba a la catedral», 33) a la última, donde se descubre el destinatario de la autobiografía («Yo no sé, hijo mío, si en estas páginas he logrado dejarte una imagen clara del movimiento de mi cuarto y el movimiento de mi vida. Mi vida fue la de un retraído; y en las paredes de mi cuarto —que son ahora mis libros— verás los rostros de mis situaciones felices o angustiosas», 241) el motivo del cuarto sostiene a las demás consideraciones espaciales.[310] En un texto manuscrito de 1930, cuyo título es justamente «En busca del cuarto deseado» se reafirma: «mi vida ha sido en total la búsqueda […] del cuarto justo a mis necesidades y grato a mis aficiones».[311]

Es casi obligado remitir al ensayo de Virginia Woolf —que no conoció— (*pace* las especificidades de género)[312] y a la poética del espacio: «Nuestra alma es una morada. Y, al acordarnos de las "casas", de los "cuartos", aprendemos a «morar» en nosotros mismos»,[313] sobre todo en la primera parte de la autobiografía, al especular sobre la influencia de la «topografía de la casa familiar» en los «caracteres». En la obligatoria retrospección proléptica de la autobiografía constata, respecto al cuarto: «Mi destino fue abandonarlo y vivir siempre, desde entonces, interinamente» (41), con la maleta constantemente a la vista (71). Llama la atención la frecuencia con que presenta ese espacio como unidad espacial, relativamente autónomo respecto de la casa de la que forma parte, tanto lugar de retiro como espacio liminar que se abre de dentro afuera, hacia lo público, para incorporar a otros al espacio de la intimidad, o de la amistad, o para dirigirse desde allí otros espacios de socialización más previsibles.

Esa dialéctica de espacio privado y espacio público rige el doble estatuto al que somete la propia escritura autobiográfica. En su artículo sobre «Autobiografías y

[310] Manuel Alberca, «La estrategia vital (a propósito de *Vida en claro* de José Moreno Villa)» en Cuevas García (1989: 235-242), observa la importancia «casi determinista» de un motivo al que «recubre de caracteres simbólicos y psicológicos» (p. 238).

[311] «Busca del cuarto deseado», manuscrito de 1930 reproducido en *Memoria*, 274.

[312] Alessia Cassani, *Ci portarono le onde. José Moreno Villa poeta tra modernismo, avanguardia ed esilio*, Padova, Cleup, 2012, p. 155.

[313] Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCE, [1957], México, 2012, p. 22.

memorias de españoles en el siglo XX» incluido en *Los autores como actores*, advierte que aunque las dos clases de escritura son si acaso «primas», más que hermanas: «En las memorias se escamotea precisamente la indagación del yo, el proceso evolutivo interno y externo del hombre, la confesión o intimidad. En las memorias, aunque se deje traslucir a veces algo de todo esto, predomina el cuento, la narración de los hechos vividos, las anécdotas y tropiezos con la gente y las cosas externas a uno».[314]

En la dirección introspectiva, la memoria del yo llega a imaginarse en términos espaciales, como denota la imagen central de uno de sus mejores libros, la de un «salón sin muros» en el que no cabe poner límites a la intimidad:[315] «Pero a ese ámbito, única vida mía,/única realidad cuya templanza noto,/salón sin muros lleno de todas las cosas / y vacío de todas».[316]

En la dirección memorialística, puesto que —reconoce— todo autobiógrafo «es un historiador» (83), «para ser veraz en el juicio sobre una persona hay que ir sumando impresiones» (84), más allá del par de trazos o juicios con que se despacha Baroja, (cuyo magisterio reconoce),[317] en busca de «la profundidad humana sin alarde» (88) que admira en Ramón Gómez de la Serna, (de quien le cansa el apedreo de greguerías). Echa de menos que Unamuno no haya aprovechado a Santa Teresa: «En ella podemos aprender mucho todavía los que pretendemos recordar y confesar, analizarse y narrar con gracia» (91).

Las dos direcciones se reúnen en el cuarto, entendido como punto de vista, como mirador que desde su ámbito se dirige a la polis de la cultura. («He sido esquivo, huidizo, desdeñoso, pero jamás he dejado de tener un puñado de afectos y de gentes a quienes admiraba y estimaba», 84). En los años noventa se reivindicó la estirpe leibniziana y nietzscheana del perspectivismo que Ortega aplicó a sus ideas sobre la novela y su valor como teoría de la novela no hegeliana, más cercana a Bajtín que a Lukács, entendiendo que la perspectiva «es uno de los componentes de la realidad, una de sus formas de organización, que se perfecciona al multiplicar sus términos y equivale siempre a una interpretación, a un movimiento hacia la verdad, en el horizonte incompleto de la temporalidad».[318]

---

[314] José Moreno Villa, *Los autores como actores* [1951], México, FCE, 1986, p. 80. También pondremos dentro del texto las siguientes citas de este libro.

[315] Antonio Jiménez Millán, «La modernidad en la poesía de Moreno Villa. Estudio de *Salón sin muros*», en Cuevas García (1989: pp. 176-191, especialmente p. 184). Ya para Vicente Núñez («Moreno Villa en su "salón sin muros"») el libro tiene una «resonancia inevitable de soledad sorprendida, de soledad atajada», *Caracola* (Málaga), 48, 10 octubre 1956, número de homenaje a Moreno Villa.

[316] *Salón sin muros* (1936), *Poesías completas*, ed. Juan Pérez de Ayala, El Colegio de México/ Residencia de Estudiantes, Madrid, 1998, p. 416.

[317] «Le debo la franqueza expresiva, la liberación del castelarismo, la precisión» (82).

[318] Ezio Raimondi, «Ortega, la novela, Manzoni», *El museo del discreto*, Madrid, Akal, 1995, p. 19.

Desde las distintas versiones de ese punto de vista, que casi podemos llamar «cronotopos»[319] en España y México,[320] Moreno aguzó su perspectiva en retratos pictóricos («He dibujado muchas cabecitas a pluma de escritores grandes o menos grandes a lo largo de la vida: en Madrid, en Nueva York y en México», 424) y semblanzas («etopeyas» diría Humberto Huergo, que hizo la suya en gran detalle)[321] en busca de la «convivencia literaria» de los autores «en cuanto seres humanos y en función social» sobre la que se extiende en el citado *Los autores como actores* (9).

Antes de que las ondas lo llevaran a México[322] José Moreno Villa se interesó por muchos eventos y personas importantes de su época, tantos que debemos podar grandes trozos (nada menos que los relativos al arte, la arquitectura y el diálogo con lo mexicano, y más grave, lo relativo a la reflexión sobre su poesía) y resignarnos a un seguimiento escueto de sus relaciones con el mundo de las letras en España hasta noviembre[323] de 1936, cuando los intelectuales fueron evacuados a Valencia y reunidos en la «Casa de la cultura» o «Casal dels sabuts de tota mena».[324]

Un recorrido por los sucesivos presentes espaciales nos ofrece una amplia variedad. Entre 1904 y 1908 su familia lo envió a Freiburg am Breisgau a estudiar química; lo que se trajo, sobre todo fue «un idioma» que le permitió «introducir en España alguna fina manifestación de ese mundo» (80) (y como veremos, abrirse paso en la vida). En suma, una porción de Bildung —está claro que esta autobiografía es contigua al *Bildungsroman*— en cierto modo típica de su generación y la siguiente (Ortega, Negrín, Castro, José Fernández Montesinos). Se despliega en los cuartos de estudiante que compartió («Si con Steuer, el checo judío, aprendía a escuchar la música del violón, con el canadiense aprendí a jugar tenis y billar, a fumar en pipa y

[319] Bachtin, «I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura. Questo instersecarsi di piani e questa fusione di connotati caratteriza il cronotopo artístico». Cit. por Jurij M. Lotman, *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti.* A cura di Silvia Burini, Milán, Bompiani, 2022, p. 403.

[320] Juan Pérez de Ayala, «Miscelánea biográfica (siguiendo *Vida en claro* de José Moreno Villa)», *Moreno Villa (1887-1955)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, Biblioteca Nacional, catálogo de la exposición, 93-132.

[321] «Cronología y etopeya», *Temas de arte*, ed. de Humberto Huergo Cardoso, Málaga, Centro cultural de la Generación del 27/ Valencia, Pre-Textos, 2001, pp. 59-122, reproducida y actualizada en *Jacinta la Pelirroja. Poema en poemas y dibujos*. Edición anotada de Humberto Huergo Cardoso. Epílogo de Claudia Kerik, Barcelona, Unam/ Anthropos, 2021, pp. 145-226.

[322] Todavía allí tuvo que responder (1953) a la acusación de Aranguren («La españolidad es aquí un mero accidente») de ser un hombre – con un adjetivo de tristes resonancias– «de tipo internacional» a partir de su poema «¿Por qué no es el mundo mi patria?», escrito durante una estancia en Argentina, en 1933 (*Medio mundo…* p. 338).

[323] El 24 de noviembre, precisó Huergo, «Cronología…» p. 191.

[324] Además, ejerció de «persona mayor» ante el director de Propaganda para que los jóvenes Gil-Albert, Dieste, Gaya y [Sánchez Barbudo] sacaran adelante *Hora de España* en 1937.

a oír en inglés los poemas de Omar Kayam», 275),[325] incluidas las dos semanas de *boarding house* en Londres (1908), con su paisano Alberto Jiménez Fraud (263).

De regreso a Málaga fundó con él y con Manuel García Morente —el grupo de amigos que había invitado a Unamuno a Málaga en 1906— la efímera revista *Gibralfaro.* Pero la vida en provincias no es pensable —tampoco para la generación siguiente— y cuenta su llegada a Madrid en términos quijotescos: «Yo digo que mi camino empieza en esta segunda salida de Málaga, a mis veintitrés años» (250).[326]

Se estableció en una «república» en la calle Serrano, promovida por el historiador del arte malagueño Ricardo de Orueta («Llamábase «república» al grupo de amigos —cinco o seis— que alquilaba un piso para vivir con más independencia y autonomía que en una casa de huéspedes», 252), con Morente, Jiménez Fraud y el granadino Américo Castro, mientras que como «huéspedes amigos» pasaron entre otros Ortega,[327] Giner, Besteiro, Unamuno.

Enseguida se despliegan los espacios con gran variedad.

En 1911 don Francisco Giner de los Ríos lo encaminó al «silencioso campo de batalla» (98) y «colmena de abejas» (102) del Centro de Estudios Históricos, bajo la dirección de Manuel Gómez-Moreno.[328] Se encargó de las miniaturas mozárabes, aunque lo más notable era que traicionara a los suyos —historiadores— con los filólogos: «Yo me incorporaba al grupo de filólogos porque eran más literatos que los de mi grupo. Solíamos irnos a tomar unos tarros de cerveza a la cervecería del Águila, ubicada en la esquina de Serrano y de Hermosilla» (407). En 1914, a Solalinde y el «difícil» Américo Castro, («defendía casi siempre causas justas, pero de modo impertinente o en una ocasión inoportuna», 103) se solían sumar dos mexicanos, el mordaz Francisco A. de Icaza y el «cortés y agudo» (102) Alfonso Reyes, con quien Moreno Villa hizo una amistad que en 1950 y en México caracterizó como «tersa, pulida, irrompible, como nudo de acero» (410).

Con Reyes compartió la predilección por Toledo: «En ella tuve, con Américo Castro, Alfonso Reyes y Solalinde, un refugio al que llamamos El Ventanillo» (85).[329]

---

[325] Es curioso que su idea de la *Gemütlichkeit* (confort) alemana derivase en anglofilia (275).

[326] «(Cómo fue) el camino de las musas», manuscrito fechado por Juan Pérez de Ayala entre 1939-1943. «Con cuarenta duros que me ofrecieron por una traducción de alemán, dejé mi casa» (251). En *Vida en claro* cuenta que para salir de Málaga le pidió a Jiménez Fraud una traducción del alemán y Américo Castro le ofreció traducir *Crítica del lenguaje*, de Fritz Mauthner (83).

[327] A quien conoció en el periódico *El Imparcial*, donde publicó un primer poema.

[328] Cf. Francisco Abad, «Moreno Villa y el mundo intelectual de su tiempo» en Cuevas García (1989: 272- 281).

[329] Cf. José-Carlos Mainer, en su introducción a Américo Castro, *Aspectos del vivir hispánico*, Sevilla, Renacimiento, 2021, se refiere a esta penúltima muestra del toledanismo español (p. 18). Hace cuarenta años Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo, figuras y mitos,* Madrid, 1980, escribió sobre las ciudades muertas. En el fin de siglo, Toledo está en *Ángel Guerra* de Galdós, *Camino de perfección* de Baroja, *La voluntad*

Y en el recuerdo de 1950: «Le veo en el trencito jadeante y bailarín de Toledo, en nuestra casita de la Ciudad Imperial, conocida como El Ventanillo, con aquel comedor pequeñín que parecía querer deslizarse por los viejos tejados hasta bajar al Tajo o ascender a la Virgen del Valle. Lo veo allí, sentado en la esterilla de petate, recitándonos no sé qué historia de San Baltasar» (407). Es decir: «Era tanta la pujanza / del señor San Baltasar, / que una vez llegó a ensartar / ciento cincuenta en su lanza. / ¡Oh lanza, divina lanza, / lanza, lancita, lanzón: / échanos tu bendición / y la bienaventuranza: / amén!».[330]

El Ateneo (1913) «tenía mucho de casino, café y parlamento», y en él hizo amistad con Enrique de Mesa, «poeta serrano, demasiado santillanesco sin duda, pero fino, generoso, caballero siempre» (253) con Gustavo Pérez de Ayala y con Enrique Díez-Canedo.

El nombre de este último amigo conecta —ya en 1924— con la fundación, junto a Reyes,[331] de los mínimos y certeros *Cuadernos literarios*, para cuyas cubiertas dibujó Moreno Villa los retratos de los autores. Entre 1916 y 1920 «Nos sentábamos a escribir en mesas fronteras en un despacho de la editorial Calleja. Trabajábamos desde las diez hasta la una. Después, durante las vacaciones veraniegas —en que las familias emigraban al Norte— nos íbamos a comer juntos al Café de Levante, previo el sorbo de aperitivo en la *Maison Dorée*» (576). Hombre de humor fino, recuerda Moreno, en ese Café de Levante hizo unas parodias con el pie forzado de Valle-Inclán («Es la hora del lubricán»), que Reyes[332] transcribe dándolas como de «autor ignoto»:

Es la hora de don Américo,
no sé si teórica o práctica:
junto a su pericia sintáctica
Meyer Lübke es algo quimérico.
Es la hora de don Américo!

De la amistad con Juan Ramón Jiménez, «algo tan propenso a nublados como el cielo de Bretaña» (254), dependió su trabajo en la editorial Calleja (1916-1921),

---

de Azorín, quienes entre hiperestesia y mística se fijan en el Greco, ya sobre las trazas de Cossío, Rusiñol, o en Francia el Greco wagneriano de Barrès (1912). Por supuesto, la más popularizada «Orden de Toledo» se inscribe en esta línea, con sus especifidades (*vid. infra)*. Con Moreno Villa, Reyes estuvo además en unas misteriosas «sociedades secretas» (1922) promovidas por «Azorín»: «Los amigos de Lope de Vega» y «Góngora Club». Para la primera, Moreno Villa mandó hacer unos ceniceros de Talavera (*Memoria,* 90). Alfonso Reyes, *Obras completas*, IV, México, FCE, 1956, p. 380.

[330] «El Ventanillo era nuestro refugio para pequeñas vacaciones de dos o tres días […] Se que fue creciendo en gloria y lujo. Se que Bagaría decoró las salas con la leyenda y hazañas de San Baltasar, bajo cuya advocación se abría el Ventanillo» (Alfonso Reyes, *Obras completas,* II, México, FCE, 1956, pp.96-98; Juan Pérez de Ayala, *Memoria*, 408).

[331] En su piso de la calle Serrano, una vez establecido como diplomático.

[332] Alfonso Reyes, *Pasado inmediato* (1941), en *Obras completas* vol. XII, México, FCE, 1960, p. 225.

ya que le dejó el puesto al ir a casarse en los Estados Unidos.

Por otro lado, coincidió con Reyes y Díez-Canedo en la revista *España*, donde en 1915 Eugenio d´Ors, «Xenius», «uno de los autores que más han puesto para afinar el gusto español, tan bronco» (94), le dedicó una glosa (Moreno Villa es «algo filósofo») que agradeció (96-97). En cuanto a Antonio Machado, «me senté a su mesa en el café Kutz» (95), mientras conoció a Baroja en la tertulia de la editorial Renacimiento de Martínez Sierra. Rememoró los paseos con Azorín y él hasta la librería de su cuñado Caro Raggio en las Cuatro Calles.

Alzando un poco la perspectiva y mirando al conjunto, a su juicio, el «fenómeno cultural» de la segunda década del siglo se caracterizaba porque «operaban» tres generaciones: «la de los abuelos, la de los padres y la de los hijos. Para individualizar, diríamos: la de don Francisco Giner, la de Menéndez Pidal y la de Ortega. Individuos que cifraban la educación moral y estética, el sentido y la disciplina histórica o científica, la apertura de horizontes culturales» (406).

En el mismo sentido, el otro gran americano, Pedro Henríquez Ureña, quien prologó un *Florilegio* de su obra en 1920, no tuvo apuro en afirmar: «José Moreno Villa pertenece a la aristocracia cerrada de la literatura española», aclarando:

> sus miembros se distinguen por la depuración de los gustos, por el amor al *decorum*, que se extiende a las formas sociales «Unamuno es su filósofo místico; José Ortega y Gasset es su filósofo intelectual; Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado son sus principales poetas; Azorín es su crítico; Enrique Díez-Canedo es su humanista moderno… […] En la pedagogía social, la clase entronca […] con la clara y fecunda tradición de Giner. En el mundo de la erudición, es aliado del grupo que encabeza Menéndez Pidal, hombres de disciplina perfecta y saber acrisolado.[333]

En 1917 fracasa el intento de vivir en un «pisito con sus propios muebles y una sirvienta» (275), al enfermar y morir la «dulce y sabrosa» persona con la que se había instalado y se muda a la Residencia de Estudiantes («vas a ayudar más de lo que te figuras» le dijo su paisano malagueño, amigo y casi hermano Alberto Jiménez Fraud).

Allí se quedó durante veinte años. Exento de las obligaciones de una casa burguesa,

> Mi cuarto […] iba lográndose […]. Con el tiempo logré una ampliación para poder pintar. Al principio, el caballete, los lienzos, las pinturas y los tarros de aguarrás y aceite estaban en mi dormitorio, único recinto; donde además tenía mis libros, una mesa de mi bisabuelo, dos butacas, dos sillas y un archivador.

[333] «En torno al poeta Moreno Villa», *Obra crítica*, México, FCE, 1960, pp. 212-213.

> En aquella especie de celda frailuna ha quedado todo lo reunido y lo hecho durante veinte años. Bosquejos, dibujos, estampas, cuadros, fotografías familiares y de arte, relojes de oro de mis abuelos, cadenas de ellos, libros, ropas, manuscritos. Yo trabajé hasta el último momento, mientras encima de mi cuarto luchaban los aviones defensores de Madrid contra los alemanes e italianos. Algunos de estos combates se dieron a pleno sol, y las máquinas relucían, destellaban en el cielo azul, como joyas.
>
> Pero no es hora todavía de recordar estas cosas del final. Pienso en mi cuarto lleno de sol mañanero, en un día de domingo. Yo ponía mis discos de fox o de zarzuelas antiguas, mientras pintaba. «La juventud eterna», los estudiantes, se esparcían por los campos de juego, cantaban bajo las duchas, tomaban baños de sol en las azoteas o discutían en sus cuartos.
>
> Abajo, en unos bancos platicaban con Jiménez Fraud, Ortega y Gasset, don Blas Cabrera, Sacristán, el psiquiatra (105).

La eterna juventud de la Residencia se fue llamando Emilio Prados, Federico García Lorca, Salvador Dalí, Luis Buñuel. De todos dejó retratos memorables y bien conocidos.[334]

Una primera interrupción tuvo lugar en 1921. La editorial Calleja quebró; Moreno aprobó las oposiciones a Archivos y Bibliotecas y fue destinado a Gijón. «Me recluí en una pensión o casa de huéspedes barata» (115).[335] Al año siguiente, de vuelta a Madrid, fue destinado a una «biblioteca fea», la de la Facultad de Farmacia de la Universidad y se encontró «Otra vez en presencia de la eterna juventud» («A mí me recreaba salir de aquel ambiente juvenil y ponerme a pasear con Azorín y Baroja, que no entendían nada de los movimientos modernos») (114).

En la Residencia, Moreno siguió ligado a la Ciudad Imperial a través de la Orden de Toledo, cuyo fundador y condestable fue Luis Buñuel, en 1923:[336] «Los caballeros de la Orden de Toledo […] se acomodaban en las posadas de la Santa Hermandad o de La Sangre, entre arrieros, burros y telarañas que seguían siendo los mismos que en tiempos de los Reyes Católicos o de Cervantes. Cenaban y bebían sin continencia y se lanzaban luego al laberinto de las callejuelas, que, desde luego, estaban menos alumbradas que ellos» (486).

---

[334] Andrés Soria Olmedo, *Una habitación propia. Federico García Lorca en la Residencia de Estudiantes, 1919-1936.* Madrid, Residencia de Estudiantes, 2017.

[335] No perdió el tiempo. Estudió y publicó los dibujos del Instituto de Gijón, que habían sido de Jovellanos, y tradujo *Los conceptos fundamentales de historia del arte* de Heinrich Wölfflin (1915), Madrid, Espasa-Calpe 1924, que le sirvió para aquilatar su prosa (y a los más jóvenes para canalizar su trato con el barroco, cf. Aurora Egido, *El Barroco de los modernos. Despuntes y pespuntes*, Cátedra Miguel Delibes, Valladolid, 2009.

[336] «José Moreno Villa. Escritos sobre Luis Buñuel. Presentación de Juan Pérez de Ayala», *FGL* 16, diciembre 1994, pp. 87-112.

Sigamos con los espacios, ahora descritos en un número[337] de la revista *Residencia* (1926): «En un cuarto se "hace" medicina; en otro, cálculo infinitesimal; en otro, legislación; en otro, historia; en otro, caminos, puentes hacia la eternidad, versos. ¿Es que hago un relato simultaneísta? Es la realidad» (262).

En una página de recapitulación autobiográfica se ve a sí mismo como «una mezcla de humildad y orgullo», que le sirve de «resorte» de sus múltiples ocupaciones y considera su sociabilidad como un campo de tensión: «En las épocas en que más gente traté, siempre sentí ganas de alejarme, de aislarme. Cuando iba a la revista *España* todas las tardes, percibía una vaga sensación de alejamiento y ganas de marcharme. Los mismo me ocurría en la peña del Café Regina, donde iban Azaña, Araquistáin, Negrín, Luis Bello y otros. O en la *Revista de Occidente*, donde los contertulios eran Ortega, [García] Morente, Vela, Sacristán, don Blas Cabrera, Pittaluga» (118).

Así, a finales de 1926 «[…] la sabrosa soledad también tiene sus espinas […] En una de esas fases conocí a Jacinta,[338] en casa de Jiménez Fraud» (120). Enamorado, el 16 de febrero de 1927 viaja con ella a Nueva York: «Y en Nueva York empezaron las desilusiones, las contrariedades […] Jamás olvidaré los cuartos[339] donde se desarrollaron las peripecias alarmantes, las graves, y donde yo me sentí como un náufrago, solo y emporcado por una sociedad sin alma, sin moral y sin respeto a la dignidad humana» (279). La historia termina en ruptura, como se detalla en este volumen de estudios dedicado a *Jacinta la pelirroja*.

Y es notable que sitúe en el barco de regreso («Soliloquio en el mar») —como reescribiendo en sentido contrario una página del Juan Ramón Jiménez recién casado—[340] la poderosa evocación de la España en la que se refugia, como en un vasto cuarto:

> También en mí suben y bajan las puntas diamantinas de los recuerdos. Y en las crestas de las ondas internas se entrelazan las luces de Nueva York y las madrileñas.
>
> Sé que en este preciso momento, el pintor Juan de Echevarría está pintando su enésimo retrato de Baroja; que Ortega está preparando su clase de Filosofía o su folletón para *El Sol*; que Menéndez Pidal redacta su libro *La España del Cid*; que Arniches ensaya un sainete; que Manuel Machado entra y sale en la Biblioteca del Ayuntamiento, de la cual es director; que Antonio «conversa» con Juan de Mairena; que Azorín desmenuza la carne de un clásico —momia ya— y consigue extraer un globulillo perfumado; que don

[337] *Residencia* 1987; 25 *Residencia* (1926-1934), edición facsímil. Presentación de E. Trillas. Nota a la edición de J.L. García Velasco. Índices generales elaborados por C. Alberdi Alonso, Madrid, CSIC, 1987.

[338] Se llamaba Florence Ruth Louchtheim (cf. la citada edición de Humberto Huergo).

[339] En *Pruebas de Nueva York* (1927) [prólogo de Juan Pérez de Ayala], Valencia, Pre-Textos, D.L. 1989 observa las «casas gigantescas a la vez que estrechas» de la ciudad (p. 15).

[340] «El barco. El mar. El pensamiento en la vuelta a la Residencia. El trabajo propio, la vida clara, sin complicaciones» «Notas sobre Florence», ms. 1930, *Memoria*, p. 273.

> Pío del Río Hortega está sobre el microscopio dibujando no sé qué célula del cerebro; que Juan Ramón Jiménez discurre algún modo de atrincherarse en el silencio; que don Manuel Bartolomé Cossío, postrado y todo, corrige pruebas de mil cosas, recibe visitas, se exalta con esta evocación artística o con este detalle político antiliberal, que Benavente se fuma su interminable puro, a pasitos apresurados por las calles, o con la cara burlona en el café; que Martínez Sierra luce su indumentaria de nuevo rico; que Ramón y Cajal estudia las hormigas; que Américo Castro lucha a brazo partido con Santa Teresa, con Erasmo, con Lope y con la Divina Providencia; que Zubiri ahorca los hábitos y se coloca a la cabeza de la filosofía profesional; que Gaos gana su cátedra; que Navarro Tomás enseña fonética a las americanas; que Giménez Caballero quiere ganarse a toda costa un lugar notorio en la literatura; que Azaña sigue de empleado modesto, pero trabajando en la penumbra su programa político y su *Jardín de los frailes*; que García Lorca lee, con ahogo de alegría, su nueva comedia; que los eruditos afinan, que afinan los poetas y los filósofos; que Valle-lnclán depura en las tertulias de café la manera eficaz de contar un esperpento; que Maura dirige una carta a don Alfonso XIII como de un instructor a un discípulo; que d'Ors sigue glosando sobre las cúpulas o sobre el sentido ecuménico; que Falla está como embrujado en el piano; en suma, que Madrid hierve, que mis amigos quieren superarse. Todos, todo un enjambre. Hay un rumor renacentista que los mantiene en vilo. ¡Qué maravilla! Durante veinte años he sentido este ritmo emulatorio, y he dicho: Así vale la pena de vivir. Un centenar de personas de primer orden trabajando con la ilusión máxima, a alta presión. ¿Qué más puede pedir un país? (132)

A partir de ese regreso[341] se intensifica su relación con los más jóvenes —rosicler, etc. «Y, cosa curiosa, mis siguientes libros de versos fueron recibidos por la nueva generación como cosas unidas a ella» (134).

De nuevo se refiere a la proyección exterior del cuarto:

> Desde mi cuarto viví el nacimiento del cubismo y del surrealismo. Por mi cuarto pasaron los dadaístas, los ultraístas, los gongoristas. Allí dibujé a Paul Valéry. Allí platiqué con García Lorca, con Antonio Machado, con Dalí. Mi dedicación a la pintura se formalizó el año 1924 como consecuencia de los problemas que presentaba a mi espíritu el cubismo. Por entonces empezaba a estudiar pintura el hoy famoso catalán Salvador Dalí. [...] Él y García Lorca y Buñuel vivían también en la Residencia y sus cuartos eran hervideros de discusiones y de travesuras estético-literarias. Allí acudían músicos jóvenes, poetas, pintores y fervorosos de todas clases.

[341] De regreso de NY, su actividad múltiple «se acentúa extraordinariamente» (José Moreno Villa, *Jacinta la pelirroja,* ed. Rafael Ballesteros y Julio Neira, Madrid, Castalia. 2000 p. 15). Así le escribía a Alfonso Reyes (3 de noviembre de 1928): «Estoy en una constante febrilidad de producción; que no vivo sino para la pintura, la literatura y la revista *Arquitectura* que confecciono y lleno. Se acabaron para mí las peñas literarias de los cafés […] Me encuentro con que la juventud mía empieza a los 40 años, y que ahora llevo dos de juventud por consiguiente» (Cf. Juan Pérez de Ayala «José Moreno Villa escribe a Alfonso Reyes, 1922-1931 (algunos datos de una larga amistad», *FGL*, 13-14, Mayo 1993, 115-132).

> Resulta, pues, que siendo mi cuarto un ámbito de apartamiento y trabajo era, por obra y gracia de la Residencia, un lugar propicio para conocer infinitos caracteres humanos, tanto juveniles como maduros (280).

En 1927 participó en los actos del Centenario de Góngora confeccionando los monigotes de trapo del auto de fe donde se condenó al «erudito topo, el catedrático marmota y el académico crustáceo» (Gerardo Diego) y evocó el «descoco» de *Lola*, colaboró con dibujos y textos en el número triple de *Litoral* (Málaga), nº 5, 6, 7, de octubre de 1927, hizo retratos a pluma para *La Gaceta literaria* (1927),[342] fue seleccionado en la Antología de Gerardo Diego (1932) y participó en *Los Cuatro Vientos* (1933), la última revista del «27», y en *Caballo verde para la poesía* (1936).

En *La Gaceta literaria* es importante su respuesta a la encuesta Podemos partir del número 32 de *La Gaceta Literaria* (15 abril 1928), dedicado a *Arquitectura*, 1928:

> Con el presente número ofrecemos a nuestros lectores el primer ensayo serio dedicado en España para instaurar, ante conciencias retrasadas, los problemas más urgentes del arte más urgente del mundo actual: la arquitectura.
>
> [...] España estaba ––está–– un poco adormecida en la consideración de este fenómeno inmediato y universal.
>
> Nosotros hemos querido acudir con nuestras modestas fuerzas para despertar modorras, para evangelizar teorías, para remover marasmos de público y de constructores.

A los escritores se les pregunta: «¿Qué valores literarios ve en la nueva arquitectura? ¿Qué relación ve entre la nueva arquitectura y la literatura nueva? ¿Está usted satisfecho con su casa? Si no lo está, ¿cómo la sueña?»

José Moreno Villa dice no estar satisfecho con su casa, «y eso que vivo en una de lo más aséptico que cabe y de lo mejor tenida por muchos conceptos: la Residencia de Estudiantes […] le diré que sueño una casa que sea como el mechero Dunhill […] sin adornos, sin garambainas, sin historias, sin erudición[343] […] ¿Y por fuera? Por

[342] C.M. Arconada (15 de agosto de 1928) hizo un reportaje sobre los cursos de extranjeros en la Residencia: Salinas, «gran capitán de la literatura», es un hombre activo, que firma autógrafos de *Presagios* a «bellas señoritas». El artículo va ilustrado por Moreno Villa («Si García Lorca es el poeta oficial de la Residencia, Moreno Villa es el pintor»).

[343] Lo hicieron secretario de la revista *Arquitectura* en su nueve etapa, y escribió en ella y en *El Sol*, bajo la rúbrica goetheana de «Estudios superficiales». Todo ese trabajo en *Temas de arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)*, edición de Humberto Huergo Cardoso, Valencia, Pre-Textos / Centro cultural de la generación del 27, 2002.

fuera, que se aproxime al albergue de un morabito […] Por amor al verdadero arte, hay que ir contra lo artístico. Y ese grito ya sabe usted que no es mío».[344]

Fue viendo a los jóvenes: Cernuda le confesó su soledad, «en mi cuarto de la Residencia» (127), estuvo algunas veces en casa de Aleixandre, mientras que la de Altolaguirre «era un punto de reunión literaria constante con el pretexto de la imprenta o de las revistas» (137).

La II República tuvo con él las atenciones de hacerlo director del Archivo del Palacio Nacional, antes Real, de Madrid, promoverle un viaje de embajada cultural a Buenos Aires en 1933 e integrarlo en un comité encargado de una nueva edición de los clásicos españoles que no llegó a culminar. Desde 1935 publicó en *El Sol* la serie de artículos trágicos, premonitorios, goyescos, titulados «Pobretería y locura».

En relación con los poetas de su tiempo es difícil no apreciar la ironía y la generosidad de quien se complace en la variedad de la poesía del momento, contra las polarizaciones.

> Nuestro Parnaso actual es suculento.
> Parece un «cap» de frutas y vino espumoso.
> En él acusan sus sabores Juan Ramón,
> Federico, Jorge, Antonio y Manuel,
> Pedro, Manolo, Rafael, Luis,
> y algún adjunto americano.
> Te aseguro que es delicioso
> paladear lo que tiene de piña este vate,
> lo que tiene de naranja este otro,
> y encontrar, en fin, de cada uno,
> lo albaricocado, almendrado, manzanesco,
> perista, platánico y uval.[345]

[344] Andrés Soria Olmedo, *La generación del 27 ¿Aquel momento fue ya una leyenda?* Catálogo de la exposición, Madrid, Residencia de Estudiantes, diciembre de 2009-febrero de 2010, Sevilla, Convento de Santa Inés, Marzo-Junio de 2010, Madrid, SECC, Junta de Andalucía, Amigos de la Residencia de Estudiantes, 2009. Salvador Guerrero, «José Moreno Villa, crítico de arquitectura», en AAVV, *José Moreno Villa, un Yo cercado de infinito*, Junta de Andalucía, Madrid-Sevilla, 2012, pp. 96-113.

[345] «Cartas sin correo», publicado en *Caballo verde para la poesía* (Madrid), 4, enero 1936. Según Juan Pérez de Ayala alude a Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Antonio y Manuel Machado, Pedro Salinas, Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti, Luis Cernuda y con probabilidad Pablo Neruda (*Poesías completas,* cit., pp. 803-804).

En relación con los espacios de socialización de productores y consumidores del arte, el artículo «La razón y los cuatrocientos», publicado en *El Sol*,[346] despliega una aguda teoría de las minorías y sus lugares. Parte de una porción, o ración, o razón, de Madrid, que nos ha de alegrar y enorgullecer: «son los cuatrocientos que acuden a ciertas exposiciones, a ciertas conferencias y espectáculos, que saben idiomas, *saben* naciones y *saben* nociones» (267), cuyos espacios son «Sociedad de Cursos y Conferencias, Sala Rex ("El Caracol"), cursillo filosófico de Ortega, cine club» (268). Son capitales por representar «el único latido sincrónico de España con el mundo tenso y vivaz de nuestra época». Con perspicacia extiende el planteamiento a todo el territorio: «Y [el historiador futuro] hallará que en cada población importante de nuestro país hay un correspondiente "cuatrocientos", una "docena" o "centena", ración adecuada que hace posible allí también ciertas manifestaciones espirituales» (269).

[346] 18 de mayo de 1929 (267-269). También en *José Moreno Villa escribe artículos (1906-1937)*, ed. de Carolina Galán Caballero, 2 vols. Hamburgo/Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 1999, pp. 718-19.

LA VIDA CULTURAL DE BARCELONA (1948-1950) EN LOS CUADERNOS AUTOBIOGRÁFICOS DE ANTONIO VILANOVA

Adolfo Sotelo Vázquez
Universitat de Barcelona
sotelo@ub.edu

Como homenaje a Pilar Celma y Javier Blasco, amigos y compañeros de muchos años universitarios, doy noticia de la reconstrucción que estoy llevando a cabo de los cuadernos autobiográficos de mi maestro Antonio Vilanova (1923-2008), recalando y contextualizando dos momentos de dichos cuadernos, que tienen como sujetos a Vicente Aleixandre y Ana María Matute.

1. VICENTE ALEIXANDRE EN BARCELONA, 1948

Las biografías y los estudios sobre Vicente Aleixandre (1898-1984) no han tenido en cuenta o han ignorado la importante estancia barcelonesa de Aleixandre en el otoño de 1948, llegando a situar su primera lectura poética el 16 de abril de 1951 en la Facultad de Filosofía y Letras. Error que tratamos de subsanar, atendiendo a las referencias epistolares y a los artículos de Antonio Vilanova, Néstor Luján y Joan Perucho, exhumados por los trabajos de Alba Guimerà, Agustí Pons y, sobre todo, por el espléndido libro de Julià Guillamon, *Joan Perucho. Cendres i diamants. Biografia d'una generació* (2015). La primera lectura poética del futuro Premio Nobel 1977 tuvo lugar en el Ateneu barcelonés el 11 de noviembre de 1948. El propio Aleixandre dejó constatada, con inequívoca referencia, su lectura en el Ateneu en unas líneas del capítulo «José María de Sagarra, entre sus antiguos» de su impecable libro *Los encuentros* (1958): «La primera vez que le vi, en primera fila de una sala

de conferencias (el Ateneo barcelonés, si no me equivoco), su presencia misma, en aquella ocasión, ya era para mí la más amable de las aseveraciones».

Luján, quien ya había dedicado dos artículos —uno de ellos muy somero— en el semanario *Destino* (20 de mayo del 44 y 12 de mayo del 45), publica en el mismo semanario (20-IX-1948) un artículo titulado «Presencia en Barcelona de Vicente Aleixandre», donde además de señalar que «no lo había saludado personalmente jamás», indica con prosa protocolaria: «Su lectura, celebrada el pasado jueves en el Ateneo Barcelonés, fue un auténtico éxito emotivo y vibrante, y constituyó, posiblemente, el suceso humano más interesante que se ha producido en estos últimos tiempos en lo que se refiere a la poesía». Por su parte, Perucho, según refiere Guillamon, consiguió conocer personalmente a Aleixandre, quien le dedicó la segunda edición de *La destrucción o el amor* (1945): «A Juan Perucho, reunidos al fin en la querida Barcelona, con un abrazo de su amigo».

Vilanova, Luján y Perucho eran muy buenos amigos. El día 14 de marzo de 1944 había salido de las prensas de A. López el precioso libro *9*, que con caricaturas de José María de Martín agrupaba las semblanzas, a cargo de Luján, de José Riera Crivillé, Perucho, Nani Valls, Carlos Fisas, Ventura Torres, Francisco José Mayans, Vilanova y la de sus artífices, Martín y Luján (cuya semblanza salió de la pluma de Mayans). Mi maestro, Antonio Vilanova, me regaló un ejemplar el 5 de enero de 1997, con una dedicatoria muy explícita: «Para Adolfo Sotelo, esta inhallable rareza bibliográfica, primer testimonio impreso de nuestro *grupo generacional*» (el subrayado es mío).

En ese grupo generacional los más próximos a las tareas de la historia y la crítica literaria eran Luján y Vilanova: ambos estudiaron Filosofía y Letras, tras conocerse cuando contaban 10 años en el colegio de los Hermanos Maristas de la calle Llúria (Alba Guimerà lo ha relatado en su tesis doctoral). Luján escribía en *7* a propósito de Vilanova: «Está saliendo a cazar en el campo de la literatura con gran aparato de montería. Va para caza mayor y todos esperamos de él un buen botín». No obstante, cuatro años después, Luján (ya por entonces importante colaborador de *Destino*) le escribe al común amigo, el gran poeta Josep Palau i Fabra, que residía en París desde diciembre del 46, acerca del grupo generacional: «Les nostres vides —les dels amics i coneguts— han fet més o menys també les evolucions que eren d'esperar: L'Antoni Vilanova s'ha fet amic d'en Masoliver, d'en Riquer i d'en Castro; és auxiliar de la Universitat —de filologia, crec— i s'esmerça en coses eruditas».

En este contexto se produce la visita de Aleixandre a Barcelona. Su estancia y sus actividades cuentan con un observador atento y apasionado, excelente conocedor del poeta (posiblemente el mejor en los tiempos de la inmediata posguerra), a quien había visitado en Madrid antes de iniciar su servicio militar en marzo de 1945 en San Juan de Mozarrifar (Zaragoza) y con el que mantendrá una regular e intensa correspondencia durante los años 45 y 46. Por otra parte, el joven Vilanova había escrito un formidable artículo, «La poesía de Vicente Aleixandre», publicado en la revista *Estilo* el 27 de enero de 1945, con un diapasón crítico muy similar al de sus

artículos del boletín universitario, *Alerta*. Son a buen seguro estos artículos a los que alude una carta de Vilanova (primavera del 45) a sus padres, en la que les transmite la confidencia de Vicente Gaos, que «sabía por Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre que era el mejor crítico joven de España».

Aunque Aleixandre llegó a Barcelona el martes 9 de noviembre, Vilanova no le saludó hasta el jueves, antes de la lectura y en la sala de Juntas del Ateneu, «donde estaba sentado con Elisabeth Mulder en espiritual y etérea conversación». Vilanova asiste ensimismado a la lectura del poeta: «maravillosa de acento, cálida de dicción, sabia, de auténtico virtuoso, y por encima de todo, impresionante». Sus notas, aunque sintéticas, se detienen en el desarrollo del acto, y así lo que le pareció más decisivo de la sesión fue: «la originalidad y la gracia de los comentarios previos a la lectura de cada poema». Cree que ha impartido una lección de «inteligencia poética», que había presentido al conocerle en Madrid: «la pasión salvaje y atormentada de Aleixandre no es más que una orgía mental».

En lo que atañe al modo cómo ha leído sus versos, Vilanova subraya «la carencia casi absoluta de énfasis retórico» y el tono «de llaneza señoril, de aristócrata del espíritu». Sus anotaciones se detienen en algunos de los asistentes. Con una pluma incisiva, en ocasiones afilada (se lo habría de reconocer unos años después Josep Pla) escribe: «La sala estaba llena a rebosar de los jóvenes poetas de las nuevas generaciones, que aparte de su absoluta carencia de genio poético parecen abrigar la ilusoria esperanza de que su afeminamiento los ha de proporcionar el talento del que carecen». Al margen, señala la presencia de poetisas, tal Ana-Inés Bonín, Susana March y —fascinante— Esther de Andreis, «con un vestido verde esmeralda y el pelo rubio dorado». Así mismo menciona los que junto a él ocuparon la presidencia: Martín de Riquer, Pepiño Pardo, Dionisio Ridruejo, Elisabeth Mulder, Juan Ramón Masoliver y Guillermo Díaz-Plaja. Baste añadir que su texto contiene una interjección (¡Ah!) para añadir: «también el imbécil de Vila Fradera, funcionario ejemplar, jesuítico sicario del régimen». Se trata de Jorge Vila Fradera, en ese momento secretario provincial de Educación Popular.

La Vanguardia Española del 13 de noviembre daba noticia de la cena que a continuación de la lectura se celebró en «un restaurante» como homenaje al poeta, quien leyó algunas composiciones inéditas, tras los parlamentos de Ridruejo y Sagarra. Vilanova es puntual cronista de dicha cena en *Las Siete Puertas*, en la que Aleixandre leyó, en efecto, tres poemas inéditos, que habrían de integrarse en *Mundo a solas* (1950) y *En un vasto dominio* (1962). Las palabras de Sagarra le dan la excusa para un sintético retrato del genial autor de *Vida privada*: «El patricio egregio de la sangre y de la poesía, con su calva de emperador romano, su nariz aquilina de tenues aletas, su flácida gordura de mediterráneo sensual ha sido quien ha captado con más acierto la capacidad de explicar el misterio poético que se ha revelado en Aleixandre. Su imagen de "expositor de imponderables" es una frase más que añadir a la infinita serie de sus rasgos de ingenio».

Vilanova que estaba sentado entre Ana-Inés Bonín y Mari Isabel de Riquer, «maravillosa con su vestido de satín negro», y que tenía enfrente a Manent y Teixidor, pudo hablar un rato con el autor de *Sombra del paraíso* (1944). Al fondo, «las tardes de Velintonia, a la luz cálida de la pantalla esfumándose en un halo de penumbra». En el salón del restaurante, la palabra de Aleixandre: «¡Hombre por Dios, con lo que yo te quiero, Antonio! Tenemos que vernos», que complace el jovial orgullo del joven profesor, que ya ha dejado atrás sus aprendizajes de poeta.

El homenaje y la fiesta continuó en El Molino, «para que Vicente viese a la Bella Dorita, la reina del cuplé equívoco, picante y descocado, que tanto admira Eugenio d'Ors». Y la Bella Dorita canta «Demasiada cultura», «capaz de sonrojar a un carabinero», en honor de Aleixandre, mientras todos (han rehusado acompañarlos, entre otros, los Riquer, Manent y Sagarra) disfrutan de lo lindo, especialmente Ángel Zúñiga y Josep Janés.

A la una y cuarto de la noche el espectáculo de El Molino había terminado, sin embargo quedaba un último acto, el colofón, del homenaje a Aleixandre. La «écriture du jour» de Vilanova anota: «Juan Ramón [Masoliver] ha sugerido a Ester de Andréis que nos invitase a tomar unas copas en su casa». La poetisa genovesa, casada con el industrial catalán Enric Mir Deulofeu, acepta; y de inmediato se organiza la escapada hacia el torreón noucentista de la calle Ganduxer. Barcelona era una fiesta: Aleixandre, Miguel Utrillo, Julio Garcés, Masoliver, Díaz-Plaja y señora, Victoria Carreras (aspirante a *demi-mondaine*), Madame Sanromá («nada fina pese a su ascendencia francesa y a los millones de su marido», la pluma afilada de Vilanova *dixit*), Ridruejo, el pintor Rafael Zabaleta y el hispanista Luigi de Filippo participan en la reunión de la madrugada del sábado 13, que Vilanova describe con precisión balzaciana.

En sus *Casi unas memorias* (1976) Ridruejo recuerda que «durante años la casa de Ester de Andréis, en Ganduxer, 55, ha sido punto de reunión para una porción de escritores catalanes, forasteros y transeúntes (En aquella casa, por ejemplo, conocí yo a Vicente Aleixandre)». La memoria de Ridruejo es imprecisa, pero ciertamente el último eslabón de la fiesta en honor del poeta de *Sombra del paraíso* se celebró, en la madrugada en el mítico salón de Ester de Andréis.

2. IGNACIO AGUSTÍ, ANA MARÍA MATUTE Y EL PREMIO NADAL 1949

Los cuadernos fragmentarios, caóticos e interesantísimos de Antonio Vilanova (1923-2008), que estoy recomponiendo entre los años 1948 y 1952, se nutren de «l'écriture du jour» (tomo prestado el marbete del excelente libro de Eric Marty sobre el *Journal* de André Gide), donde se amalgaman reflexiones autobiográficas con el discurso de lo que acontece a su alrededor, glosando episodios importantes o triviales del mundo cultural barcelonés. El quinquenio al que me refiero conoce, en su aventura personal, su nombramiento (1948) como profesor encargado de la

asignatura «Historia de la literatura española en sus relaciones con la Universal» en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universitat de Barcelona; su designación (1949) como jurado del «Premio de poesía Juan Boscán», del premio de Literatura catalana «La lletra d'or» (1950) y del «Premio de novela Ciudad de Barcelona» (1950); la defensa de su magistral tesis doctoral «Las fuentes y los temas del *Polifemo* de Góngora» (1951), dirigida por Dámaso Alonso; y, sobre todo, el encargo de la sección de crítica literaria del semanario *Destino*. El encargo se lo hace Ignacio Agustí, director del semanario, la sección se titulará «La letra y el espíritu» (la sombra de Ortega y Gasset es alargada) y su primer texto crítico será «La última utopía de Aldoux Huxley» (4-III-1950) sobre *Ape and Essence*.

He elegido para esta segunda breve cala las páginas de los cuadernos (en construcción) de comienzos de 1950, a punto de fallarse el Premio Nadal 1949, que ganará la novela *Las últimas horas* de José Suárez Carreño, y al que se presentó Ana María Matute con la novela *Las luciérnegas*, quien ya había pasado a las votaciones finales del Nadal 1947 con su novela *Los Abel*, edición en la que triunfó ajustadamente *La sombra del ciprés es alargada* de Miguel Delibes. Conviene recordar también que el jurado de la edición de 1949 estaba formado por Josep Vergés, Joan Teixidor, Néstor Luján, Sebastián Juan Arbó (ganador de la edición anterior) y los críticos literarios Juan Ramón Masoliver y Rafael Vázquez Zamora, quien actuaba como secretario. Vilanova comenzaría su larga andadura como jurado del Nadal en 1959, precisamente el año en que Ana María Matute lo conquistó con su novela *Primera memoria*.

Las notas del *Diario* acerca del Premio Nadal 1949 se inician el miércoles 4 de enero de 1950 y finalizan dos días después de madrugada. Las correspondientes al día 4 se inician así: «Este mediodía he ido a la redacción de *Destino* a buscar a Néstor, pero no estaba y sólo encontré a Teixidor y a Ignacio Agustí. Teixidor me ha invitado personalmente a la velada del día de Reyes en el restaurante Glacier de la Plaza Real, en donde tendrá lugar la concesión del Premio Nadal». Vilanova conversa con Teixidor hasta que aparece Agustí con la invitación. El *Diario* se detiene (muy a menudo lo hace) en un espléndido retrato (Josep Pla atinó al elogiar los retratos de la pluma del crítico barcelonés) de Agustí. Vilanova, aunque lo conocía de vista anteriormente, lo empezó a tratar con asiduidad hasta ligar «una firme y entrañable amistad» en los cursos de verano de 1949 —un mes largo— en Puigcerdá, junto a Martín de Riquer y Juan Ramón Masoliver. De aquí nace el retrato que irá perfilando a medida que crece la amistad de ambos:

> Bajo su apariencia diminuta y apocada, aunque no ridícula por las proporciones de todos sus miembros respecto a la estatura. Ignacio Agustí esconde un espíritu señoril, refinado y generoso, y una entrañable calidad humana. Reservado en apariencia por su cortedad frente a las gentes extrañas y por una rara especie de timidez, la gente le cree vacuo, insulso y solemnemente aburrido. Es capaz de adoptar una postura deferente, de cortedad, casi de sumisión y azoramiento frente a su interlocutor y poner una cara de

> escolar cogido en falta, de una gravedad extremadamente cómica. A menudo frunce el ceño en un gesto de meditación ausente y distraída […] En realidad está pensando, con una penetración innata y muy fina, en lo extremadamente grotesco que resulta su interlocutor. Ignacio tiene las cualidades del novelista nato por la espontánea facilidad con que capta el perfil humano de las gentes que le rodean.

Apresurada semblanza, que en lo que atañe a su faceta de novelista confirma lo que Vilanova había publicado en la revista universitaria *Estilo* (20-XII-1944) al trazar el balance de las novelas publicadas en 1944. Así, sostenía que *Mariona Rebull* «ha sido este año nuestra mejor novela», y añadía con esos primores de la matización que siempre empleó: «*Mariona Rebull* tiene un realismo auténtico y revela en Agustí unas finas dotes de observador y un hombre capaz de extraer de lo vulgar una profunda calidad humana».

Agustí y Vilanova, tras recoger a Juan Sebastián Arbó, «que como todos los días estaba escribiendo en el *Oro del Rhin*», se dirigen a tomar el aperitivo en el Bar Club. Los tres toman vermuts con picón, mientras Agustí y Arbó cambian impresiones acerca de las novelas finalistas del Nadal. Vilanova escribe: «he presenciado una deliberación previa y parcial del Premio Nadal». Atento a la conversación que escucha, anota a las pocas horas: «Arbó e Ignacio consideran casi como la mejor novela *Las últimas horas* de Suárez Carreño sobre los bajos fondos de Madrid». El joven profesor, al descubrir que desconocen la personalidad literaria de Suárez Carreño, les informa que es «un excelente poeta […] que con Gaos y Bousoño es uno de los mejores poetas de la nueva generación formados en torno a Vicente Aleixandre».

Sin embargo, y si mi reconstrucción no es imprecisa, Vilanova anota que en dicha conversación «Ignacio ha mencionado la última novela de Ana María Matute, titulada *Las luciérnagas* y que por lo visto despierta en él un entusiasmo sin límites», lo que le invita a la reflexión siguiente: «Desde luego, después de la formidable revelación de *Los Abel* en una muchacha de 21 años, no me extraña que Ana María Matute haya escrito una gran novela». Lo que no es óbice para que recuerde que la víspera de Navidad, Néstor Luján le habló muy mal de la novela de la Matute: «la tildó despectivamente de sensacional y tremendista».

El relato de la reunión del Bar Club prosigue. Ignacio y Arbó cambian impresiones telefónicas con Masoliver y reafirman su predilección por *Las luciérnagas*. La penetrante pluma de Vilanova escribe: «Es sintomática esta sincera apreciación de los dos únicos novelistas con que cuenta el jurado del Premio Nadal, y su acuerdo unánime respecto a las excepcionales dotes de novelista con que cuenta la autora de *Los Abel*». Por otra parte, sabedor de que Vergés, Teixidor y Néstor están en contra de la novela de la Matute, anota en su *Diario*:

> En fin, veremos si Juan Ramón Masoliver, Ignacio Agustí y S.J. Arbó logran convencer a Vázquez-Zamora para que resulte premiada *Las luciérnagas* de Ana María Matute como Ignacio desearía. Aparte del valor excepcional del libro, Ignacio justifica su elección con un argumento nobilísimo y generoso. No es justo, dice, poner en las nubes la primera novela de una muchacha jovencísima, publicarle una novela estupenda como *Los Abel*, que es una verdadera revelación, y echarla después como un trapo sucio sin contemplación ninguna. Hay que ayudarla y lograr su consagración definitiva.

Los deseos de Ignacio Agustí no se cumplieron y Vilanova el viernes 6 de enero de 1950, de madrugada, anota: «Esta noche en el Glacier ha tenido lugar la concesión del Premio Nadal 1949 a la novela de José Suárez Carreño *Las últimas horas*, en medio de un ambiente cálido y brillante, cuajado de verdadera expectación».

Al margen de parte de la intrahistoria del Nadal 1949, Vilanova dedica en sus anotaciones de esas fechas unas líneas muy interesantes a la figura de Ana María Matute, que parten del recuerdo de un encuentro fortuito en «el saloncito de espera de *Destino*, una mañana que fui a ver a Néstor para salir juntos después». De esa mañana habían transcurrido hasta su recuerdo en el *Diario* (donde anota «yo no la conozco personalmente») aproximadamente un mes y medio. Sí, en cambio, había leído con delectación *Los Abel* (Destino, 1948) en un ejemplar que se conserva en la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, mientras a la altura de enero de 1956, reseñando *En esta tierra* (Éxito, 1955) —el texto que *Las luciérnagas* tomó para salvar la censura— confesaba que «en mi caso concreto y personal […] desconozco la primera versión de *Las luciérnagas*». Lo conocería en el texto fijado por Ana María Matute en 1993 para las ediciones Destino y, desde luego, no alcanzará conocer la edición de la novela prologada por Esther Tusquets en 2010, ni tampoco la magnífica de su discípula María Luisa Sotelo, publicada en 2014 en la editorial Cátedra.

En ese encuentro accidental del otoño del 49, Vilanova recuerda que «apenas si le vi la cara, pero me pareció una muchacha preciosa, de una finura esbelta y de una timidez desmañada de adolescente». Ana María iba a visitar a Vergés, quien al poco rato la acompañó hasta la puerta: «como siempre, me dijo Vergés, estaba llorando». Posiblemente este comentario precipita en el *Diario* de comienzos del año 1950 la siguiente anotación lúcida y premonitoria:

> Ana María Matute tiene una sensibilidad enfermiza, casi morbosa, y una timidez compungida y azorada que la hace estallar en llanto a la menor pregunta. Tiene una sensibilidad a flor de piel, que da la sensación de una verdadera hiperestesia. Si el matrimonio no acaba con esta mágica potencia creadora basada en la pura intuición, en un instinto genial capaz de la adivinación más profunda de los sentimientos y pasiones humanas que su experiencia desconoce, esta muchacha llegará a ser una gran novelista.

Si no ando en exceso desmemoriado, creo que en síntesis es lo que me explicó mi maestro muchos años después (alrededor de 1992) tomando el habitual café de media mañana junto a la Facultad de Filología. El motivo fue que pasó por delante de nosotros Ramón Eugenio de Goicochea, a quien Vilanova calificó de «sinvergüenza», al tiempo que me detallaba de quien se trataba. Pocos días después coincidí con el exmarido de Matute en una librería de lance —ya desaparecida hace años— de la calle Muntaner. Acababa de vender algunos libros sustraídos de la biblioteca de la novelista, entre ellos la primera edición de *Primera memoria*, novela con la que había ganado el Premio Nadal 1959, y que ella había encuadernado de un modo singular. En 1997, cuando conocí personalmente a Ana María, quise retornárselo, pero me pidió que lo conservara con otros volúmenes de su biblioteca, mal vendidos por Goicochea. Lo mismo me dijo el 19 de marzo de 2009, cuando ejerció de escritora invitada en el acto de concesión del «Premio Antonio Vilanova», que había creado la Facultad de Filología. Ese día bromeamos acerca de la coincidencia casi exacta de la boda de Vilanova y la suya. Mi maestro se casó con Lolita Soler el miércoles 12 de noviembre de 1952 y Ana María el lunes 17 del mismo mes y año. Se separó en 1963, para bien de su vida y de su literatura.

VIEJAS HISTORIAS DE CASTILLA LA VIEJA DE MIGUEL DELIBES: EL PUEBLO EN LA CARA Y CASTILLA EN EL ALMA

Marisa Sotelo Vázquez
Universitat de Barcelona
msotelo@ub.edu

Lo más auténtico en la obra de Miguel Delibes es su visión del paisaje de los pueblos de Castilla y de sus pobladores. Visión realista y cordial subrayando su austera belleza pero sin idealizar y sin ocultar sus carencias, despojada de tópicos casticistas. La imagen que Delibes nos ofrece de Castilla es «sustancialmente distinta de la visión, unas veces acre y desengañada, otras poetizada y embellecedora, que crearon los hombres del 98» (Vilanova, 1995: 212). En ese sentido, Delibes fue un auténtico precursor, pues hoy cobran actualidad sus palabras al denunciar premonitoriamente en sus obras, lo que se llama ya la «España vaciada», víctima del abandono y de la dejadez de los sucesivos gobiernos que no hicieron nada para evitar la emigración masiva de los habitantes de los pueblos castellanos a las grandes urbes como Madrid o Barcelona, o directamente a América, en busca de mejores perspectivas vitales. Un buen ejemplo de esa realidad es *Viejas historias de Castilla la Vieja*, obra que ha tenido unas peculiaridades editoriales estudiadas ya hace algunos años por Amparo Medina Bocos (2010), señalando la importancia de algunos textos embrionarios que fueron apareciendo en la barcelonesa revista *Destino* entre los años 1951-1953, bajo el marbete de «Cosas de la vida» hasta llegar a la edición de bibliófilo con ilustraciones del catalán Jaume Pla en 1960.

En el mencionado trabajo, Medina Bocos se planteaba una cuestión no dilucidada del todo, la difícil clasificación genérica de la obra, relatos, cuentos, ensayos, novela corta, para acabar recurriendo a la calificación de Umbral de «libro sin género». A tenor del preámbulo de los editores de *Viejas historias y cuentos*

completos (Menoscuarto, 2006) «hoy en día [*Viejas historias*…] podría leerse bajo la forma de lo que la crítica ha dado en llamar un ciclo de cuentos, como los *Cuentos del Barrio del Refugio* de José María Merino o *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez, por citar dos ejemplos ya memorables, en donde las piezas individuales se engarzan las unas con las otras para formar una unidad distinta y más compleja de sentido»,[347] juicio que en buena medida comparto, aunque no me detendré en dicha cuestión.

Al releer el mencionado volumen de cuentos completos es fácil darse cuenta de que los cuentos, los relatos son textos largos, en algunos casos incluso distribuidos en capítulos, como ocurre con los cuentos decimonónicos de Clarín o Pardo Bazán. En la actualidad el género del cuento, relato o microrrelato tiende a la brevedad. En el caso de Delibes los relatos, los cuentos que son, tal como sostiene Sobejano, novelísticos y no fabulísticos, tienen una extensión muy semejante a las novelas cortas, tal es el caso de *La Partida, La mortaja* o *El loco,* por citar tres ejemplos bien distintos, aunque se puede aplicar en menor medida también a *Los nogales* y a otros relatos de la colección. Asimismo para un buen conocedor de la obra narrativa del Delibes es evidente que en ellos aparecen esbozados personajes o asuntos que desarrollará de forma recurrente en sus novelas largas.

Fijaremos nuestra atención en la colección *Viejas historias de Castilla la Vieja* que, más allá de algunas coincidencias con los textos de «Cosas de la vida»,[348] la edición fue fruto de la colaboración de Delibes con el grabador catalán Jaume Pla,[349] es decir fueron unos textos escritos para ilustrar y glosar una serie de dieciocho ilustraciones y no a la inversa.[350] Evocando esa edición, Miguel Delibes consignó en sus obras completas para la editorial Destino, que «es ésta la primera vez que yo he llegado a la naturaleza a través de un artificio —la obra de otro artista— lo que quiere decir que los grabados de Pla sobre Castilla son persuasivos y convincentes. No fue, pues, Pla quien ilustró mis textos, sino mis textos los que ilustraron los grabados de Pla» (Delibes, 1966: 17).

Por su parte, Jaume Pla en su libro *Famosos y oblidats. 38 retrats de primera mà,* nos proporciona una descripción detallada de la aventura editorial que se

[347] Delibes (2006: 13-14).

[348] Sobre estas colaboraciones de Delibes en la revista *Destino* véase la *Correspondencia* de Delibes con el editor Vergés entre 1948-1986 publicada por Destino (2002), y el mencionado trabajo de Amparo Medina Bocos (2010: 69-70).

[349]Jaume Pla (1914-1995), grabador, pintor y bibliófilo catalán. Máximo representante del grabado caleográfico y creador junto a Víctor d'Ymbert de las Ediciones de la Rosa Vera, donde apareció la primera edición del libro de Miguel Delibes.

[350] Procedimiento que se dio también en *Gavilla de fábulas sin amor* de Camilo José Cela, obra que tuvo su origen en los treinta y dos dibujos de Pablo Picasso para los colaboradores de *Papeles de Son Armadans* en 1962. En el diseño del libro desempeñó también un papel decisivo Jaume Pla (Sotelo Vázquez, 2022: 69-88).

proponía con sus grabados. Según el grabador catalán inicialmente había pensado en que fuera Camilo José Cela, al que ya conocía, quien escribiera sobre sus grabados, pero el proyecto no cuajó: «Quan li vaig proposar vaig veure que l'afer entrava per uns viaranys que no m'interessaven gens i ho vaig deixar correr» (Pla, 1989: 71). A partir de ese frustrado primer intento y siguiendo el consejo del colaborador de la revista *Destino,* el escritor Josep M. Espinàs, se dirigió a Miguel Delibes, convencido de que había encontrado el escritor ideal, pero el proceso no iba a ser sencillo. Pla acompañado de su mujer viajó con los grabados a Valladolid con la intención de conocer personalmente al escritor y explicarle el proyecto. El encuentro entre ambos fue muy cordial y da pie a un certero retrato de Pla del escritor castellano en el que destaca, más allá de determinados rasgos de su aspecto físico, su autenticidad:

> Em vaig trovar amb un home alt, escardalenc, amb una veu greu, que parlava lentament i donava la impressió que allò que deia era sempre autèntic: en la seva conversa no hi havia cap reticència ni res que no fos exactamente allò que pensava. Suposo que no deu ser un cas especial, el meu. Suposo que tothom deu sentir una simpatía immediata per Miguel Delibes (Pla, 1989: 71).

Tras las explicaciones de Pla sobre la extensión y función de los textos que debían acompañar e iluminar sus grabados, Delibes, en primera instancia, no aceptó, señalando que nunca había hecho algo así y no estaba seguro del resultado final, en cambio, como contrapartida, le propuso que ilustrara un texto inédito que tenía por escenario Castilla, se trataba de *Las ratas.* Pla comenta que «Tot i essent una obra mestra no em servia per al que jo volia fer» (Pla, 1989: 72). Y añade que fue gracias a la intervención decisiva de la mujer de Delibes, Ángeles, «una dona tan cordial com ell i d'una discreció absoluta. Al llarg de la nostra relació varem descubrir que ella representava l'optimisme i la confiança enfront del pessimisme i de la inseguretat d'ell» (Pla, 1969: 72). Y así fue posible cerrar el trato. No fue este el único caso en el que *la señora de rojo sobre fondo gris* desempeñó una función muy importante en el trabajo de Delibes, por algo él la consideraba la mejor mitad de sí mismo.

Tras el acuerdo entre grabador y escritor, el resultado fue un libro original en el que lo que menos importa es su género. La evocación de Jaume Pla se torna entusiasta al evocar la contribución de Delibes: «el seu text es una maravella d'enginy, d'humanitat i de coneixement de la gent que viu en aquelles terres» para añadir que «la lectura guanya si está acompapanyada dels gravats. Històries com *Las piedras negras, Los nublados de Virgen a Virgen, Sisinía, mártir de la pureza* i altres, queden molt més justificades amb la imatge al devant» (Pla, 1969: 74).

La obra tuvo una primera edición para bibliófilos de 150 ejemplares con el título de *Castilla. Dieciocho grabados al buril de Jaume Pla. Prólogo de Pedro Laín Entralgo. Textos de Miguel Delibes* en 1960. Y la difusión fue muy buena a juzgar por la exposición celebrada en Barcelona en la galería Syra y en Madrid en la sala

Biosca. Posteriormente, en 1964, apareció una nueva edición para el público con fotografías de Masats[351] en la colección «Palabra e Imagen», de la editorial Lumen, dirigida por Esther Tusquets,[352] con la que Miguel Delibes iba a mantener una sincera y duradera amistad. *Viejas historias de Castilla la Vieja* fue desde el principio una obra ilustrada: imagen y palabra se complementaban. En el primer caso los textos de Delibes completaban armónicamente los grabados de Pla y, en el segundo, el texto se enriquecía con la apoyatura del fotógrafo catalán. Tanto los grabados como las fotografías hacían más visible y subrayaban una cuestión fundamental, no por repetida menos importante, y es que Delibes es un escritor con territorio como lo era también Josep Pla. Castilla es la geografía física y sentimental de su obra. Además, *Viejas historias de Castilla la Vieja* junto a *Los santos inocentes* y a *Madera de héroe,* y en los últimos años *El hereje* por cuestiones distintas, fue una de las obras preferidas del autor.

Aunque sea brevemente es necesario referirse al contexto socio político de los años sesenta en que aparece la obra. Dominaba en la novela española el realismo social, que Delibes sin renunciar a la carga de denuncia hace compatible con el realismo poético, tal como subrayara Vilanova en 1951 a propósito de *El camino*. Para el autor la novela se transforma en elemento de combate contra la mudez de la prensa, en una década especialmente fecunda en su trayectoria narrativa, que se inaugura con la publicación de *Viejas historias de Castilla la Vieja* (1960)*,* le siguen *Las ratas* (1962), *Cinco horas con Mario* (1966) y *Parábola del náufrago* (1969). Todas ellas con distinta modulación denuncian diferentes aspectos de la realidad española de la posguerra, el atraso y abandono de los pueblos, la incomunicación entre la España de los vencedores y los vencidos y la anulación del hombre por el totalitarismo del sistema. Son años difíciles por la presión de la censura, y Delibes dimite de director de *El Norte de Castilla* tras duros enfrentamientos con el ministro

[351] Ramon Masats (Caldes de Montbui, 1931), fotoperiodista, director de cine y documentales. En su larga producción fotográfica colaboró con distintos autores como Antonio Gala, Luis Carandell, José Luis San Pedro y Francisco Umbral, y entre las obras que ilustró destaca la edición de Martín de Riquer de *El Quijote. Viejas historias de Castilla la Vieja*, apareció en 1963 en el formato más habitual de la colección (21,5 x 22,5 cm), diseñado por Hans Romberg y Oscar Tusquets, con fotografías en blanco y negro de Ramon Masats impresas sobre papel cuché y el texto impreso sobre un papel acartulinado de un color terroso, entre grisáceo y verdoso. La cubierta, en cartoné, la ocupa una única fotografía apaisada.

[352] Esther Tusquets en esa misma colección había obtenido un gran e inesperado éxito editorial con otra obra de Delibes *La caza de la perdiz roja* (1963), ilustrada con fotografías de Oriol Maspons. Aunque en un principio el tema no le gustaba accedió que se hiciera: «libro sobre la caza, que me dejó helada, porque la caza como deporte suscita todas mis antipatías», evocará Esther Tusquets (2003: 2). Por su parte Delibes también tenía sus recelos frente a la tarea de Oriol Maspons y, aunque le satisfizo el resultado final, le escribirá a Esther: «Tengo un poco de miedo a Oriol. Acepto que el libro no sea sólo para cazadores, pero que tenga en cuenta que de ningún modo debe ser sólo para fotógrafos... Hay fotos estupendas, pero me temo que se nos vaya un poco por el virtuosismo abstracto de las plumas de perdiz» (Tusquets, 2003: 2). Esta edición fue reseñada elogiosamente por Antonio Vilanova en su sección habitual de la revista *Destino,* 10-VII-1964.

de información y turismo, Manuel Fraga, por su continua denuncia del abandono y la miseria de los pueblos castellanos en la sección «Tierra de Campos», del mencionado periódico vallisoletano. Sección periodística que puede interpretarse como la materia prima de sus cuentos y relatos de ambiente rural de esta época y especialmente trasfondo de *Las ratas.*

Considerando *Viejas historias* como un ciclo de diecisiete pequeños relatos o cuentos independientes pero que alcanzan pleno significado en su conjunto, nos encontramos con una fórmula que Delibes ya había ensayado con éxito diez años antes en *El camino*, una historia de historias, en las que van a ir cobrando vida, los distintos protagonistas y los elementos característicos del paisaje y los pueblos castellanos. Galería de personajes sencillos y auténticos, retratados con la propiedad que se deriva de los nombres y sus motes como Aniano, el Corsario, los hermanos Hernando; la Sisinia, mártir de la pureza; el cura, don Justo del Espíritu Santo; la tía Marcelina, la tía Bibiana, el maestro apodado el Topo o el mote más exótico de Mahoma para referirse al padre de Isidoro, el protagonista, porque siempre que tenía que tomar una resolución importante subía al páramo cual Meca particular para reflexionar. Personajes que inexorablemente evocan por semejanzas a los pobladores de *El camino* y de *Las ratas*, dibujados entre el esguince irónico, la caricatura y la comprensión humana, piadosa y entrañable.

Y junto al retrato de los personajes la precisión y belleza en la descripción del paisaje y la toponimia que Delibes conocía palmo a palmo: «la Pimpollada del páramo», «el pozal de la culebra», «el teso de Fuentetoba», el «arroyo Moradillo», «el soto de los Encapuchados», «la Mesa de los muertos», «las piedras negras», Navalejos, Villalube del Pan, Puentetoba, Malpartida, Molaciegos del Trigo, aquellas tierras desoladas cuyos matices delicados ocres y sienas entusiasmaron a Jaume Pla: «Yo parlo sempre de Castella a l'hivern o a la tardor, perque a la primavera no m'interessa gens. Per damunt d'aquella uniformitat terrosa, a mi m'engresquen els arabescs dels camps i les corbes suaus que pugen fins al *tesos*» (Pla, 1969: 73).

El asunto de todos estos relatos es muy sencillo, Isidoro, protagonista y narrador de estas «viejas historias», emigrante en América, como lo será Lorenzo en *Diario de un emigrante,* regresa a su pueblo después de cuarenta y ocho años de ausencia y evoca el que fue su lugar de nacimiento, una aldea castellana a principios del siglo XX. La obra presenta por un lado la pobreza, el estancamiento, la rutina incluso la superstición de sus habitantes y, por otro, la profunda sensación de arraigo y pertenencia que experimenta el protagonista al reencontrarse con su tierra, la autenticidad de las relaciones personales y el contacto cercano con el medio y la naturaleza. De manera que ello hace justicia al lema «llevas el pueblo escrito en la cara» con que desde la adolescencia se refiere a Isidoro el maestro del colegio de la ciudad, y al que habría que añadir y llevas Castilla en el alma. Castilla está fuertemente arraigada en el alma del personaje y en la de su autor.

La obra escrita en primera persona y formada por diecisiete textos muy breves, cuadros o escenas sobre los diversos personajes o las características del paisaje rural

castellano, tiene una estructura circular, se inicia con la marcha del Isidoro con «el pueblo en la cara» y se cierra con «el regreso» y la misma expresión del Aniano cuando se lo cruza: «"¿Dónde va el Estudiante?". Y yo le dije: "No lo sé". Y él me dijo entonces: "Ya la echaste larga". Y yo le dije: "Pchs, cuarenta y ocho años"» (Delibes, 1966: 405).

Y ante el miedo del protagonista al contemplar el asfalto de la carretera hacia el pueblo de que todo lo que él había añorado se lo hubiera llevado el viento de un falso progreso, pronto descubre que nada había cambiado, simbolizado en el ritmo inmutable del pueblo que lo vio nacer:

> Solo los hombres habían mudado, pero lo esencial permanecía: y si Ponciano era el hijo de Ponciano, y Tadeo el hijo del tío Tadeo, y el Antonio el nieto de Antonio, el arroyo Moradillo continuaba discurriendo por el mismo cauce entre carrizos y espadañas, y en el atajo de la Viuda no eché en falta ni una sola revuelta y también estaban allí, firmes contra el tiempo, los tres almendros del Ponciano, y los tres almendros del Olimpio, y el chopo del Elicio, y el palomar de la tía Zenona, y el Cerro Fortuna, y el soto de los Encapuchados, y la Pimpollada, y las Piedras Negras, y la Lanzadora, por donde bajaban en agosto los perdigones a los rastrojos, y la Nogala de la tía Bibiana, y los Enamorados, y la Fuente de la Salud, y el Cerro Pintao, y los Siete Sacramentos, y el Otero del Cristo, y la Cruz de la Sisinia, y el majuelo del tío Saturio, donde encamaba el matacán, y la Mesa de los Muertos. Todo estaba tal y como lo dejé, con el polvillo de la última trilla agarrado aún a los muros de adobe de las casas y a las bardas de los corrales (Delibes, 1966: 406).

Minuciosa enumeración de personajes y de la toponimia en la que habitan tras la que laten las palabras del autor en carta a Esther Tusquets, donde le dice que se considera un ser fuera del tiempo, que debiera haber nacido en el tiempo de su bisabuelo y añade: «El campo es una de las pocas oportunidades que aún restan para huir. Pero, ¿qué ocurrirá el día que se nos llene de tractores, de motores, de humos de gasolina?» (Delibes en Tusquets, 2003: 2).

La marcha de Isidoro tiene que ver con su insatisfacción ante la vida que le esperaba en el pueblo, no porque no le gustara el paisaje, dada su condición contemplativa, sino porque no tenía ninguna expectativa, al no demostrar ni habilidad ni interés por las tareas agrícolas, y, sobre todo, porque como se dice en otro momento: «Castilla no da más que un chusco para cada castellano» (Delibes, 1966: 397), y los campesinos vivían estoicamente mirando al cielo, pendientes constantemente de las inclemencias del tiempo. Sin embargo, a pesar de su decisión de emigrar a América desde el principio experimenta un irreductible sentimiento de pertenencia, de íntima comunión con el paisaje:

> Después de todo, el pueblo permanece y algo queda de uno agarrado a los chopos y los rastrojos. En las ciudades se muere uno del todo; en los pueblos, no; y la carne y

> los huesos de uno se hacen tierra, y si los trigos y las cebadas, los cuervos y las urracas medran y se reproducen es porque uno les dio su sangre y su calor y nada más (Delibes, 1966: 375).

La voz de Isidoro, testigo de su tierra, sus gentes y su paisaje es también y, sobre todo, la voz de Miguel Delibes que en su correspondencia a Esther Tusquets a propósito de la segunda edición de *Viejas historias de Castilla la Vieja,* con fotografías de Masats insistirá nostálgico, en el amor a los campos de su tierra y en la irremediable sensación de pérdida:

> Me parece de interés inmortalizar en un bello libro la Castilla de hoy, esa Castilla que se nos muere un poco cada día. Por una u otra razón, me temo —y no debería decir esta monstruosidad, pero decir lo contrario sería insincero— que la Castilla de la siembra a voleo, el arado romano, los gañanes con trajes de pana, la trilla con yuntas, los carros hundidos en el barro hasta los cubos, etcétera, durará ya pocos años. Es tremendo, pero cada vez que en la soledad de los páramos oigo trepidar el motor de un tractor, se me hiela la sangre. Es el progreso. Y uno debe esforzarse porque estas pobres gentes sean redimidas. Pero ni con toda esta buena intención por delante, puedo evitar la melancolía, cuando imagino los tesos —pelados hoy— cubiertos de bosques y las hazas borradas por los tractores (Delibes en Tusquets, 2003: 2).

Palabras que semejan las reflexiones de Isidoro al regresar a su pueblo, ante el temor de que la presencia del asfalto estuviera acompañada de la mudanza de todo. Pero por suerte para el personaje y también para el autor el paisaje permanece inalterable, porque no debe olvidarse que ante las descripciones del paisaje en las obras de Delibes, no tenemos solamente la cartografía de Castilla y sus peculiaridades naturales, sino que calamos el íntimo sentir de las gentes que habitan ese paisaje. Habitantes que envejecen agarrados a la tierra, en profunda simbiosis con ella. Y en su manera de comunicarse percibimos también un castellano auténtico, original, preciso, que emana de poner un nombre a cada cosa, de ahí la maestría indiscutible de Delibes en el manejo del habla oral de los pueblos de Castilla, para el que muy pronto, si no ya ahora habrá que recurrir al diccionario.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso de los Ríos, Cesar (1993). *Conversaciones con Miguel Delibes*. Barcelona: Destino.

Delibes, Miguel (1966). *Viejas historias de Castilla la Vieja. Obras Completas*. Barcelona: Destino, tomo II, pp. 372-406.

Delibes, Miguel (2006). *Viejas historias y cuentos completos.* Gustavo Martín Garzo (pról.). Palencia: Menoscuarto.

Delibes, Miguel y Josep Vergés (2002). *Correspondencia, 1948-1986*. Barcelona: Destino.

Candau, Antonio (2007). «Estudio Preliminar» a *Viejas Historias de Castilla la Vieja* de Miguel Delibes. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp.62-65.

García Domínguez, Ramón (2005). *El quiosco de los helados. Miguel Delibes de cerca*. Barcelona: Destino, Imago Mundi, 81.

Medina-Bocos, Amparo (2010). «*Viejas historias de Castilla la Vieja:* historia de un libro». En *Cruzando fronteras: Miguel Delibes entre lo local y lo universal*. María Pilar Celma Valero y José Remón González (eds.). Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 67-74.

Pla, Jaume (1989). «Miguel Delibes». En *Famosos i oblidats. 38 retrats de primera mà*. Barcelona: La Campana (Serie Documents/Societat), pp. 71-75.

Ródenas, Domingo (2001). «Noticia de Miguel Delibes y de *Los santos inocentes*». En *Los santos inocentes*. Barcelona: Crítica.

Sobejano, Gonzalo (1975). «La busca de la autenticidad». En *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa española, col. «El soto» nº 10.

Sotelo Vázquez, Marisa (2022). «Cela y Picasso: proyectos compartidos. De *Papeles de Son Armadans* a *Gavilla de fábulas sin amor*». En *Camilo José Cela. La palabra y la imagen*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 69-88.

Tusquets, Esther (2005). «Delibes, Castilla, las perdices rojas». En *Confesiones de una editora poco mentirosa*. Barcelona: RqueR, pp. 51-58.

Tusquets, Esther (2003). «Miguel Delibes en el recuerdo y en el presente», *El País*, 10 de mayo, p. 2.

Umbral, Francisco (2003). «Lectura de Viejas historias de Castilla la Vieja». En *Nuestros Premios Cervantes. Miguel Delibes*. Valladolid: Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, pp. 171-175.

Vilanova, Antonio (1995). «*El camino* de Miguel Delibes», *Destino,* 11-II-1951. En *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Barcelona: Lumen, pp. 186-192.

Vilanova, Antonio (1995). «Miguel Delibes y su imagen de Castilla», *Destino,* 4-VII-1964. En *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Barcelona: Lumen, pp. 211-216.

Vilanova, Antonio (1995). «*Viejas historias de Castilla la Vieja», Destino,* 10-VII-1964. En *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Barcelona: Lumen, pp. 216-220.

EN EL UMBRAL DE FRANCISCO UMBRAL, *DÍAS SIN ESCUELA*

Jorge Urrutia
Catedrático Emérito
Universidad Carlos III de Madrid

«Lo que deseo decir es que yo tenía una espada de madera y quizá aquella fue la última espada del Reino de León».

Así comienza *Días sin escuela*, la novelita con la que Francisco Umbral obtuvo el premio Provincia de León en 1965 y que publicó al año siguiente la revista *Tierras de León*, sin que nunca el autor volviera a recogerla en libro alguno. No sé si al lado de la amplia obra de Umbral, con títulos tan importantes, algunos de ellos ya imprescindibles en la literatura española contemporánea, esta novelita resulte importante. Es cierto que tiene, pese a su brevedad, algunos desfallecimientos, pues Umbral no domina aún el género, aunque sabe periódicamente incorporar nuevos temas a la narración, pero muestra ya —no sólo anuncia— la presencia de un gran prosista, dueño de una bella prosa que sabe dosificar el interés y, siempre, enternecer al lector. Su lectura permite estudiar los inicios de un novelista, los modos primeros de su escritura de ficción. Una novelita que es umbraliana sin serlo todavía. Una pequeña rareza.

«Lo que deseo decir es que yo tenía una espada de madera y quizá aquella fue la última espada del Reino de León». Así comienza la novelita, he dicho, y en la frase se aprecian tres caracteres de la literatura de Francisco Umbral:

Primero: la voluntad de decir, de escribir, el deseo expreso de contar, de declarar una teórica experiencia. Porque hay autores que parecen escribir a disgusto, que prefieren en cambio el contacto directo y verbal con aquellos que les importa.

Recordemos el caso de Santa Teresa: «Esta relación que mis confesores me mandan», o «Díjome quien me mandó escribir», o el inicio sintomático de *Las*

moradas: «Pocas cosas que me ha mandado la obediencia se me han hecho tan dificultosas como escribir ahora…».

En cambio, Francisco Umbral tiene voluntad de escribir, pero no cree que se viva para escribir, sino que se escribe porque se vive y esa vida hace que el autor desaparezca, que se haga transparente. «Hay días en que se levanta uno transparente, y entonces conviene aprovecharlos para escribir». Entonces queda el escritor convertido en instrumento. «Escribo por el placer de desaparecer». No es la muerte del autor, que explicara Roland Barthes, sino algo más profundo, más digno del psicoanálisis, el autor no es que muera para el lector, sino que desaparece para sí mismo.

Segundo carácter: contar y contarse, buscar explicar una vida, y (en este caso) especialmente una infancia que él quisiera cierta, que hace pasar por cierta, hasta el punto de que la aceptamos como tal porque su narración en primera persona le da visos de realidad.

Pero no nos confundamos, el *yo* es el yo, pero puede no serlo. «En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme…», ¿quién no quiere acordarse? Un *yo* que no es desde luego Cervantes, pero tampoco Cide Hamete Berengeli.

La narración en primera persona no tiene por qué ser una autobiografía. La autobiografía, por otra parte, siempre es una autojustificación y hay personas que no quieren justificar nada de su vida. El juego, la magia, la trampa literaria tal vez, radican en eso, en ser o no ser, en tejer una historia con retazos de mí y de otro y de nadie y de mentiras, supremas mentiras.

Tercer carácter definidor: el humor. Un humor a veces cínico que pone distancia con unos hechos que podrían mostrar una emoción imposible, que no debe ser y, si es, conviene ocultar. Umbral es un sentimental y el humor es en él una técnica distanciadora, protectora. Cuando hablamos de la influencia de Camilo José Cela en la literatura umbraliana, recordamos el humor, pero son humores distintos. Umbral se acoraza tras él, Cela lo domina, se siente superior, paternalista.

El Francisco Umbral (mejor, el yo inventado) de este relato desea hablar, quiere contarse pero no desea confesarse ¿Y qué es lo que el autor tiene voluntad de decir? ¿Que fue feliz? ¿Que fue desgraciado? ¿Que se sentía solo? No. Cuenta que tenía una espada de madera. «Lo que deseo decir es que yo tenía una espada de madera y quizá aquella fue la última espada del Reino de León».

¿Pero tener una espada de juguete justifica escribir un relato? ¿Es causa y tema suficiente? Podemos pensar que no y, si esto es así y el narrador insiste en hablarnos de la ella, lo normal es que ésta sea algo más que una espada, que cargue con alguna significación suplementaria, que sea un objeto simbólico.

No hemos pasado de la primera frase y ya sabemos (o suponemos que sabemos) bastantes cosas. Pero sigamos leyendo: «Habíamos llegado a la ciudad en una tarde de calor, en un tren de tercera, por la llanura castellana, hasta que las orillas del paisaje fueron poniéndose verdes, al llegar a la provincia».

El dueño (o quien será dueño) de la espada de madera no estaba en la ciudad, sino que llega en un tren desde una zona castellana seca, calurosa, porque le llama la atención que el paisaje se haya vuelto verde. Además, sabemos que no llega solo y que pertenece a una familia modesta que viaja en un vagón de tercera clase, como Antonio Machado:

> Yo, para todo viaje
> —siempre sobre la madera
> de mi vagón de tercera—,
> voy ligero de equipaje.

¿Irá la persona que cuenta, tal vez un niño o un adulto que rememora episodios de su infancia, también ligero de equipaje? No lo sabemos, pero conocemos que encontró en el tren a otro niño, un chico de flequillo con el que ha debido entablar una conversación, a lo mejor algún juego durante el viaje. Sin embargo, en la primera página de la novelita, allí mismo donde se nos dice que lo ha conocido, lo pierde. No hay amistad posible. Nuestro niño narrador se ha quedado solo. ¿Será esta anécdota un síntoma?

De repente, sin punto y aparte, sin transición ninguna, ligado directamente a la soledad en la quedó el narrador, se advierte que la historia se sitúa en la posguerra y durante unas vacaciones escolares, en *días sin escuela*. El *yo* que cuenta se hace de momento y por momentos mayor: «con el tiempo, he respirado otra vez ese algo salobre y purificador que tiene siempre, de noche o de día, la llegada del tren a la ciudad. Ahora, el narrador, que ya sabemos que no es un niño, sino un adulto que podría recordarse a sí mismo como niño, siembra por las páginas una serie de observaciones e imágenes dispersas que retratan la España de los primeros años de la postguerra: una ciudad que parece inacabada, los desmontes, los abandonos, aquellos niños que estuvieron en «el otro lado»… Un mundo que apenas cobra sentido frente a la libertad infantil, porque los niños siempre buscan sentirse libres.

De nuevo sin transición, el relato nos informa del motivo de la venida del niño a esta ciudad: lo conducen «hasta el piso donde convalecía mamá». Un lector de Francisco Umbral se reconoce de repente, porque la madre enferma es una constante de las novelas o memorias prolongadas del autor. Pero los lectores de *Días sin escuela* en 1965 todavía no lo saben porque sólo tiene el autor en su haber un libro, *Tamouré*. La literatura es así, permite distinguir el tiempo de quien escribe de aquel en el que alguien lee. *Días sin escuela* es obra de un novelista primerizo (¡ojo!, no de un escritor primerizo, porque ya tenía muchas páginas a sus espaldas), pero nosotros no podemos ya leerla olvidando ese centenar de obras (algunas maestras) con que fue Umbral regando los campos de la literatura española contemporánea.

Y encontramos (¿reconocemos?) los tics literarios sobre los que construirá su prosa. Todos los escritores tienen tics literarios, como el embrague de los

automóviles, que permite cambiar de marcha o que el motor ruja en vacío. Bécquer manejaba el ángulo oscuro de la habitación, Machado plantaba y trasplantaba el naranjo o el limonero, Juan Ramón enrojecía el cielo, Cervantes comentaba el amanecer, José Saramago tras describir algo decía que podría haber sido de otra manera… Tics y más tics para embragar el discurso. Según avanza la novela, los tics —no llegan a ser leitmotif— se van diluyendo. Umbral construye en espiral, recoge una y otra vez un hecho, un pensamiento, una frase, una expresión, un verso, para añadir una pizquita más, un detallito, una opinión, así, casi al desgaire.

La pelota que se encaja, el olor a sal y esparto, el aire y el sol en la habitación de la madre, esa niña rubia y misteriosa con la que parece soñar siempre el narrador, la cancioncilla repetida por las gentes, por la radio, las provincias gallegas, una película como desencadenante de una acción o de un sentimiento… Son tics de esta novela. Y en la espiral, conocemos por esa pizquita ampliada que la madre no vive en su casa, sino que está en una pensión, aunque con familiares cerca.

También encontramos alguno de los despistes más o menos queridos de Umbral, despistes que rompen la verosimilitud del relato. Estamos fuera de la realidad, tal vez en medio de la contradicción. Algunos indiqué hace tiempo en *El día que llegué al Café Gijón*, aquí, en *Días sin escuela*, el mes de julio explica la llegada del niño desde su lugar de residencia a esta ciudad, León, donde lleva su convalecencia la madre. Pero el niño consigue «permiso para ir unos días al colegio de aquella niña, cogido de su mano», y describe el centro escolar, sus aulas, su pizarra, sus cánticos. ¡En el mes de julio! ¿Qué ha sido del título de la novela: días sin escuela pero con escuela?

La niña, un día, lo despista, se esconde de él que se queda, como en el tren del inicio, solo. ¿Será la soledad el sino del personaje? Poco después, unos niños, teóricos amiguitos, le hacen una faena y nuestro pequeño héroe (¿o antihéroe?) se encuentra desasistido e incomprendido.

Umbral ha aprendido la técnica del monólogo interior. No es el torrente de conciencia de James Joyce, sino el monólogo de tantos relatos de Camilo José Cela, que pronto será amigo, muy amigo, suyo, pero también de los cuentos de aquel narrador dominguero («Yo escribo los domingos», se tituló una conferencia suya) que fue Alonso Zamora Vicente, quien había publicado diez años antes un libro delicadísimo en monólogo interior: *Primeras hojas*. Zamora Vicente, no lo dejemos pasar, fue compañero de instituto y de facultad de Cela e íntimo amigo también. Compañeros ambos en aquella importante facultad madrileña de 1936 donde Pedro Salinas explicó a sus alumnos (Cela y Zamora Vicente entre ellos), el *Ulises*, de Joyce, y *Manhattan Transfer*, de John dos Passos, dos novelas cuya técnica aún percibimos de algún modo disuelta entre los párrafos de las umbralianas travesías de Madrid.

Quedamos en que el niño se siente solo, no lo dice claramente, pero los desencuentros lo hacen suponer. Hasta que aparece la espada. Y lo hará por sorpresa, no para el protagonista, claro es, sino para el lector, que apenas si recibe información.

Dice el narrador: «Lo que más siento es no recordar cómo ni cuándo me hice con mi espada de madera, ni si me la había fabricado yo o la había encontrado hecha». ¿Cómo no se va a acordar?

El narrador nos miente, nos escamotea la información. Lo único que importa es que, con la espada, gracias a ella, se hace el jefe de una pandilla de chiquillos. Se convierte en un héroe. Incluso tendrá una caída y sangrará. «Un jefe necesita abrirse la cabeza y echar sangre para que los demás toquen y vean». Todos los héroes sangran, y él se siente feliz. Ya comprendemos la importancia de la espada de la que se habló en la primera línea de la narración. Es el símbolo de la victoria.

Pero la victoria arrastra la propia derrota. El accidente obliga a una cura médica. «Hubo sustos y revuelos». Le cosieron la cabeza y «alguien hizo astillas con mi espada de madera tinta en sangre». El narrador comenta: «La leyenda estaba en marcha. Pero alguien había hecho astillas la espada de madera».

Se rompió el símbolo, porque la espada, dijimos, era algo más que una espada. Y sin símbolo no hay sentido. El sacrificio resultó inútil. La familia decide, al mismo tiempo (o el relato hace coincidir los dos hechos), abandonar la ciudad. Al niño le cortan el pelo al cero. «No hay mitos con el pelo cortado al cero». Es el fracaso. La soledad de nuevo.

El niño vuelve así a tomar el tren, sin espada ni emociones. También ligero de equipaje.

LA MÁS RARA INVENCIÓN: UNA NOTA (MÁS) SOBRE EL CAPÍTULO 72 DE LA SEGUNDA PARTE DEL *QUIJOTE*

Juan Varo Zafra
Universidad de Granada
juanvaro@ugr.es

1. INTRODUCCIÓN

Si, como dice Victoria Cirlot, a propósito de la novel artúrica, «la aventura es la saturación de lo maravilloso» (Cirlot, 2007: 46), podemos afirmar que la mayor aventura de don Quijote es la relatada en el capítulo 72 de la segunda parte, «De cómo don Quijote y Sancho llegaron a su aldea». La continuidad sintáctica entre este capítulo y el siguiente es un indicio sólido de que ambos segmentos estuvieron unidos antes de la definitiva división en capítulos, como bien ha señalado Gonzalo Pontón, quien considera que esta nueva partición se debió seguramente a la ampliación del pasaje de tal manera que desbordaba la extensión propia de un solo capítulo (2016: 118-119). De este modo, observa, el contenido del capítulo 72 apenas guarda relación con el título pues solo al final los personajes alcanzan a ver la aldea anunciada en este. La conjetura de Pontón es clara: una vez redactado el capítulo, Cervantes insertó el episodio de don Álvaro Tarfe, con el ánimo de atacar, de nuevo, a Avellaneda. Esta interpolación de autor seguramente obligó a trasladar parte del contenido original del capítulo 72 al siguiente (2016: 120). Pero la aparición de Álvaro Tarfe no solo afecta a la división de los capítulos de la novela, sino que toca muy vivamente a la invención por cuanto, como es bien sabido, incorpora un personaje de la segunda parte de Avellaneda (libro del que Cervantes afirma su falsedad en el prólogo y los capítulos 59, 70 y 74 de la novela de 1615), a la realidad ficcional del *Quijote* cervantino; un personaje que ratifica el conocimiento personal de los Quijote y Sancho del apócrifo y atestigua, seguidamente, por escrito ante un alcalde y un escribano que «no conocía a don Quijote de la Mancha, que asimismo estaba allí presente, y que no era aquel

que andaba impreso en una historia intitulada: *Segunda Parte de don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal de Avellaneda, natural de Tordesillas» (Cervantes, 2004: 1476).

No sin perplejidad, la crítica ha explorado diversas estrategias para despejar la paradoja por la que un personaje de un texto cuya falsedad ha sido sancionada desde el prólogo de otra, aparezca en la realidad diegética de esta precisamente para certificar esta misma falsedad que es desmentida por su propia existencia. Como reconoce Jean-Pierre Étienvre:

> [Don Álvaro Tarfe] Tiene ahora que abolirse en cuanto personaje de Avellaneda para renacer como personaje de Cervantes. Se trata realmente de un secuestro y, al mismo tiempo, de una metamorfosis. Pero conviene observar que, conseguido de esa manera, lo verídico no deja de ser paradójico, puesto que estriba en un paralogismo parecido a la famosa aserción de Epiménides […] En semejante aserción radica la declaración de Álvaro Tarfe: «Los personajes de Avellaneda son falsos, se lo dice uno de ellos» (Étienvre, 2016: 13).

En estas páginas pretendemos examinar y clasificar brevemente las interpretaciones más destacadas de este capítulo, y exponer, a continuación, nuestras conclusiones sobre la cuestión. En nuestra opinión, dejando a un lado a los críticos que han mostrado la paradoja sin tratar de despejarla, la investigación cervantista ha optado por dos tipos de interpretaciones: la que podemos denominar «pirandelliana» y la realista. Esta última considera que los don Quijote y Sancho de Avellaneda existen en la realidad ficcional de la novela cervantina, tal como atestigua Tarfe, pero que se trata de dos impostores que imitan a los verdaderos en el mismo mundo ficcional. Esta es la tesis sostenida por Elizabeth Wilhelmsen (1990: 84-85) y José María Paz-Gago[353] (2007). María Caterina Ruta reduce el problema a la cuestión «de si un ente de ficción adquiere una vida propia tal que le permite ser trasladado a otra obra como testigo de la existencia de otros entes de ficción» y concluye «Si los dobles de Don Quijote y Sancho creados por Avellaneda son falsos, son solamente dos impostores que se han apropiado de la identidad de los personajes originariamente inventados por otro escritor» (Ruta, 1995: 238).[354]

[353] «No hay, pues, diferenciación de mundos ficcionales ni violación de la lógica natural que rige el único mundo realista, el auténtico o su imitación, de referencia: cuando el don Quijote original revela su intención de ir a Barcelona para poner de manifiesto la falsedad de la novela apócrifa (DQ II,72:578), se refiere a un único mundo, correlato del mundo real, en el que se sitúan las mismas Barcelona o Zaragoza, ciudad que confiesa no haber visitado nunca, y nada impide que el falso don Quijote haya participado realmente en su historia en las Justas de la capital aragonesa» (Paz-Gago, 2007: 156).

[354] Consideramos que este no es exactamente el problema del capítulo II, 72, puesto que no se trata de que un personaje de otra novela acredite su existencia y la de otros personajes de la misma obra, sino de

2. De la Mancha a Marienbad: la lectura pirandelliana del capítulo II, 72 del Quijote

La interpretación «pirandelliana» se despliega en dos variantes principales: la de aquellos autores que expresan su sorpresa por el «atrevimiento» cervantino y lo consideran una excepción a la fidelidad al decoro del autor; y la de los que interpretan el episodio como una consecuencia coherente con la escritura metaficcional y metaléptica de la novela, ya presente en el *Quijote* de 1605, pero mucho más notable en la segunda parte.

Comenzando por estos últimos, fue Américo Castro quien en 1924 estableció la conexión entre Cervantes y Pirandello como un rasgo generalizado en la segunda parte, al menos desde el capítulo II, 2, cuando los personajes principales toman conciencia de ser, a un tiempo, personalidades reales y figuras literarias.[355] De esta forma, II, 72 no es sino la culminación lógica de una estrategia literaria que va más allá del ataque a Avellaneda, porque, adelantándose ya el título del célebre artículo de Borges, «abundan en el Quijote, parcialmente, los mismos efectos de ilusión» (Castro, 2002: 697).[356]

Es extraño que Borges, atento defensor de esta lectura expansiva, no mencionara en su seminal «Magias parciales del Quijote» (1949)[357] el capítulo II, 72, seguramente el más inquietante de la obra cervantina en los términos de zozobra ontológica a la que alude al final de su artículo (Borges, 2011: 210-211).[358]

---

cómo es posible que coexistan personajes con identidades desdobladas que son, por tanto, recíprocamente excluyentes. Tampoco se trata de que sean dos impostores que se han apropiado de la identidad de dos personajes ficticios de otro autor, como sucedería con las segundas partes de *La Celestina* y el *Lazarillo*, sino de averiguar si estos dos impostores existen o no en la realidad ficcional de los auténticos y cómo es posible, en caso afirmativo, que esto suceda.

355 Walter Starkey cita a Castro y parafrasea este pasaje en su estudio sobre Pirandello publicado originalmente en 1946: «In the second part of Don Quixote the principal characters of the work begin to show us a double personality; they are beings who live their own life independtly and yet they are also literary figures» (Starkey, 1967: 225). De Starkey, al que se remite, y de Castro (al que no cita) deriva también la lectura de Victoriano García Martín (1947: 101-106).

356 Américo Castro no duda en considerar a Cervantes el creador de la figura por la que los personajes se saben entes ficcionales, y, si bien no considera que Pirandello se haya inspirado directamente en el *Quijote*, intenta explicar el hiato entre ambas obras afirmando: «Luego que una forma de arte es lanzada genialmente por su inventor, el medio se impregna de su virtud, y donde menos se esperaría surge el reflejo eficaz del tema o del procedimiento. La literatura moderna debe a Cervantes el arte de establecer interferencias entre lo real y lo quimérico, entre la representación de lo solo posible y la de lo tangible. Se halla en él por primera vez el personaje que habla de él como tal personaje, que reclama para sí existencia a la vez real y literaria» (Castro, 2002: 693).

357 Para una revisión general del acercamiento de Borges al *Quijote*, véase Rodríguez-Luis (1988).

358 Y no es menos extraño que Anthony Close no reparara tampoco en este capítulo en su trabajo sobre la metalepsis en el *Quijote*, en el que niega de forma razonada la existencia de esta figura en la novela, y replica a Borges y sus seguidores con el examen de los capítulos I, 6 y 9, y II, 59 (Close, 2011).

Robert Alter (1975) y Thomas Pavel (1986) comparten también la visión expansiva, más deudora de Borges que de Castro. Alter, que parte explícitamente de las observaciones de Borges, comparte con este el vértigo ontológico suscitado por la presencia de Tarfe en el mundo cervantino, aunque se remonta a la primera parte en la detección de elementos escépticos y metaficcionales, más frecuentes, eso sí, en la segunda, de tal modo que todo el lenguaje de Cervantes adolece de una doblez ontológica que genera un nuevo tipo de estructura narrativa: la transformación del mundo ficcional en un conjunto de imitaciones que llaman la atención sobre su propio estatus de imitaciones (1975: 3, 6-7, 11). Thomas Pavel, por su parte, afirma que el *Quijote* tematiza las dificultades ontológicas de la ficción: los mundos actuales de los personajes (reales en su mundo ficticio) se mezclan ambiguamente con los mundos posibles (1986: 83). La aparición de Tarfe testimonia la diferencia irreconciliable entre el Quijote cervantino y el de Avellaneda (1986: 94).[359] Del texto de Pavel se infiere, a mi juicio, que esta diferencia se establece sobre la certidumbre de la realidad de ambos en dos mundos ficcionales distintos que se mezclan en un punto (II, 72) sin llegar a colapsar.[360] Ahora bien, para comprender bien la medida del examen de Pavel debe tenerse en cuanta que, tal como afirma en *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, el *Quijote* es una novela cómica cuyas aventuras no son verosímiles en un sentido realista contemporáneo (Pavel, 2005: 86), cuestión sobre la que regresaremos más abajo porque, como se verá, es a nuestro juicio la clave del problema.

También para Arthur Efron, el episodio de Tarfe es un laberinto sin salida, un caso de perspectivismo extremo, que se adelanta los rompecabezas ilusorios borgianos, diluyendo la identidad de los personajes (Efron, 1975: 153-154).

Luis Gómez Canseco, por su parte, habla de «anagnórisis literaria» (2004: 200) para explicar la aparición del personaje literario Álvaro Tarfe en la realidad ficcional cervantina, y la ubica en la lógica de lo extraordinario cotidiano de la segunda parte, junto a otros ejemplos que estima análogos:

> Si bien se mira, en esta segunda parte lo extraordinario se hace cotidiano. Después de tener entre sus manos la propia historia impresa, de haberse enfrentado a otros dos caballeros andantes, de ver a Dulcinea encantada, de haber asistido a los agasajos de los

[359] En opinión de James Iffland, para el que la segunda parte del *Quijote* es una respuesta a Avellaneda como juego de emulación y superación del *Quijote* apócrifo (Iffland, 1999: 380), don Álvaro Tarfe es «reprogramado en II, 72, de forma que no solo corrobora las diferencias entre los verdaderos protagonistas y los falsos de Avellaneda, sino que él mismo, desdoblado, es un personaje opuesto al de su novela de origen» (1999: 392-394). En sentido similar, Jean-Pierre Étienvre advierte: «[Tarfe] tiene ahora que abolirse en cuanto personaje de Avellaneda para renacer como personaje de Cervantes. Se trata realmente de un secuestro y, al mismo tiempo, de una metamorfosis» (Étienvre, 2016: 13).

[360] Se trataría de caso de «enclave de diferencia ontológica» dentro de la homogeneidad del heterocosmos ficcional cervantino (McHale: 2004: 27).

> duques o de haber oído hablar a una cabeza de bronce, no es mucho encontrarse con el personaje de un libro que se había hojeado hace poco. Don Álvaro Tarfe llega desde la ficción leída y salta con naturalidad a la realidad de otra ficción. Aun así, téngase en cuenta que no es este el único personaje libresco con el que se cruza don Quijote: el Montesinos y el Durandarte de la cueva procedían del romancero o el Merlín que profetiza el desencantamiento de Dulcinea había tenido antes una vida de papel. Pero la singularidad de este caso consiste en que tiene su origen en un libro que cuenta unas aventuras de don Quijote y Sancho que ellos, los verdaderos don Quijote y Sancho, saben que nunca les ocurrieron. Más próxima, por lo complejo, es la inserción que Cervantes hace de sí mismo en su novela como amigo del cura Pero Pérez y compañero de cautiverio del capitán Ruy Pérez de Viedma […] Todos esos intercambios entre la historia y las distintas ficciones contribuyen a engrosar la sensación de veracidad de los hechos narrados e igualan a personas, personajes y lectores en el plano de una única realidad (Gómez Canseco, 2004: 200-201).

En mi opinión los casos propuestos por Gómez Canseco no son análogos. Montesinos, Durandarte y Merlín aparecen como resultado de alucinaciones o invenciones de don Quijote (Pozuelo Yvancos, 1993: 35-45), mientras que Álvaro Tarfe tiene entidad real en el mismo plano ficcional que el resto de los personajes de la novela, tal como constatan Sancho y los demás personajes que intervienen en II, 72. Lo mismo sucede con los otros ejemplos expuestos que son o bien burlas o bien sucesos racionalmente explicados y coherentes con la realidad ficcional de la novela. Los casos de aparición de Cervantes en el *Quijote*, ya aducidos por Borges, se explican como hace Anthony Close al señalar que Borges comete el error de pensar que los personajes de la segunda parte leen el *Quijote* de Cervantes, es decir, la primera parte de la novela tal como la hemos leído los lectores reales del texto, cuando, en realidad, lo que han leído es la obra de Cide Hamete Benengeli, para el que don Quijote y Sancho son dos personajes reales, puesto que lo que ha escrito es una crónica histórica (Close, 2011). Por esta razón, la noticia de figurar en esta obra no hace tomar conciencia a los protagonistas de la segunda parte de ser personajes de ficción, sino, por el contrario, confirma su dimensión histórica. En este sentido, nada tiene de metaficcional que Cervantes aparezca en la novela, como lo hacen otros personajes históricos contemporáneos; porque lo hace no en calidad de autor del *Quijote*, sino de otras obras publicadas o escritas en el periodo histórico en el que se desarrolla la novela. Por el contrario, la obra que leemos los lectores empíricos es fruto de la crónica de Cide Hamete más la intervención del traductor y la del narrador-compilador, que no puede identificarse con Cervantes,[361] autor empírico pero no narrador de la novela. El caso de Tarfe nos parece de distinta naturaleza, tal como expone seguidamente Gómez Canseco al hacerse eco de la paradoja existente entre la creencia de Sancho de que la historia de los apócrifos es ficción frente a la

[361] Si el narrador-compilador fuera Cervantes y no otra instancia narrativa ficcional, este se hubiera reconocido como autor de *La Galatea* en I, 6.

historicidad de la suya, y el comentario de Tarfe de haber dejado «en la casa del Nuncio a un don Quijote "bien diferente" del que ahora tiene delante, pero igual de real que éste» (Gómez Canseco, 2004: 203). Finalmente, Luis Gómez Canseco reduce el problema al siguiente silogismo: a) Los don Quijote y Sancho de la primera parte son reales e históricos. b) El don Álvaro Tarfe de la novela de Avellaneda comparte venta con ellos, les habla y los abraza. c) Don Álvaro Tarfe es, pues, al menos tan real como don Quijote y Sancho y, con él, los otros don Quijote y Sancho que conoció en las páginas del libro que había dado vida a los tres (2004: 206). No se explica, sin embargo, cómo es esto posible.

Entre los que hacen una interpretación restrictiva de este capítulo y lo consideran una excepción en la escritura cervantina, Edward Riley relaciona el episodio con el problema de la identidad personal, presente en otros pasajes de la novela en los que se aborda esta cuestión no solo respecto a don Quijote sino también a otros personajes; y particularmente en la dimensión ontológica que supone el nombre y sus cambios y la imposibilidad de llegar a través de estos a la verdadera naturaleza de unos personajes en devenir continuo en cuyo tratamiento parece adelantarse la idea de Locke de la identidad personal como identidad de conciencia a lo largo del tiempo (Riley, 2001: 33-34, 41-42). Es claro que esta lectura tropieza en II, 59 y, sobre todo, en el capítulo que nos interesa con el problema de los personajes desdoblados de Avellaneda:

> Qué o quiénes son esos dobles permanece en el misterio […] El asunto se vuelve por primera vez realmente siniestro en el capítulo 72, cuando se encuentran a don Álvaro de Tarfe en carne y hueso, un personaje del libro de Avellaneda. En ese momento los falsos Quijote y Sancho se hacen mucho más peligrosamente reales (Riley, 2001: 46-47).

Para Riley, este «juego de ilusionismo» cervantino, que carece de explicación racional (Riley, 1989: 289-290), supone, en su excepcionalidad, como se ha visto en los lectores anteriores, un adelanto de técnicas literarias muy posteriores:

> [Cervantes] lleva la caracterización hasta el lejano ámbito de la personalidad, e incluso hasta el punto inalcanzable para los procedimientos realistas tradicionales, en el que la identidad personal se desintegra. Aquí y en otras formas de perspectivismo en el *Quijote* está el origen de algunos de los más sofisticados desarrollos de la literatura y el cine más inescrutables del siglo XX. De hecho, la distancia entre *Don Quijote de la Mancha* y *L´année dernière à Marienbad* no es tan grande como pudiera suponerse (2001: 49-50).

3. DE MARIENBAD A LA MANCHA (IDA Y VUELTA)

Con carácter general, Anthony Close criticó las aproximaciones perspectivistas al *Quijote*, que estaban en la base de las interpretaciones de Castro, Ortega y, en alguna medida, Riley, acusándolas de acomodaticias, en cuanto, en su opinión, recreaban a Cervantes a la imagen de las modas literarias del siglo XX, lo que «no puede por menos de inquietarnos si nos importa la recuperación del sentido histórico del texto» (Close, 1995: 323).[362] Ciertamente, si en algún punto parece materializarse plenamente el reproche de Close es en este en el que, a partir de la interpretación perspectivista se da cabida, como hemos visto, a la lectura del capítulo II, 72 en una línea que lo relaciona con las prácticas metaficcionales de Pirandello, Borges y el nouveau roman.

Conforme a estas consideraciones críticas, proponemos la relectura del capítulo II, 72 que parte de los siguientes supuestos de hecho:

1. En la segunda parte del *Quijote*, Avellaneda existe en el mundo ficcional de don Quijote y Cide Hamete. En ese mundo existe también Cervantes, pero no como autor del *Quijote* sino de *La Galatea* y quizá de «El curioso impertinente». Los protagonistas saben que se ha escrito sobre ellos, pero eso no significa que se crean seres de ficción, sino que se sepan personajes históricos.

2. La historia de don Quijote es contada por tres narradores: Cide Hamete Benengeli, el traductor y el narrador-compilador. Cada uno de ellos tiene un propósito narrativo distinto, pero todos son más o menos respetuosos con la verdadera historia.[363] Sin embargo, la narración de Avellaneda es percibida como problemática por los personajes.

La anomalía que se constata en la novela respecto a Avellaneda como narrador puede entenderse de diversos modos:

A. Avellaneda es un historiador falso que escribe sobre personajes verdaderos. En ese caso, falsea la imagen y los acontecimientos de los personajes cervantinos. Se trataría un difamador o, en el mejor de los casos, de un cronista poco riguroso o descuidado.

---

[362] García Berrio considera igualmente que la interpretación pirandelliana es una moda proyectada por la crítica moderna sobre el capítulo cervantino. Aunque recoge brevemente la bibliografía sobre la cuestión, no entra a examinar el problema de la paradójica presencia de Tarfe en el texto (García Berrio, 2018: 941 y ss.).

[363] Javier Blasco ha estudiado detenidamente estas tres instancias narrativas y sus diferencias: Cide Hamete está más atento a la verdad poética que a la histórica en sentido estricto, por eso se detiene en cuestiones de poca relevancia o se pierde en digresiones que serían desatendidas por un historiador riguroso. El traductor considera, en principio, que se trata de una obra cómica, pero pronto queda desbordado por una narración que no comprende e inclina su traducción hacia el relato caballeresco. Finalmente, el editor-compilador convierte la historia en una crónica humanista enloquecida sobre un extraño caballero andante (Blasco, 2005: 69-76).

B. Avellaneda es el historiador verdadero de los personajes falsos que imitan a los verdaderos. En este caso, Avellaneda sería un historiador que escribe sobre dos impostores.

C. Avellaneda es un escritor de ficción que escribe una historia falsa inspirada en personajes verdaderos de cuyas aventuras ya existe una crónica impresa (la obra de Cide Hamete).

La aparición de Álvaro Tarfe en II, 72 descarta la opción A. Si Avellaneda fuese un historiador que por descuido o mala intención hubiera tergiversado la historia de don Quijote y Sancho, Tarfe tendría que haber reconocido que el error estaba en el narrador, y que realmente no conocía a los personajes hasta este episodio. Por el contrario, confiesa conocer a los otros y que son bien distintos a los cervantinos, es decir, que son tal como los describe Avellaneda.

Por lo tanto, la presencia de Álvaro de Tarfe en la realidad cervantina solo es compatible con las opciones B y C.

La opción B (Avellaneda es el historiador verdadero de dos impostores) es la contemplada por la que hemos considerado más arriba como interpretación realista. Los personajes de Avellaneda no proceden de un nivel ficcional distinto al que comparten los cervantinos. En consecuencia, no podría hablarse de metalepsis, ni de Cervantes como precedente de Borges o Pirandello. En este caso, resulta extraño que Tarfe no concluya en su declaración que los otros sean impostores, ni que, conociéndolos desde hace mucho tiempo, se haya percatado de ello. Solo constata las inexactitudes de Avellaneda y la tosquedad de sus personajes frente a los cervantinos: «los encantadores que persiguen a don Quijote el bueno han querido perseguirme a mí con don Quijote el malo» (Cervantes, 2004: 1474). En la declaración ante el alcalde y el escribano, Tarfe afirma que no conoce a los personajes cervantinos ni estos son los mismos referidos en el libro de Avellaneda. En ningún caso concluye que los que él conoce sean unos impostores; y el asunto se cierra sin explicación racional: «el cual [Álvaro Tarfe] se dio a entender que debía estar encantado, pues tocaba con la mano dos tan contrarios don Quijotes» (2004: 1476). Por otra parte, el capítulo II, 59 también parece descartar la posibilidad de los impostores. Don Jerónimo y don Juan constatan las falsedades de Avellaneda al cotejar su libro con los verdaderos Quijote y Sancho, esto es, los historiados por Benengeli, tal como reclama Sancho (Cervantes, 2004: 1361):

> -Yo así lo creo —dijo don Juan—; y si fuera posible, se había de mandar que ninguno fuera osado a tratar de las cosas del gran don Quijote, si no fuese Cide Hamete, su primer autor […]
>
> -Retráteme el que quisiere —dijo don Quijote—, pero no me maltrate; que muchas veces suele caerse la paciencia cuando la cargan de injurias (Cervantes, 2004: 1361-1362).

Y, un poco más adelante, don Quijote decide no ir a Zaragoza para sacar «de la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno, y echarán de ver las gentes cómo yo no soy el don Quijote que él dice» (2004: 1363). De donde se colige que Avellaneda es un historiador mentiroso o falso que ha presentado en su libro un don Quijote que no corresponde con el real, es decir, con el que comparte con él, Benengeli y los demás personajes cervantinos la misma realidad ficcional. Finalmente, en el capítulo II, 74, al final de la novela, en su despedida, el historiador verdadero, Cide Hamete Benengeli, califica a Avellaneda de «escritor fingido y tordesillesco» (2004: 1493); entendiéndose «fingido» en la segunda acepción que registra Covarrubias: «Pero en lengua castellana lo más recibido y usado es tomarse esta palabra fingir por disimular y fabricar alguna mentira, o fingir y dar a entender ser otra persona de la que es, mintiendo en dicho y en hecho» (Covarrubias, 2006).[364]

Queda por tanto la opción C (Avellaneda es un escritor de ficción que escribe una historia falsa inspirada en personajes verdaderos) que corresponde con la interpretación que hemos denominado pirandelliana, siguiendo a Américo Castro. Esta opción concluye, como se ha visto, que la aparición de Álvaro Tarfe en el capítulo II, 72 del *Quijote* es un caso insólito de metalepsis, que, siguiendo a Gerard Genette, puede conceptuarse como metalepsis ficcional, esto es, como forma extendida o agravada de la metalepsis figural (Genette, 2004: 22-23).

Gerard Genette define la metalepsis como

> Toda intrusión del narrador o del narratario extradiagético en un universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o, inversamente, como en el caso de Cortázar,[365] produce un efecto de extravagancia ora graciosa (cuando se presenta, como en Sterne o Diderot, en tono de broma) ora fantástica (Genette, 1989: 290).

El caso que nos ocupa es el que Genette propone entre paréntesis: un personaje diegético (Tarfe) aparece en un universo metadiegético, el de su creador, Avellaneda, ficcionalizado como historiador en el mismo nivel de realidad que los personajes de Cervantes.

Sobre el alcance o efecto de la metalepsis, Genette, que acepta las tesis de Boges expuestas en «Magias parciales del Quijote» y que cita también a Pirandello, explica:

> Todos esos juegos manifiestan mediante la intensidad de sus efectos la importancia del límite que se las ingenian para rebasar con desprecio de la verosimilitud y que es precisamente la narración (o la representación) misma; frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta (Genette, 1989: 291).

[364] Nótese que quien es calificado de fingido por Benengeli es Avellaneda, no los personajes de su libro.

[365] Se refiere al relato «Continuidad de los parques», incluido en el volumen *Final de juego* de 1964.

Desde el punto de vista narratológico, es claro que lo sucedido en el capítulo II, 72 del *Quijote* es un caso de metalepsis. Habría que concluir, por tanto, dando la razón a los defensores de la tesis pirandelliana, y…

4. CONCLUSIÓN

… sin embargo la solución no nos parece satisfactoria sino más bien, como señalaba Anthony Close, acomodaticia por anacrónica. Por eso es, tal vez, necesario volver atrás y detenernos en el concepto de metalepsis y ver de qué modo puede (o no) aplicarse a este episodio del *Quijote*. Hemos visto cómo la metalepsis es una figura que tiene por objeto el desbordamiento de la verosimilitud, la ruptura de la frontera entre mundos ficcionales o entre estos y el mundo empírico del autor y del lector. Ahora bien, ¿de qué verosimilitud se trata en el caso de este capítulo del *Quijote*? ¿Puede la metalepsis, una figura desarrollada sobre todo en el ámbito del nouveau roman (Genette, 2004: 18) como reacción / provocación a la narrativa realista, tener cabida en un contexto anterior en el que tal narrativa no existía? ¿Qué verosimilitud rompe, si es que lo hace, en este caso?

Podemos entender el problema de la verosimilitud en el capítulo II, 72 en dos ámbitos: el que compete a la dialéctica verdad / verosimilitud como correlato de la dialéctica historia / ficción; y en el ámbito de la obra de burlas respecto a la mímesis de la realidad empírica.

De la primera cuestión se han ocupado recientemente, entre otros, Javier Blasco (2005) y Pedro Ruiz (2006). Ambos coinciden al señalar que en este periodo histórico (siglo XVI y comienzos del XVII) las lindes entre la ficción en prosa y la historia se hacen imprecisas (Blasco, 2005: 87; Ruiz Pérez, 2006: 136). Los conceptos aristotélicos de verosimilitud y universalidad resultaban confusos para unos lectores que no distinguían con nitidez cómo estas categorías determinaban modos narrativos en la práctica muy similares; y a los que solo el cotejo de la escritura con la realidad podía orientar en su interpretación de los textos (Blasco, 2005: 88-89). El caso de Álvaro Tarfe revela y, al tiempo, niega esta solución, puesto que el reconocimiento de la mentira de la ficción de Avellaneda al compararla con los personajes cervantinos, lo invalida a él como entidad real capaz de emitir un juicio, como apuntaba Étienvre más arriba. Su declaración escrita no vale nada porque, como señala Blasco, «la afirmación de que 'esto es verdad, porque lo he visto y oído con mis propios ojos' no tiene ningún valor probatorio, como muy bien saben todos los narradores de este momento y como Peralta le recuerda a Campuzano» (2005: 89).

Ahora bien, si el libro de Cide Hamete Benengeli es un libro histórico y, por tanto, está sometido a la verdad de los acontecimientos (no a la verosimilitud), cosa que el libro de Avellaneda no hace, como se ha visto en II, 59 y II, 72; el libro de Miguel de Cervantes, por el contrario, es una obra de burlas (Close, 1995: 318, y

sobre todo, 2007) y está, por tanto, sometido a las exigencias del género de ficción al que pertenece en el contexto histórico-cultural que le es propio. Como recuerda Pozuelo Yvancos:

> Pero cuando la ficción crea modelos de realidad, sea ajustados o sea alejados de la dimensión de lo histórico-factual, lo hace en el seno de una cultura, que alberga en su misma capacidad de conceptualización posibilidades y límites para la noción misma de lo 'real' y no se impone pues a lo literario con un sentido unidireccional, como si la relación no fuese dialéctica y el sentido de lo que es realidad se impusiese por sí mismo o se brindase a ser simplemente mimetizado o 'representado'. El error principal de algunas teorías contemporáneas de la ficcionalidad […] estriba en que no han tomado en cuenta la necesaria correlación con las series históricas y con los modelos que cada cultura ha edificado como su posibilidad (Pozuelo Yvancos, 1993: 19).

Y es en este punto donde consideramos con Pavel (2005: 86) entre otros que preguntar por el realismo de la obra no es pertinente puesto que las aventuras cómicas de don Quijote no solo no son realistas, sino que carecen de la verosimilitud propia de estas: la verosimilitud cervantina, por el contrario, responde a una doble exigencia: «estar bien construidos[366] y lograr el pacto, convenio o acuerdo con los lectores» (Pozuelo Yvancos, 1993: 42). Pero esto es aún más determinante en nuestro caso, si consideramos el carácter episódico del encuentro con Tarfe:[367] un episodio que desestructura el capítulo como se infiere de la escasa relación del mismo con el título como bien han notado Gómez Canseco (2004: 197) y Pontón (2016: 120), y que, por tanto, puede reclamar un carácter singular, distinto de la diégesis general. Si entendemos este episodio como invectiva satírica contra Avellaneda, podemos advertir, aún más, la relajación o alteración de la exigencia de verosimilitud, no solo porque la verosimilitud no actúa como tal en la sátira, sino también por estar esta

[366] La exigencia de «estar bien construida» debe relacionarse con la lectura de la mímesis y de la verosimilitud que sigue Pozuelo Yvancos a, interpretar el capítulo IV de la *Poética* de Aristóteles y aplicable a la poética cervantina, como una posibilidad de goce estético mimético pero desconectado de la premisa del reconocimiento del modelo: «Que pueda afirmar Aristóteles que el placer del producto mimético no se agota en su ser imitación de la realidad, sino en cuanto objeto bien hecho o de ejecución da entrada a toda una lectura posible de la regla poética como estructura de sentido pleno. Aristóteles subrayaría así la propiedad metafórica de representación de lo semejante a lo que en términos de realidad no se conoce pero se imagina afecta a lo general humano. La teoría de la fábula en toda la *Poética* sostendrá que el principal placer no deriva tanto de la cercanía al objeto real imitado cuanto a la coherencia constructiva» (Pozuelo Yvancos, 1993: 56).

[367] Se trata, en efecto, de un episodio en el sentido estricto que ofrece Pinciano en su Epístola undécima: «los episodios han de estar pegados con el argumento de manera que si nacieran juntos, y se han de despegar de manera que si nunca lo hubieran estado» (López Pinciano, 1998: 465). Para un examen más detenido del concepto de episodio en el Quijote, véase Close (2007: 161-177), donde señala que «la materia constitutiva de episodio intercalado en Don Quijote no es necesariamente una narración ficticia desconectada en su origen del héroe sino más bien cualquier tipo de material bien desarrollado y ajeno a su locura caballeresca, tema esencial de la novela» (2007: 177).

relajación en consonancia con el otro gran texto satírico cervantino, el también inverosímil, o muy particularmente verosímil, «El coloquio de los perros». Podemos advertir que, igual que en la fábula satírica es posible que los perros hablen, en la sátira literaria, incrustada como un episodio en un capítulo de una obra de burlas, es posible que un personaje de ficción evalúe como falaz la propia obra a la que pertenece.

En consecuencia, consideramos que no cabe hablar de metalepsis respecto a la aparición de Álvaro Tarfe en el capítulo II, 72 del *Quijote*, por cuanto para que exista esta figura es necesario que se produzca «cualquier tipo de ruptura de la ilusión ficcional, la cual debe mantener aislados, en compartimientos estancos, los tres mundos habitados respectivamente por los personajes de la obra, su creador y el lector o espectador» (Close, 2011: 77), cosa que aquí, como se ha señalado, no se produce.

BIBLIOGRAFÍA

Alter, Robert (1975). *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Blasco, Javier (2005). *Cervantes, raro inventor*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Borges, Jorge Luis (2011). «Magias parciales del Quijote». En *Inquisiciones. Otras inquisiciones*. Barcelona: Penguin Random House, pp. 207-211.

Castro, Américo (2002). *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*. Madrid: Trotta.

Cervantes, Miguel de (2004). *Don Quijote de la Mancha, 2*. Florencio Sevilla (ed.), Antonio Rey (intr.). Madrid: Alianza.

Cirlot, Victoria (2007). *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Madrid: Siruela.

Close, Anthony (1995). «La crítica del Quijote desde 1925 hasta ahora». En *Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 311-333.

Close, Anthony (2007). *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Close, Anthony (2011). «La metalepsis cervantina. Breve historia de un malentendido». En *Visiones y revisiones cervantinas*. Cristhoph Strosetzki (ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 77-105.

Covarrubias Horozco, Sebastián de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ignacio Arellano y Rafael Zafra (eds.). Madrid: Iberoamericana.

Efron, Arthur (1975). «Perspectivism and the Nature of Fiction: Don Quijote and Borges». *Thought*, 197, pp. 148-175.

Étienvre, Jean-Pierre (2016). «La elusión del apócrifo en la segunda parte del Quijote: final del juego». *Criticón*, 127, pp. 93-103. https://journals.openedition.org/criticon/2969#ftn4

García Berrio, Antonio (2018). *Virtus. El Quijote de 1615*. Madrid: Cátedra.

García Matí, Victoriano (1947). *Don Quijote y su mejor camino*. Madrid: Dossat.

Genette, Gérard (1989). *Figuras III.* Barcelona: Lumen.

Genette, Gerard (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gómez Canseco, Luis (2004). «Don Quijote II, 72: ficciones, inverosimilitudes y moralidades». *Philologia Hispalensis*, 18/2, 197-209.

Iffland, James (1999). *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

López Pinciano, Alonso (1998). *Philosophía Antigua Poética*. Madrid: Biblioteca Castro.

McHale, Brian (2004). *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.

Pavel, Thomas (1986). *Univers de la fiction*. Paris: De Seuil.

Pavel, Thomas (2005). *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Barcelona: Crítica.

Paz-Gago, José María (2007). *Semiótica del Quijote: teoría y práctica de la ficción narrativa*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra/semitica-del-quijote--teora-y-prctica-de-la-ficcin-narrativa-0/

Pontón, Gonzalo (2016). «Indicios de revisión en la Segunda Parte del Quijote». *Anales cervantinos*, vol. XLVIII, pp. 103-125.

Pozuelo Yvancos, José María (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.

Riley, Edward C. (1989). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.

Riley, Edward C. (2001). *La rara invención*. Barcelona: Crítica.

Rodríguez-Luis, Julio (1988), «El Quijote según Borges». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI, 1, pp. 477-500.

Ruiz Pérez, Pedro (2006). *La distinción cervantina. Poética e historia*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Ruta, Maria Caterina (1995). «Lectura del capítulo LXXII». En Cervantes, Miguel. *Don Quijote de la Mancha. Volumen Complementario*. Edición del Instituto Cervantes. Rico, Francisco (Dir.). Barcelona: Crítica, pp. 238-241.

Starkie, Walter (1967). *Luigi Pirandello 1867-1936*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Wilhelmsen, Elizabeth (1990). «Don Álvaro Tarfe: ¿ente fantasmal o hecho ficticio?», *Anales Cervantinos*, XXVIII, pp. 73-85.

PARA LA RESTITUCIÓN A TIRSO DE MOLINA DE *LOS TERCEROS DE SAN FRANCISCO*, COMEDIA ATRIBUIDA A LOPE DE VEGA Y PÉREZ DE MONTALBÁN

Germán Vega García-Luengos
Universidad de Valladolid
german.vega@uva.es

1. UNA SUPUESTA COMEDIA EN COLABORACIÓN ENTRE LOPE Y MONTALBÁN

El interés suscitado por *Los terceros de San Francisco*, obra preservada en un manuscrito de letra del siglo XVII en la Biblioteca Nacional de España (MSS/14919), se debe fundamentalmente a su identificación con la que Juan Pérez de Montalbán menciona en uno de los pasajes más conocidos de la *Fama póstuma* (1636: fols. 13r-13v), con el que quiere dar su propio testimonio sobre la proverbial fecundidad de su llorado amigo y maestro Lope de Vega:

> Hallose en Madrid Roque de Figueroa, autor de comedias, tan falto de ellas, que estaba el corral de la Cruz cerrado siendo por Carnestolendas; y fue tanta su diligencia, que Lope y yo nos juntamos para escribirle a toda prisa una, que fue *La Tercera Orden de San Francisco*, en que Arias representó la figura del Santo con la mayor verdad que jamás se ha visto. Cupo a Lope la primera jornada, y a mí la segunda, que escribimos en dos días, y repartiose la tercera a ocho hojas cada uno...

No hay por qué quitar veracidad a esta noticia, por más que contradiga esa idea bastante asentada entre los estudiosos de que la escritura de comedias en colaboración, de cultivo creciente a partir de los años veinte de esa centuria y asociada con la generación de los dramaturgos más jóvenes —los «pájaros nuevos», en el decir

de Lope—, no gozaba de la simpatía de este, tal como se quiere deducir de otra famosa cita, inserta en una carta a su amigo Antonio Hurtado de Mendoza de 1628 (Sliwa, 2007: 706):

> Estos días se decretó en el senado cómico que Luis Vélez, don Pedro Calderón y el dotor Mescua hiciesen una comedia, y otra en competencia suya el dotor Montalbán, el dotor Godínez y el licenciado Lope de Vega, y que se pusiese un jarro de plata en premio. Respondí que era este año capellán mayor de la Congregación, y que para el que viene acetaba el desafío. Grande invención, solene disparate, desautorizada cosa, gran plato para el vulgo.

Ya en otro momento me he ocupado del Lope colaborador, con propuestas que modifican sustancialmente lo hasta ahora considerado (Vega García-Luengos, 2024). Aparte de que el fragmento epistolar no dé pie para pensar en su rechazo a esta práctica, sino a la invitación concreta surgida de un encuentro académico, lo cierto es que incurrió en ella. Así lo apunta el pasaje de la *Fama póstuma* —aunque el resultado no sea el que se ha venido considerando y del que ahora nos ocupamos— y la existencia de una obra resultante precisamente de la colaboración entre Montalbán y Lope: el de la comedia de *Palmerín de Oliva*, tradicionalmente atribuida en exclusiva al hijo del librero Alonso Pérez, y de cuya representación en el Alcázar de Madrid en julio y agosto de 1629 se conocen abundantes detalles (Peale, 2015).

En ese trabajo de 2024 pasé revista a todas las que en algún momento habían sido señaladas como productos de la colaboración de Lope con diferentes colegas, y sometí sus textos a análisis de estadística léxica con la aplicación Stylo (Eder, Rybicki y Kestemont, 2016) en el seno del proyecto ETSO (Cuéllar y Vega, 2017-2025). Ninguna de ellas superó la prueba. Ni siquiera *Los terceros de San Francisco*, a pesar de haberse asumido de forma generalizada que se trataba de la comedia que encargó Roque de Figueroa en la famosa cita (Menéndez Pelayo, 1902: V, IL-L; Rennert y Castro, 1969: 495-496; Profeti, 1976: 375-376; Madroñal, 2012).

2. Factores contrarios a la atribución a Lope y Montalbán

La prueba de estilometría a la que se sometió *Los terceros de San Francisco* fue realizada con la misma aplicación, Stylo, y los mismos parámetros que habían conseguido identificar atribuciones nunca sugeridas, y validadas con posterioridad por análisis exhaustivos de filología tradicional; unas condiciones que particularmente han manifestado su eficacia a la hora de reconocer el estilo del Fénix (Vega García-Luengos, 2021 y 2023). Pues bien, sus resultados no han detectado sus usos ni los de Montalbán en las jornadas que la noticia señala, ni en ningún otro lugar

de la obra.[368] Según ellos, no habría sido escrita en colaboración entre los dos dramaturgos, ni por ninguno de los dos de forma individual.

Ante esta evidencia, intenté encontrar más indicios de que el texto conservado en la BNE pudiera no ser el mencionado por Montalbán. Y recurrí a otro de los métodos que antes que los de estilometría ha permitido obtener datos discriminatorios objetivos: el cómputo métrico. El de nuestra pieza ya se había llevado a cabo por quienes mejor podían hacerlo, S. Griswold Morley y Courtney Bruerton (1968: 565-566), los principales promotores de dicho método. Y aunque la seducción de la noticia montalbaniana era tan fuerte que ni siquiera críticos tan exigentes como ellos se decidieron a negar categóricamente que Lope hubiera participado en su composición, no dejaron de señalar sus significativas inconsistencias métricas e incluirla entre las «comedias de dudosa o incierta autenticidad».[369]

Pero fuera de los factores concernientes a la textura verbal de la obra, como los usos léxicos o estróficos, hay otros de cierta consistencia que también ayudan a rechazar la identificación. El primero que cabe mencionar es el de la no correspondencia exacta en los títulos. El citado en la *Fama póstuma* es *La orden tercera de San Francisco*, mientras que al frente del manuscrito figura *Los terceros de San Francisco*. Este aparece al comienzo del texto y en la hoja de guarda. En esta le sigue en una línea inferior el término «Anonima», que ha sido tachado por la misma mano que encima ha escrito «2 Y [¿Ingenios?] = Montalvan = Lope» y debajo de lo tachado: «idéntica a la que en los índices se titula *Tercera orden de San Francisco»*. En esa misma identificación de denominaciones y de atribución incurre Paz y Mélia (1934: 529). Incluso Morley y Bruerton la titulan en su citado estudio *La tercera orden de San Francisco*.

Es cierto, en principio, que la no correspondencia de los títulos es un indicio menor; sin embargo, podría completarse con otra evidencia: la no adecuación del que figura al frente del texto a su contenido. La obra tiene como protagonista destacada a Santa Isabel princesa de Hungría, en torno a la cual se desarrolla toda la trama. A ella debería hacer referencia el título. Y si así se hubiera hecho, a buen seguro que no se habría generado la confusión con la aludida en la *Fama póstuma*.

Otro dato que debería tenerse en consideración nos lo ofrece precisamente el párrafo en que Montalbán la menciona: «Lope y yo nos unimos para escribir rápidamente una [comedia], que fue *La Tercera Orden de San Francisco*, en la que Arias interpretó la figura del Santo con la mayor autenticidad jamás vista». En la que

[368] El texto analizado, que es también el que sirve de base a este trabajo, es el preparado por Luis María Romeu Guallart para Artelope (1999).

[369] Los estudiosos ofrecen el esquema métrico de la primera jornada, que Montalbán atribuye a Lope, y hacen notar las desavenencias con sus usos en la década de los veinte, que es cuando pudo escribirse una comedia para Roque de Figueroa, ya que este habría formado compañía a partir de 1626 aproximadamente: el romance (11,1%) sería muy escaso para esos años y la jornada demasiado larga (1137 versos).

conocemos, San Francisco no requiere un actor de la categoría de Damián Arias, porque su participación es mínima, un breve parlamento de veintitrés versos y medio al final, en los que se limita a enumerar media docena larga de príncipes y reyes que pertenecen a la Orden Tercera. Imposible lucir con ellos esa «autenticidad jamás vista» ni las maravillosas dotes de las que habla su incondicional Juan de Caramuel en *Primus Calamus* (1663): «Tenía una voz clara y argentina, una memoria tenaz y una acción expresiva y animada, en cada movimiento de su lengua parecía que anidaban las Gracias, y en cada acción de las manos residía Apolo [...] Los más grandes oradores de la Corte concurrían con frecuencia a oírle para aprender a hablar y accionar con perfección» (Ferrer *et al*., 2008). El santo que sí aparece con cierta frecuencia es San Luis de Francia, pero tampoco es el personaje principal, cuyo papel, como ya se ha dicho, corresponde a santa Isabel.

3. TIRSO DE MOLINA SEÑALADO

Los resultados de los análisis realizados en ETSO no solo decían inequívocamente que los usos léxicos de las tres jornadas de *Los terceros de San Francisco* no eran propios de Lope ni de Montalbán, sino que sí lo eran de Tirso de Molina. Obras suyas indiscutibles ocupaban las primeras posiciones en las tablas de distancia de las tres jornadas, esas que recogen las veinticinco que tienen mayor afinidad entre las casi 3000 que se habían procesado (tabla 1).[370]

En principio, no debería sorprender que Tirso hubiera puesto su pluma al servicio de la Orden Tercera de San Francisco: basta recordar su trilogía sobre Santa Juana de la Cruz, otro símbolo destacado de dicha fraternidad penitencial.

[370] Reproducimos la tabla incluida en el artículo sobre Lope colaborador (Vega García-Luengos, 2024: 115), elaborada en noviembre de 2022. Resumimos a continuación las características y parámetros de las pruebas que la originaron, y que allí se explicaron por extenso. Fueron llevadas a cabo dentro del proyecto ETSO, que busca identificar a los dramaturgos del Siglo de Oro analizando estadísticamente su léxico más frecuente con la ayuda de Stylo (Eder, Rybicki y Kestemont, 2016), paquete de R que permite comparar el vocabulario de un texto con todos los que conforman su corpus CETSO (2800 obras de más 350 autores). Las piezas, en formato TXT UTF-8, provienen de diversas fuentes (internet, donaciones de proyectos y particulares, OCR de impresos y manuscritos con Transkribus). Se excluyen términos problemáticos para el OCR (qué/que, etc.). Los parámetros utilizados se basan en las pruebas de Cuéllar (2024) y en la experiencia del proyecto, que ha tenido siempre muy en cuenta que la última palabra la tiene la validación filológica. La proximidad léxica se ha calculado con las 500 palabras más frecuentes y el método Classic Delta (Burrows, 2002). Los resultados de cada jornada se muestran en tablas de distancia, limitadas a 25 obras cercanas a la analizada: menor distancia indica mayor similitud.

Los terceros de San Francisco (I)		Los terceros de San Francisco (II)		Los terceros de San Francisco (III)	
TIRSO_AverigueloVargas	0,839237809	TIRSO_AverigueloVargas	0,81934695	TIRSO_RepublicaAlReves	0,867530727
TIRSO_EleccionPorLaVirtud	0,859541194	TIRSO_VergonzosoEnPalacio	0,855020106	TIRSO_DamaDelOlivar	0,879013371
TIRSO_DonaBeatriz	0,87149731	TIRSO_RepublicaAlReves	0,859456066	TIRSO_SantaJuana(SegundaParte)	0,885802124
TIRSO_AmarPorArteMayor	0,872976026	ENRIQUEZdudosa_PrimerCondeDeFlandes	0,859856213	TIRSO_SantaJuana(PrimeraParte)	0,892921431
LOPEdudosa_VidaYMuerteDeSantaTeresa	0,873562825	LOPE_DuqueDeViseo	0,873200124	MIRA_AnimalProfeta	0,893516735
JUSTINIANO_AbogadaDeLosOjosSantaLucia(Manuscrito)	0,874272139	TIRSO_CastigoDelPenseque	0,877112499	VELEZ_PrimerCondeOrgaz	0,893882651
TIRSO_VergonzosoEnPalacio	0,878077683	JUSTINIANO_AbogadaDeLosOjosSantaLucia(Manuscrito)	0,881703008	TIRSO_SantaJuana(TerceraParte)	0,894136711
TIRSO_HonrosoAtrevimiento	0,880953199	LOPE_MayorazgoDudoso	0,882162399	TIRSO_VergonzosoEnPalacio	0,895883678
TIRSO_AmorYElAmistad	0,883078685	LOPE_LocuraPorLaHonra	0,882911434	JUSTINIANO_AbogadaDeLosOjosSantaLucia(Manuscrito)	0,897199591
TIRSO_PrivarContra	0,884872258	TIRSO_HonrosoAtrevimiento	0,884350012	TIRSO_EleccionPorLaVirtud	0,897503374
TIRSO_MartaLaPiadosa	0,885670172	MATOS_YerroDelEntendido(Impreso)	0,885403673	LOPE_TiranoCastigado	0,897739826
TIRSO_GallegaMari	0,885699625	LOPE_AmigoPorFuerza	0,886631326	LOPE_CampanaDeAragon	0,900206645
TIRSO_CastigoDelPenseque	0,889006556	TIRSO_SantaJuana(TerceraParte)	0,887085986	LOPEdudosa_OrdenDeRedencion	0,900819267
TIRSO_SantoYSastre	0,890106593	LOPE_CondeFernanGonzalez	0,887889026	TIRSO_CastigoDelPenseque	0,903086397
MATOS_HijoDeLaPiedra(Impreso)	0,891517161	LOPE_MuertosVivos	0,888884222	LOPE_PrimerReyDeCastilla	0,904010548
TIRSO_SantaJuana(SegundaParte)	0,891676384	TIRSO_PrivarContra	0,889157086	CLARAMONTE_CatolicaPrincesa	0,904512993
TIRSO_SantaJuana(PrimeraParte)	0,893700768	LOPE_GranDuqueDeMoscovia	0,889470136	TIRSO_PenaDeFrancia	0,905033705
TIRSO_Melancolico	0,895270931	TIRSO_PretendienteAlReves	0,889622257	TIRSO_GallegaMari	0,90517414
TIRSO_DesdeToledo	0,895596896	CANIZARES_NoHayControlaPatriaVenganza(Impreso)	0,89342792	TIRSO_MartaLaPiadosa	0,905493173
TIRSO_PenaDeFrancia	0,898064706	MIRA_CarbonerosDeFrancia	0,893486159	LOPEdudosa_ReySinReino(Impreso)	0,905496001
TIRSO_AmorMedico	0,899142197	LOPE_AudienciasDelReyDonPedro	0,894593292	LOPE_JuventudDeSanIsidro(Impreso)	0,906077963
CUBILLO_MejorReyDelMundo(Impreso)	0,899757139	VELEZ_PrimerCondeOrgaz	0,897034642	MATOS_HijoDeLaPiedra(Impreso)	0,90650809
TIRSO_SantaJuana(TerceraParte)	0,902588349	CASTELLANOS_MientrasYoPodoLasVinas(Manuscrito)	0,897193738	TIRSO_AverigueloVargas	0,91135194
TIRSO_PretendienteAlReves	0,903022119	TIRSO_PenaDeFrancia	0,897743804	DESCONOCIDO_MejorFrutoDelRoble(Manuscrito)	0,911889005
TIRSO_PalabrasYPlumas	0,903504906	CASTRO_AllaVanLeyes(Impreso)	0,89858955	LOPE_CondeFernanGonzalez	0,912587769

Tabla 1. Distancias de las tres jornadas de *Los terceros de San Francisco*

Ya en el interior de los versos de la comedia, es obligado atender de nuevo a su estructura estrófica, ya que, como se apuntó, es otro de los factores capaces de ofrecer indicios objetivos. En la tabla 2 se reproduce, con ligeros cambios en la presentación, el esquema estrófico de Morley y Bruerton (1968: 565) en el mentado trabajo sobre la cronología de Lope de Vega.[371]

Estrofas	Tiradas	Versos	Porcentajes
Redondillas	7	1080	33.2
Quintillas	9	1015	31.3
Décimas	4	362	11.1
Romance	3	444	13.7
Octavas	1	88	2.7
Sonetos	2	28	0.9
Tercetos	3	183	5.6
Lira aBBacC	1	48	1.5
	30	3248	100.0

Tabla 2. Esquema estrófico de *Los terceros de San Francisco*

Por fortuna, la métrica tirsiana cuenta con los trabajos del pionero y gran experto en la materia que fue Griswold S. Morley (1905 y 1914). Precisamente estos supusieron el arranque de su fecunda labor de atención a la estructura estrófica de las comedias del Siglo de Oro a fin de obtener esos datos objetivos con los que mediar en sus abundantes problemas de datación y atribución.[372]

[371] Hemos aprovechado estos recuentos para no duplicar trabajo, habida cuenta de la fiabilidad que siempre ha suscitado el trabajo de ambos investigadores. No obstante en la edición que estamos siguiendo, por ser más accesible y tener numerados los versos, cuenta con 3259, 11 más que el cómputo de Morley y Bruerton. Esta desavenencia poco o nada influye sobre el tipo de estrofas y sus porcentajes, que es lo que aquí interesa, a efectos de compararlos con los de las obras de Tirso.

[372] Las palabras con las que concluía el segundo de ellos le vienen también como anillo al dedo a la nueva herramienta de estilometría aquí utilizada, con la que pretendemos confirmar y ampliar lo que iniciaron los estudios de métrica --al igual que los de ortología, también promocionados por él, con la misma justificación—, por eso no me resisto a reproducirlas: «Cualquier criterio gana en autoridad precisamente cuanto menos sensibilidad exija del que lo emplee; porque, cuanto más delicados sean los sentimientos del crítico (y el crítico insensible nada vale), más expuesto está este al peligro de dejarse llevar de prevenciones particulares. Si pudiéramos encontrar un criterio seguro a la vez que enteramente automático, resolveríamos muchos problemas espinosos, embrollados hasta hoy con derroches de conjeturas ingeniosas [...]. Solo un examen detenido de las obras de estos y otros autores podría demostrar que, como yo opino, cada uno tenía su sistema propio, o, mejor dicho, ciertos metros predilectos que juzgaba más adecuados para dar expresión a su personalidad» (Morley, 1914: 202).

Pues bien, es evidente que los metros empleados en *Los terceros de San Francisco* son totalmente adecuados al «sistema propio» de Tirso de Molina, tanto por lo que se refiere a la identidad de las estrofas, como al número de versos y sus porcentajes.

Morley (2014: 182) repite en su segundo estudio lo que ya había dicho en el primero sobre los rasgos principales que definen en la métrica el arte del Mercedario:

> En una comedia dada de Tirso casi siempre puede uno estar seguro de encontrar: 1° un armazón de redondillas y romances, compuesto por lo común de 600 a 900 versos de romance, y de 1.000 a 1.800 versos de redondilla; 2º un adorno de otras formas [...]. El metro que más varía de número es el de quintillas, que baja hasta cero [...] o sube hasta más de mil. Según a mí me parece, el empleo de un crecido número de quintillas, naturalmente con perjuicio del romance y de la redondilla, indica esmero especial de parte del autor.

También en ese trabajo reafirma que «la redondilla es [en Tirso] el verso predominante, el espinazo, por decirlo así, de la estructura dramática; [...] el que emplea con más cariño, y con pasmosa habilidad» (1914: 183). En la tabla 3 se han seleccionado las fórmulas estróficas de las comedias del dramaturgo que más se acercan a la que ahora nos interesa.

		Redondillas	Quintillas	Décimas	Romance	Octavas	Sonetos	Tercetos	Otras
1	*Los terceros de San Francisco* (3248 v.)	1080 33%	1015 31%	362 11%	444 14%	88 3%	28 1%	183 6%	48
2	*La santa Juana. 3ª parte* (3020)	1036 34%	1140 38%	230 8%	406 13%	120 4%			88
3	*El celoso prudente* (3852 v.)	972 25%	1230 32%	270 7%	1040 27%	240 6%		100 3%	
4	*La mejor espigadera* (3732 v)	1352 36%	1000 27%	320 9%	660 18%				400
5	*La república al revés* (3167 v.)	1316 41%	585 18%	100 3%	472 15%	224 7%	28 1%	150 5%	292
6	*La peña de Francia* (3037 v.)	1676 55%	505 17%	130 4%	390 13%	168 6%	56 2%	57 2%	104
7	*Quien no cae no se levanta* (3152 v.)	1160 34%	325 10%	652 21	636 20%	160 5%	56 2%	159 5%	20

8	*La vida y muerte de Herodes* (3764 v.)	1370 36%	415 11%	510 14%	744 19%	120 3%	14 0,4%	106 3%	485
9	*La venganza de Tamar* (2840 v.)	1260 44%	440 15%	94 3%	614 22%	216 8%	56 2%		156
10	*Palabras y plumas* (3439 v.)	1732 50%	310 9%	300 9%	820 24%	224 7%	14 0,4%		39
11	*Ventura te dé Dios* (3576 v.)	2028 57%	660 18%	80 2%	574 16%	184 5%	14 0.4%		36
12	*La prudencia en la mujer* (3667 v.)	1476 40%	705 19%	320 9%	814 22%	352 10%			

Tabla 3. Esquemas estróficos de las comedias de Tirso más cercanas a *Los terceros de San Francisco*

Se podrá comprobar lo próxima que está, en lo que se refiere a la identidad y los porcentajes de las estrofas principales (redondillas, quintillas, décimas, romance y octavas) otra de las comedias terciarias, *La santa Juana. Tercera parte* (núm. 2). Tampoco están lejos *El celoso prudente* (3) y *La mejor espigadera* (4). Otras pueden tener variaciones en los porcentajes de las distintas estrofas, pero disponen de las mismas que la que analizamos: *La república al revés* (5), *La peña de Francia* (6), *Quien no cae no se levanta* (7) y *La vida y muerte de Herodes* (8). No muy lejos andan las restantes de la tabla.

Después de estos años de experiencia con ETSO, en los que resultados parejos a los obtenidos para *Los terceros de San Francisco* han sido convalidados por las pruebas filológicas en todos los casos; y de los muchos más en que los análisis estróficos impulsados por Morley vienen siendo bases firmes para tratar los problemas de autoría del teatro áureo, considero que ya contamos con indicios muy sólidos para la atribución que se propone. No obstante, quedan por hacer bastantes operaciones más en la mesa del filólogo. Pero si por falta de espacio, como es el caso, y sobre todo, por su fuerza demostrativa hubiera que elegir una, creo que esta debe ser la localización de paralelismos expresivos.

4. ESTILEMAS TIRSIANOS EN *LOS TERCEROS DE SAN FRANCISCO*

La búsqueda de ideas, imágenes o palabras que permitan asociar una obra con las de un escritor determinado siempre ha estado en los cometidos de la filología, que también con frecuencia ha incurrido en errores por amplificar la importancia de paralelismos aislados o por dejarse llevar por interpretaciones subjetivas. Lo que ha hecho que durante mucho tiempo se haya mirado con bastante recelo este tipo de apoyos. Y, sin embargo, sin ellos, sin la constancia de que el texto dubitado contiene

elementos que conectan con los de otros del autor al que apuntan las demás pruebas, deberíamos mantener serias precauciones. Lo afirmo, pensando especialmente en el fenómeno teatral del Siglo de Oro, en el que era común que los autores reutilizaran sus propios recursos expresivos**,** con más o menos propensión según cada cual. Eran las exigencias de un mercado en el que la enorme demanda de los consumidores obligaba a escribir deprisa, con la consiguiente reiteración de fórmulas y reciclaje de materiales. Sin olvidarnos de que, como fenómeno de literatura de masas que era, a sus consumidores también les gustaban esas recurrencias porque les permitía identificar a sus dramaturgos preferidos.

Estas tareas se han visto muy favorecidas también por las nuevas herramientas y bases de datos digitales, que permiten lanzar las búsquedas, simples o avanzadas, a multitud de textos.[373] Aunque, por supuesto, es tarea del investigador valorar cada ocurrencia.

Los paralelismos expresivos entre *Los terceros de San Francisco* y diferentes obras indisputadas de Tirso de Molina son suficientes en número, variedad y consistencia como para pensar que no son producto del azar o de operaciones de copia a cargo de manos ajenas. Por otra parte, se distribuyen a lo largo y ancho de las tres jornadas. El espacio disponible ahora obliga a seleccionar solo una parte del centenar largo de casos localizados que remiten prioritaria o exclusivamente a piezas del Mercedario, en una búsqueda que, por otra parte, tampoco se ha pretendido que fuera exhaustiva.[374]

I.1

Ya en los dos primeros tercetos con que arranca la comedia encontramos esas marcas:

FEDERICO *Juez* absoluto *sin pasión ni enojos*,
divino amor de ciencia y experiencia,

[373] De gran utilidad para el teatro del Siglo de Oro son las bases de datos de texto completo TESO (Simón, 1998), CORDE (Real Academia Española) y, sobre todo, TEXORO (Cuéllar y Vega, 2022-2025), la sección de ETSO que permite hacer búsquedas en su corpus de 2885 obras dramáticas auriseculares (diciembre de 2024). Esta última ha sido de especial relevancia para los resultados que a partir de ahora se expondrán. A ella remiten las cifras de ocurrencias que se manejen, se advierta o no en cada caso.

[374] La primera parte de la numeración de los casos que siguen corresponde a la jornada. Cuando no conste la autoría de las obras que se aduzcan, se entiende que son de Tirso de Molina. Aunque existen ediciones críticas solventes de bastantes de las mencionadas, gracias sobre todo a la encomiable labor del GRISO de la Universidad de Navarra, la limitación de espacio y las características de este trabajo hacen que se haya decidido citar unificadamente por Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, I (1969), II (1952) y III (1968). Entre paréntesis y en el propio cuerpo del artículo, se hará constar el tomo, en números romanos, y la página donde se localiza la cita. Asimismo, para facilitar la comprobación de los puntos que relacionan los distintos textos, se han destacado con cursiva.

que entre contentos mezclas los enojos,
penas y celos con *temor y ausencia*:
suspensa el alma, mártires los ojos,
espero la resulta de tu audiencia... (vv. 1-6)

v. 1. *La vida y muerte de Herodes* (I, 1599): «¡Oh, *juez sin pasión*! Oye...». *Quien habló pagó* (I, 1495): «Yo confieso que fue tanta / mi *pasión*, que me cegué / de *enojo»*.

v. 4. *La elección por la virtud* (I, 364): «Pajarico preso, / que entre yerros duros, / *temores y ausencias* / te tienen confuso».

v. 5. *Don Gil de las calzas verdes* (I, 1713-1714): «ten ya compasión de mí, / que *suspensa el alma* está / hasta saberlo».

I.2

PATACÓN Ya es imposible
oírte ni verte.
FEDERICO ¡Apacible
tirana!
PATACÓN No es la hembra fea. (vv. 243-245)

vv. 244-245. *Santo y sastre* (III, 61): «Forzome a adorarle amor, / porque es fuerza voluntaria / la belleza, que un discreto / llamó *apacible tirana»*. Única ocurrencia del sintagma en TEXORO.

I.3

ISABEL Que si no hubiera distancia
de un lugar a otro lugar,
no le tuviera el pesar
que *en el potro de la ausencia*
atormentó a la *paciencia*,
y *temor* al esperar.
¡*Qué de disparates digo*! (vv. 534-540)

vv. 537-538. *La santa Juana. Parte segunda* (I, 851): «María, / a mi vista albricias den / mis deseos, que en tu *ausencia* / han mostrado a la experiencia, / *en el potro* del amor / los *tormentos* que el *temor* / suele dar a la *paciencia»*.

v. 538. *Amar por razón de estado* (II, 1118): «Enrique, quitaos allá; / que celos en competencia / *atormentan* mi *paciencia»*.

v. 540. *Quien calla otorga* (I,1443): «¡*Qué de disparates dices*!»

I.4

ISABEL [...] ocupan siempre estas salas
pobres *rotos y groseros* (vv. 568-569)

v. 569. *La dama del olivar* (I,1203): «— Mas ¿quién es este? Aguardad. —Un pastor *grosero y roto*». *Quien da luego da dos veces*... (II, 299): «el poder gozar y veros / *rotos* los trajes *groseros* / con que anda otra vez sujeto / el desterrado de Admeto...». Únicos casos en TEXORO de relación entre los dos adjetivos.

I.5

ISABEL [...] si es enemigo
de la Iglesia, ya no *sigo*
su amistad; decí a las claras,
que *el amigo hasta las aras*,
y contra Dios no hay amigo.
DUQUE *Dame esos brazos*, *espejo*
de prudencia y discreción (vv. 625-631)

vv. 626-627. *Del enemigo el primer consejo* (II,1316): «Desinteresable *sigo* / *la amistad* que me ha obligado».

v. 628. TEXORO solo registra tres casos de esta expresión procedente de la latina *Amicus usque ad aras*, formulada en este verso, todos en comedias de Tirso: *El amor y el amistad* (III, 513), *Cómo han de ser los amigos* (I, 287) y *La vida y muerte de Herodes* (I, 1606).

vv. 630-631. *Marta la piadosa* (II, 396): «*Dadme los brazos* noble y claro *espejo* / *de* industria y *discreción*...».

I.6

ROSAURA [...] Tan presto, que si el tormento
da a las lágrimas lugar,
a las que vierte el pesar
alcancen las del contento.
ISABEL Es el Duque tan cristiano,
tan *discreto*, tan *prudente*,
tan limosnero y *clemente*,
tan *apacible* y tan *llano*,
que por no merecer yo
su *amorosa compañía*,

Dios me le quita este día.
ROSAURA Ausentar sí, quitar no;
divierte un poco el *pesar* (vv. 688-700)

vv. 689-691. *La gallega Mari-Hernández* (II, 86): «Son, mi serrana, agridulces, / y entre *pesar* y *contento*, / causan *lágrimas* con risa». *El árbol del mejor fruto* (III, 328): «¿[...] y que en un mismo *lugar* / den *lágrimas* de *pesar* / las *lágrimas* del placer?».

v. 693. *El vergonzoso en palacio* (I, 475): «porque el *prudente* y *discreto* / siente el daño ajeno tanto / como el propio».

vv. 694-695. *La mejor espigadera* (I, 1008): «lastimándote *apacible*, / obligándote *clemente*...». Solo hay otro caso de asociación de estos dos adjetivos en una comedia de Lanini.

v. 695. *La gallega Mari-Hernández* (II, 86): « —¡Qué *apacible!* / —¡Qué *llano*!»

v. 697. «amorosa compañía»: el mismo sintagma en *La mejor espigadera* (I, 1013) y *La vida y muerte de Herodes* (I, 1585). Solo otras seis ocurrencias en TEXORO.

v. 700. *Quien habló pagó* (2,100): «Yo voy / al campo, a ver si *divierto* / este *pesar*».

I.7

POBRE 1º [...] que nos deis
la limosna que soléis,
y *haremos año buen año*.
ISABEL ¡Ay, pobre del alma mía!
Ricoshombres de la corte
de Dios, su *cielo*, su *norte*... (vv. 811-816)

v. 813. «Año buen año» y «hacer año buen año» son expresiones que TEXORO solo registra en cuatro obras de Tirso: *La huerta de Juan Fernández* (III, 620), *Los lagos de San Vicente* (II, 51), *La mejor espigadera* (I, 1015) y *Las quinas de Portugal* (III, 1350). En esta última: «Dios me la depare buena, / que si a dos o tres engaño, / *haremos año buen año* / para el almuerzo y la cena».

v. 816. *Marta la piadosa* (2,680): «Ya sabréis, caballeros (que en la corte / público pienso que es) cómo ha mudado / mi hija doña Marta *cielo* y *norte*, / dejando galas y escogiendo estado».

I.8

ISABEL *Haga alarde*
mi contento: ¡qué bien vino,
si es *Tobías*, y en camino
un *Rafael* que le guarde! (vv. 854-857)

vv. 854-855. *Don Gil de las calzas verdes* (I, 1720): «*hiciera* aquí de *su contento alarde»*. *Privar contra su gusto* (III, 1082): «*Hagan* mis brazos *alarde* / del *contento* en que me veis». Únicos casos de «hacer alarde de contento» en TEXORO.

vv. 856-857. *La peña de Francia* (I, 1861): «Pues de este riesgo cruel / me libras, voz, y me guías, /

llámeme el mundo *Tobías*, / llamarete mi *Rafael»*.

I.9

PATACÓN ¡Majadero!
Os quedasteis *Martín Danza*. (vv. 946-947)

v. 813. *La celosa de sí misma* (I, 1450): «A fe, si viene a saberlo / *Martín Danza*, que él te hospede / en el Nuncio de Toledo». Único caso en TEXORO. No figura en Covarrubias ni en Correas ni en CORDE. Solo lo he encontrado en sendos estribillos de letrillas atribuidas a Luis de Góngora, publicadas por Antonio Carreira (1994: 58-63 y 63-68). Es el de la segunda «métele, Martín, danza». De ella dice el editor: «parece expresión popular que no hemos localizado. R. Jammes nos comunica haber visto de niño bailar osos de feria que normalmente se llamaban Martín, nombre también aplicado a otros animales como los tordos en tiempos de Góngora». Su presencia en las dos comedias aquí mencionadas indicaría que el dicho ha derivado en la denominación de un personaje popular, si no es que en los poemas supuestos de Góngora deba considerarse que ya lo es. La alusión al «Nuncio de Toledo» en la de segura atribución a Tirso hace referencia al famoso hospital de dementes, también conocido como de Nuestra Señora de la Visitación o de Los Inocentes.

I.10

ISABEL [...] ¡Hartad la *sed de avaricia*!
(*Quítase las joyas y dáselas.*)
¡Tomad, *Midas* sin decoro,
comed oro, *bebed oro*,
satisfaced la *codicia*! (vv. 962-965)

vv. 962-965. *La elección por la virtud* (I, 351): «¡Oh hética inagotable / de la codicia de *Midas*! / *Oro* gastan tus comidas, / tu *sed bebe oro* potable, / de *oro* vistes tu *avaricia*, / de *oro* buscas la amistad / y *oro* ha puesto mi lealtad / en tus manos, vil *codicia»*. Único caso que se aproxima en TEXORO.

I.11

ROBERTO [...] Desocupad este espacio;
que igualmente dice mal
guarnición de oro en sayal,

como pobres en palacio;
que si en la razón me fundo
de un rico, cuerdo y prudente,
los *pobres* son solamente
basura y *sobras del mundo*. (vv. 978-985)

v. 980. *La elección por la virtud* (I, 330): «Ni perlas en conchas bastas, / ni *en sayal guarnición de oro*, / ni el sol que por la mañana / por nubes tienda el cabello, / sale más bizarro y bello / que la graciosa villana». Único caso en TEXORO.

vv. 984-985. *Tanto es lo de más como lo de menos* (I, 1152): «A Lázaro, como a *sobras* / *del mundo*, por *pobres* dieron / sepulcro en un arenal». Único caso también.

II.1

ISABEL [...] cuelga de tela estas salas,
quita los *lutos groseros*
que puso el *ausencia triste* (vv. 1663-1665)

v. 1664. *La lealtad contra la envidia* (III, 789): «Córtense *lutos groseros* / que muestren en mi familia / con demostración llorosa / mi justa melancolía». Único caso en TEXORO.

v. 1665. *La república al revés* (I, 397): «Maldije al griego imperio / y a la infanta maldije, / que fue ocasión, señora, / de aquella *ausencia triste*».

II.2

FEDERICO Amor, si vuelas, ¿por qué,
pues, yendo a mover el pie,
grillos a los pies me pones? (vv. 1717-1719)

v. 1719. *La Peña de Francia* (I, 1839): «¿*Grillos a los pies me pones*, / de tantas obligaciones, / cuando librarme entendí?». Único caso en TEXORO.

II.3

FEDERICO ¿Qué he de hacer, si ya *en el potro*
del temor dije mi pena?
Los *pecados* son *cadena*
que se enlaza el uno al otro.
Si es el apetito *potro*
sobre quien va *la paciencia*
corriendo... (vv. 1797-1803)

vv. 1797-1798. *El caballero de Gracia* (III, 281): «Llama a la mujer aparte, / amenázala que diga / la verdad, y sobre *el potro* / *del temor*, en fin, publica / los cómplices de mi agravio». *La elección por la virtud* (I, 359): «que corre riesgo la vida / *en el potro del temor»*. TEXORO solo registra estos dos casos de «potro del temor».

v. 1799. *La venganza de Tamar* (III, 390): «no añadas afrenta a afrenta, / que en *cadenas del pecado* / perece quien las aumenta».

vv. 1781-1782. *La venganza de Tamar* (III, 375): «Es la cama / *potro* para *la paciencia»*. *La vida y muerte de Herodes* (I, 1606): «Ya está el *potro* aparejado. / *Paciencia*, hermano, ¿qué espera?. Dos únicas ocurrencias de «paciencia» y «potro» en TEXORO.

II.4

PATACÓN Yo juraré que la Infanta
es bruja, o está preñada
de un *barbero* o *tundidor* (vv. 1893-1895)

v. 1895. *La santa Juana. Parte segunda* (I, 840): «¡Oh, qué lindo y grande que es! / ¡Bendígale la Ascensión! / Su padre le vea *barbero*, / sacristán o *tundidor»*. Único caso de relación de estas dos profesiones con sentido jocoso. Hay otra comedia de Muxet donde se relacionan pero de distinta manera.

II.5

FEDERICO Su *cadalso*
tiene el *tálamo* de ser.
[-er] [vv. 1951-1953)

vv. 1951-1952. Falta uno de los versos centrales de esta redondilla en el manuscrito, pero la relación de «tálamo» y «cadalso» solo registra casos de Tirso en TEXORO: *Amar por razón de estado* (II, 1121): «*El tálamo* que esperaba / cuando tu honor escalaba, / hoy un *cadalso* ha *de ser*, / donde Clèves pueda ver / la deslealtad cómo acaba». *Ventura te dé Dios, hijo* (I, 1682): «Cortarele la cabeza / ¡viven los cielos!, mañana, / siendo *el tálamo* un *cadalso* / y los palacios la plaza». *La vida y muerte de Herodes* (I, 619): «llevadme de aquí esta infame, / ninguno reina la llame, / que *el tálamo* de sus bodas / *será* un mortal *cadalso»*.

II.6

FEDERICO [...] cuando el *adúltero* infame
mancha tu *tálamo honesto*... (vv. 2205-2206)

vv. 2205-2206. *El mayor desengaño* (II, 1186): «y el *tálamo* que deseas / *manchen adúlteros* brazos». Único caso en TEXORO de relación entre «tálamo», «manchar» y «adúltero».

La mujer que manda en casa (I, 591): «¿de qué suerte / podrás excusar tu muerte, / si sabe el rey (que te adora) / que con un vasallo suyo / su *tálamo honesto* ofendes?». *Amar por arte mayor* (III, 1178): «cuando Ordoño pretendiese / lazos del *tálamo honestos*...».

III.1

GIL [...] en fin, dando a sus enojos,
y nuestra pena *tempero*,
parió sobre unos mantos[375]
un muchacho todo entero,
con su boca, nariz y ojos;
y entre las cabras y ovejas,
que pienso que la regalan
con sus *peinadas guedejas*... (vv. 2719-2726)

v. 2720. *Esto sí que es negociar* (II, 719): «¡Válgame Dios! ¿Que hay quien deba / guardar damas, y se atreva / a que no quemen las llamas? / Pues aun no puede un marido / guardar solo a su mujer, / ¿y habrá quien pueda tener / tanto pájaro en un nido? / Él tiene gentil *tempero»*. El mismo pasaje en *El melancólico* (I, 237). TEXORO solo registra otros dos casos de «tempero» en Lucas Fernández.

v. 2726. *Los lagos de San Vicente* (II, 13): «Manos de lana y *peinadas* / *guedejas»*. Único caso en TEXORO.

III.2

PATACÓN ¿Cómo me he de confesar,
si en veinte años no lo he hecho,
y tengo dentro del pecho
un menudo por *lavar*? (vv. 2995-2998)

v. 2998. *El melancólico* (I, 229): «¡Oh!, pues si *lavar* las viera / *un menudo* con sus tripas...». *El árbol de mejor fruto* (III, 315): «aunque habláis / que media azumbre gastáis / de agua en *lavar un menudo»*. Son los dos únicos casos en TEXORO, y ambos están puestos en boca de rústicos. CORDE solo registra una ocurrencia en *La Gatomaquia* de Lope de Vega (2021: Silva VI, v. 332): «mas golpe que le dio cierta fregona, / que, *un menudo* que *lavar* pensaba, / cuando menos atenta le miraba, / asido del principio de una tripa...».

[375] En lugar de «mantos», como figura en el manuscrito, la edición que seguimos lee «matojos», que es término que en CORDE solo tiene una ocurrencia, y en singular, en el siglo XVI; mientras que en plural no lo registra hasta mediados del siglo XIX.

III.3

PATACÓN [...] pero un *ojo* siento agora
pequeño, y otro mayor,
y mostrará así el Señor
que por vos medro, señora.
El uno grande y entero,
y el pequeño por Lisardo,
ojo redondo y bastardo,
ojo millar, *ojo* cero;
ojal uno y otro *ojete*.
¡Hay tal desconformidad!
Ojo sólo por mitad,
ojo de gatunas, vete
al entresuelo de abajo,
subirá el otro por ti
con una grúa hasta aquí... (vv. 3011-3025)

vv. 3017-3023. Hay un juego semejante con los ojos en *La celosa de sí misma* (II, 1466): «Ya, *ojos*, pierdo la *ojeriza* / con que el bolso nos *aojastes*. / *Ojalá* ese *ojal* de vista / el dios sin *ojos* ni *ojetes*, / pues es *hojuela* en almíbar. / *Ojo* a la margen, señor».

III.4

PATACÓN Y yo, ¿no seré bueno, por ventura,
para donado y luego *despensero*? (vv. 3090-3091)

vv. 3090-3091. Es parejo deseo el que expresa Gallardo al final de *La dama del olivar* (I, 1218): «Gallardo, Virgen inmensa, / será vuestro motilón; / y si me dan la dispensa, / seré un santo *despensero*, / si es posible que esto sea». No he localizado otro caso semejante.

III.5

REY [...] y de la *divina planta*
a quien dio el último abrazo
cuando el sol perdió su luz,
quiero decir, de la cruz,
un grande y rico pedazo
ha enriquecido mis manos
y he hecho mi reino divino (vv. 3141-3147)

v. 3141. TEXORO registra quince ocurrencias del sintagma «divina planta». En la gran mayoría de ellas, entre las que están las seis que corresponden a Lope, hace referencia a la planta de la Virgen que hollará la cabeza del demonio. Solo en Tirso se alude con él a la cruz: *El árbol del mejor fruto* (III, 355): «¡Que por vos, *divina planta*, / salí de la confusión / de la ciega idolatría!».

III.6

REINA *Lance fue barato*,
por mucho que el precio sea. (vv. 3157-3158)

v. 3157. *Palabras y plumas* (I, 1291): «Compre a injurias tu presencia / mi amor, que *lance es barato»*. *La celosa de sí misma* (II, 1450): «Comprar por un poco de oro / los cinco climas del cielo, / la Vía Láctea nevada, / el sol de hermosos reflejos, / ¿no es *lance* digno de estima? / ¿No *es barato*?». Únicos casos en que se relaciona en proximidad «lance» y «barato».

vv. 3157-3158. *No hay peor sordo* (III, 1039): «¡Oh, qué plato, / *por mucho que* costara, tan *barato*!».

III.7

REY ¡Ay! ¡Quién ver pudiera agora
aquel divino retrato
vuestro, aquella *prenda rica*! (vv. 3182-3184)

v. 3184. *La república al revés* (I, 417): «la adoración que se aplica / a la imagen, *prenda rica*, / de nuestra humana miseria, / no es por ella o su materia, / mas por lo que significa». *La santa Juana. Parte tercera* (I, 900): «Alegraos, cielo, tierra, / por la joya que Dios en mi arca encierra, / por lo que en ella mi ventura gana. / Madres: vengan, verán mi *prenda rica»*. Únicos casos en TEXORO en que «prenda rica» se refiere a una imagen o elemento religioso.

III.8

CONDE Lo que no han podido *ruegos*
ni *dádivas* a criados
del Rey, medios ni invenciones,
conjuraciones ni *tratos*
para que muera Lüis,
han de poder hoy mis manos... (vv. 3198-3203)

vv. 3198-3199. *Del enemigo el primer consejo* (II, 1300): «Obligad después a Ascanio / con *dádivas* y con *ruegos*...».

v. 3201. *El árbol del mejor fruto* (III, 340): «No me verás / aunque se alborote el mundo, / con falso y villano *trato* / y torpe *conjuración* / hacerte jamás traición». Único caso de relación entre «trato» y «conjuración».

III.9

CONDE El siglo santo
es, noble senado, aqueste;
para la segunda os guardo
lo que falta de esta historia:
perdonaréis entretanto. (vv. 3255-3259)

vv. 3257-3258. Si apreciábamos ya estilemas tirsianos en el mismo arranque de la obra, otro tanto ocurre en el cierre, donde los versos que anuncian la continuación conectan estrechamente con los que el Mercedario utiliza en otras ocasiones: *Doña Beatriz de Silva* (II, 910): «Para la *segunda* parte, / *senado* ilustre, os convida / el autor con *lo que falta* / *de esta historia* peregrina...». *La santa Juana. Parte primera* (I, 824): «En la *segunda* comedia, / el autor, *senado*, *os guarda* / *lo que falta de esta historia*. / Suplid ahora sus faltas». En todo TEXORO solo se utiliza la expresión de «lo que falta de esta historia» para un final en la comedia de *San Estacio*, atribuida a Martínez de Meneses.

Han sido 26 los fragmentos elegidos de *Los terceros de San Francisco*, que se relacionan con 66 puntos de un total de 39 piezas diferentes de paternidad segura de Tirso de Molina. Esta implicación de una parte mayoritaria del repertorio conservado del dramaturgo constituye otro apoyo fuerte para la atribución, por cuanto muestra que el texto analizado no ha sido escrito por alguien que ha copiado de una o varias obras suyas, sino por quien dispone de su mismo sistema expresivo.

5. CONSIDERACIÓN FINAL

Todo apunta a que el resto de las pruebas que puedan llevarse a cabo sobre la pieza confirmarán su atribución a Tirso de Molina. Este pudo escribirla por encargo al calor de la celebración que la Orden Tercera de San Francisco organizó en octubre de 1625 en honor de la reina Santa Isabel de Portugal, émula peninsular de la santa húngara, canonizada ese mismo año. Unos meses antes, el 6 de marzo, un dictamen de la Junta de Reformación había censurado a Tirso por sus «comedias que hace profanas y de malos incentivos y ejemplos», y pedía para él «excomunión mayor *latae sententiae* para que no haga comedias, ni otro ningún género de versos profanos» (Urzáiz, 2012-2025). La cercanía de esta severa admonición podría haber contribuido a que la obra nos haya llegado sin su nombre. Si bien es cierto que en este caso no se trata de «versos profanos», y que la experiencia con el teatro

aurisecular nos enseña que no son necesarias muchas razones —o no las vemos con claridad en bastantes casos— para que sus textos cambien de autor.

La restitución a Tirso de Molina de *Los terceros de San Francisco* será un acto de justicia, y habrá otras, a buen seguro, pero no le resarcirán de las pérdidas que de un tiempo a esta parte ha experimentado esa porción de su repertorio que, sin intervención del dramaturgo, le adjudicaron en su tiempo los empresarios de la escena y, especialmente, del libro. La fuerza de la costumbre no lo pone fácil, incluso para los que tenemos la literatura como profesión, pero habrá que ir asumiendo que no son suyos títulos tan destacados del panorama general del teatro del Siglo de Oro como *El burlador de Sevilla*, *La estrella de Sevilla*, *El condenado por desconfiado* o *La mujer por fuerza*.

BIBLIOGRAFÍA

Burrows, John (2002). «Delta»: a Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship». *Literary and Linguistic Computing*, 17/3, pp. 267-287. Disponible en https://academic.oup.com/dsh/article-lookup/doi/10.1093/llc/17.3.267 [25/04/2025].

Carreira, Antonio (1994). *Nuevos poemas atribuidos a Góngora (letrillas, sonetos, décimas y poemas varios)*. Barcelona: Quaderns Crema.

Cuéllar, Álvaro (2024). «Stylometry and Spanish Golden Age Theatre: An Evaluation of Authorship Attribution in a Control Group of Undisputed Plays». En *Digital Stylistics in Romance Studies and Beyond, Heidelberg, Heidelberg University Publishing*, Robert Hesselbach *et al*. (eds.). pp. 101-117. Disponible en https://heiup.uni-heidelberg.de/catalog/book/1157/chapter/19368 [25/04/2025].

Cuéllar, Álvaro, y Germán Vega García-Luengos (2017-2025). *ETSO: Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro*. Disponible en http://etso.es/ [25/04/2025].

Cuéllar, Álvaro, y Germán Vega García-Luengos (2022-2025). *TEXORO: Textos del Siglo de Oro*. Disponible en http://etso.es/texoro [25/04/2025].

Eder, Maciej, Jan Rybicki, y Mike Kestemont (2016). «Stylometry with R: A Package for Computational Text Analysis». *The R Journal*, 8/1, pp. 107-121.

Ferrer Valls, Teresa, *et al*. (2008). *DICAT. Diccionario biográfico de actores del Teatro clásico español*. Kassel: Edition Reichenberger. DVD.

Madroñal, Abraham (2012). «El Lope último y las comedias en colaboración». En Patrizia Botta (ed). *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Roma: Bagatto Libri, pp. 162-170.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1895). *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, vol. V.

Morley, S. Griswold (1905). «The use of the verse-forms (strophes) by Tirso de Molina». *Bulletin Hispanique*, 7/4, pp. 387-408.

Morley, S. Griswold (1914). «El uso de las combinaciones métricas en las comedias de Tirso de Molina». *Bulletin Hispanique*, 16, pp. 177-208.

Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de versificación estrófica*. M. R. Cartes (trad.). Madrid: Gredos.

Paz y Mélia, Antonio (1934). *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Blass s. a. Tipográfica, 2ª ed.

Peale, C. George (2015). «Sobre la fecha y la escenografía de *Palmerín de Oliva*, del Doctor Juan Pérez de Montalbán». *Criticón*, 123, pp. 167-191.

Pérez de Montalbán, Juan (ed.) (1636). *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid: Imprenta del Reino.

Profeti, Maria Grazia (1976) *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*. Verona: Università degli Studi di Padova.

Real Academia Española. *Corpus diacrónico del español (CORDE)*. Disponible en http:// corpus.rae.es/cordenet.html [25/04/2025].

Rennert, Hugo A., y Castro, Américo (1969). *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter. Salamanca: Anaya.

Simón Palmer, Carmen (coord.) (1998). *Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)*. Madrid: Chadwyck-Healey España. CDROM. Disponible en http://www.unav.es/biblioteca/ bd/teso. rdp [25/04/2025].

Sliwa, Krzysztof (2007). *Cartas, documentos y escrituras del Dr. Frey Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635)*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.

Tirso de Molina (1969, 1952 y 1968). *Obras dramáticas completas*. Blanca de los Ríos (ed.). Madrid: Aguilar, tomo I (3ª ed. 1969), II (1952) y III (2ª ed. 1968).

Urzáiz Tortajada, Héctor *et al*. (2012-2025). *CLEMIT. Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*. Disponible en http://buscador.clemit.es [25/04/2025].

Vega, Lope de (2021). *La Gatomaquia*. Antonio Sánchez Jiménez (ed.). Madrid: Cátedra.

Vega, Lope de y Pérez de Montalbán, Juan [atrib.] (1999). *Los terceros de San Francisco*. Luis María Romeu Guallart (ed.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega*, *XII: comedias de vidas de santos, IV*. Marcelino Menéndez Pelayo (ed.). Madrid: Atlas (BAE, CLXXXVII), 1965, pp. 194-246. Disponible en https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL2006_ Los TercerosDeSanFrancisco.php [25/04/2025].

Vega García-Luengos, Germán (2021). «Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I)». *Talía. Revista de Estudios Teatrales*, 3, pp. 91-108. DOI: https://dx.doi.org/10.5209/tret.74625.

Vega García-Luengos, Germán (2023). «Para la delimitación de comedias auténticas de Lope: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (II)». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 29, pp. 469-544. DOI: https://doi.org/10.5565/rev/ anuariolopedevega.477.

Vega García-Luengos, Germán (2024). «Lope de Vega y la comedia en colaboración. Un replanteamiento novedoso». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 12/1, pp. 105-142. DOI: https://doi.org/10.13035/H.2024.12.01.09.

PAX HOMINIBUS BONAE VOLUNTATIS[376]

Alice Velázquez-Bellot
Asociación Europea de Profesores de Español

Para Pilar y Javier,
a quienes tanto les debo.

Al ver el cielo transparente, tranquilo, pensé que era otro día ideal para continuar mis incursiones aéreas. En uno de esos balanceos armoniosos que me prodigaba la brisa, entreví en el punto más alto de la Catedral un brillo solar con forma de mujer que involuntariamente me atrajo. Sin grandes maniobras me acerqué y, al confrontarme con una alabarda lista para ejecutarse, frené mi impulso. A pesar de que el temor me llevó a retirarme lentamente evitando todo barullo, mi fuerte curiosidad me condujo a cambiar de rumbo y a contornear la dueña del arma hasta llegar a su mano izquierda, tendida hacia abajo. Al aproximarme, delicadamente le acaricié los dedos con la mano. Después de una corta espera, y me costó trabajo reconocerlo, no trató de deshacerse de ese cosquilleo, no movió dedo ni los sacudió ni los cambió de posición. En suma: no se inmutó. No me desalenté y continué en vuelo manso mi pesquisa. Al desplazarme hacia arriba, me acerqué a su rostro, de rasgos jóvenes, girado en una suave torsión hacia la derecha, y me detuve. Rostro redondo, de nariz perfecta, de sonrisa leve con expresión de inocencia y benevolencia. El nacimiento del cabello muy hacia atrás, cubierto de un manto, deja aparecer algunas mechas onduladas que provocan la seducción. Tanto era el encanto que me atreví con la yema del índice derecho a rozarle amorosamente el manto a la altura del cuello. Asustado por la impertinencia, quedé sin aliento, lo que no me impidió permanecer en esas alturas.

[376] Velázquez-Bellot, A. (2014). «La inquilina». En *Ángeles arcabuceros*. Stuttgart: Abrazos, pp. 57-68.

En cuanto me apacigüé, la intensa esperanza de una pronta respuesta, por insignificante que fuera, incrementó mi paciencia. Lo malo fue que ningún gesto apareció. En un corto momento de desaliento, una brisa intrusa me derivó hacia sus ojos. Ojos sin mirada ni párpados, sin lágrimas ni vida, que se dirigían solamente hacia el más allá a la espera de un mensaje.

¿Cómo hubiera podido susurrar dulzuras en esos oídos si no sienten otra piel, no presiente la proximidad de otro ser y las palpitaciones perceptibles no la conmueven? Está solamente pendiente de lo que aterrizará sobre su mano derecha para consolar a sus protegidos. Aunque, en verdad, no oye los llamados, lamentos, llantos y desesperación de los indigentes de abajo.

A pesar de mi emoción, de mi decepción, y a pesar de que el viento anuncia una tormenta peligrosa para mi vuelo, me propuse acercarme al dorado manto drapeado que recubre todo su cuerpo. En ese preciso instante, una ventolera me hizo tambalear y, por ende, vacilar entre continuar mis intentos de seducción o replegarme. Me sosegué y, sin apuro, abandoné esas alturas hasta pisar tierra firme, lo que me reconfortó el cuerpo y el espíritu. De todas maneras, el sol empezaba a esconderse y ya era conveniente que bajara, teniendo en cuenta que debía realizarlo discretamente para no espantar a alguna almita.

Al día siguiente, animado por mis instintos conquistadores, decidí volver con prudencia, claro está, a esa luz resplandeciente. Pero esta vez con la resolución de triunfar.

Una vez la altura lograda, percibí entre cúmulos una figura que con movimientos armoniosos mantenía su ruta. Se desplazaba con calma y con maestría evitaba las irregularidades de la brisa. A medida que la distancia se acortaba, empecé a convencerme de que esa destreza y agilidad en dominar las vicisitudes del cielo me eran conocidas.

—¡Padre Isauro! —con inmensa alegría lo llamé dos veces, porque me parecía duro de oído. A la segunda, giró apenas la cabeza y, a pesar de ser corto de vista, ahí nomás cambió su curso. Al acercarnos, no podíamos saludarnos tal como lo hubiésemos deseado, por falta de estabilidad, pero con gestos precisos y ya conocidos acordamos posarnos sobre el tejado de la Catedral barroca. Con mucha prudencia atravesamos las cresterías, pasamos entre los pináculos y chapiteles, y una vez con los pies en suelo santo, el Padre se peinó la barba blanca y la cabellera abundante con una mano, se arregló la sotana, se santiguó como era su hábito después de un vuelo y, finalmente, nos abrazamos afectuosamente.

—Padre, hoy es jueves, ¿qué hace aquí? ¿Su permiso para volar no es solamente los miércoles?

—Cierto es, hijo: los miércoles y de la laguna para allá. Así lo decidió el Consejo de Ancianos, y sigo esa resolución al pie de la letra, como ya sabes. Desde entonces vivimos en paz: el pueblo y yo. Pero, no se te habrá pasado por alto que no estamos en el pueblo, ¿verdad? Por lo tanto, tengo licencia para volar por donde más me

plazca, salvo en nuestro pueblo —y con calidez prosiguió—. Querido Agustín, nunca pensé en encontrarte aquí después de tanto tiempo. Recuerdo que la última vez que nos vimos fue en el Valle de las Águilas durante el concurso de vuelo entre las fuertes corrientes de aire, donde la pericia y el aplomo son recompensados. No olvidé que después de dos intentos malogrados con aterrizajes forzosos y algunas heridas no serias, triunfaste al tercero, obteniendo el segundo premio. ¡Gracias a tu gran habilidad!

—Y usted era jurado. De no haber sido por las indicaciones y consejos que me prodigó durante meses en aquella desesperada ocasión, no hubiese ganado.

—Hiciste prueba de gran coraje, Agustín. Soportaste las tribulaciones, los dolores del cuerpo, los desafíos de la naturaleza y todo a causa de esa moneda de ocho escudos de oro de Carlos IV[1]. ¿Pero, qué haces aquí?

—Padre, cuando nos encontramos en los valles, me relató sus sorprendentes aventuras por la Catedral y alrededores. Sobre todo, la amistad que lo unía con la de la corona de doce estrellas, la del chapitel mayor…

—Bueno, bueno… ¡Hijo! ¡No tanta desenvoltura al hablar de ella! ¡Y que no se preste a confusiones! Como eres incrédulo e ignorante sobre ese tema, te hablé del encuentro simplemente para despertar en ti la fe en el Señor y el interés por la magnífica Catedral que deberías conocer en detalle y no sólo el tejado.

—Quedé tan cautivado por sus vivencias, Padre, que ayer llegué hasta ella y me atreví a acariciarle suavemente los dedos, el velo a la altura del cuello, y curiosamente…

—¡Pero Agustín! —y se santiguó nuevamente— ¡Ella es intocable! ¡Sagrada! No se profana lo sagrado. ¿Cómo te lo has permitido?

—Don Isauro, usted me dijo que discutían y que…

—Sí. Dialogar, Agustín. ¡Departir! ¡Conversar!

—¡No se ponga así, Padre! Cierto es que mi curiosidad fue un tanto irrazonable, pero…

—Primer error: ¡tocarla! Segundo: ¡acercarse a ella cuando el sol brilla! ¡Hay que esperar a que el cielo esté encapotado debajo de sus pies! ¡Que esté casi amenazante de tormenta! ¿Comprendes?

—Sí… ¿Y usted cómo hizo, Padre?

—Todo empezó un día en que me paseaba serenamente por las alturas de la Catedral, cuando el cielo se anubló repentinamente presagiando lluvias. Para protegerme, aterricé aquí y me refugié en aquella esquina, cerca de una de las tantas estatuas. Durante la espera, una joven mujer con velo y túnica apareció y se me acercó. Sus ojos luminosos buscaron los míos, la sonrisa en su rostro transmitía mansedumbre, y como se topó con un cura aterrorizado, dulcemente se presentó, puesto que no la había reconocido. Quedé paralizado, y ella apoyó una mano sobre mi hombro para impedir que los latidos huyeran de mi cuerpo. A medida que

recuperaba mis normales palpitaciones, que me distendía y recobraba sosiego, ella, dichosa de estar frente a un religioso, impaciente comenzó a confiarse: está cansada de estar plantada bajo el cielo sin poder desprenderse libremente, de permanecer en el punto más alto de la Catedral, donde en cuanto un discreto viento sopla, le da vértigo. Tiembla de solo pensar que está asentada sobre una nube pequeña sin estabilidad en la que apenas le caben los pies. Además, se encuentra custodiada por dos querubines bellos, inocentes, mudos, en posturas peligrosas, dados solamente a la contemplación, sin posibilidad de acercamiento, de comunicación ni protección. Como sobre su lado derecho se apoya la alabarda que disimula un pararrayos, teme que en cualquier momento de truenos, relámpagos y rayos sea cremada. Por otra parte, las doce estrellas que coronan su cabeza son especialmente pesadas, molestas, se siente perturbada día y noche. Y no es todo, sus manos, en posición inconfortable, le producen padecimientos. Una implora al cielo y la otra distribuye las bendiciones que hasta ahora, y lo sufre, no han procurado bienestar ni alegría a los de abajo. Para colmo, su manto color oro la sofoca los días de sol y no la protege los días de lluvia, frío o nieve. Los días de verano son demasiado largos y los de invierno, gélidos para ella.

—Bueno, Padre, la situación es un poco …

— ¡No, Agustín, no! Lo peor y lo más doloroso de todo es que duda de su misión de mediadora entre los hombres y el Señor. Recuerdo que a medida que se confesaba, descubrí a una Santa desilusionada, inquieta, un rostro luminoso que se ensombrecía, endurecía. En esos momentos de desamparo y frustración debía consolarla, protegerla, ayudarla a resolver su soledad, y a que se sintiera nuevamente digna en su ser y reconfortada en su misión. Seguramente, era la primera vez que alguien se interesaba en persona por su bienestar, y antes de que yo emitiera una sílaba, prosiguió con humildad en la voz, la lista de los infortunios precisando sus sueños: tener una cabellera al viento, brillante y perfumada; ojos centelleantes, lágrimas; oídos atentos a los cantos de los pájaros, al viento, a la voz de los otros y a la suya misma; respirar, palpitar como los de abajo, tener un cuerpo alegre y no manos frías, sino que sientan, toquen, acaricien, se deslicen por un rostro, un cuerpo. No quiere ser más el alma ni el corazón de esta ciudad. La carga humana para ella, es demasiado desgarradora. En cuanto terminó, lo primero que se me ocurrió fue preguntarle si ella sabía volar, y me contestó que no tenía alas y que lo único que hace es saltar hasta aquí cuando las nubes renegridas cubren la ciudad e impiden distinguir el chapitel mayor. Espera una pequeña corriente, se impulsa y desciende sin percances. Es el único movimiento y su sola dicha, agregó con gran tristeza. Le aseguré que podía desplazarse sin alas y le propuse entonces enseñarle, como lo hice contigo. Le prometí algunos golpes, rascuños, desilusiones. Lo que ella debía aportar era mucha terquedad y resistencia para soportar los pequeños momentos de sufrimientos. Sin reflexionar, aceptó. Debo precisar que con gran atención y docilidad seguía todos mis consejos. Aprendió a escuchar y a respirar la brisa. A sentirla cuando penetra por la piel hasta los rincones de los huesos. Con esa sensación de liviandad y con el cuerpo

en línea, tomó impulso hasta despegarse del suelo, se entregó a la corriente y se dejó llevar. Los brazos, un poco rígidos al principio, aprendieron rápidamente a dirigir el curso. Desde ese instante empezó a darse cuenta de que era posible desplazarse por los aires sin alas. Me ha dejado anonadado por su rapidez de aprendizaje. En uno de esos días ensombrecidos gozando de un vuelo calmo, le acometió un ataque de estornudos. Su cuerpo, por falta de suficiente entrenamiento, quedó casi yerto. ¿No habrás olvidado que la memoria corporal es una fuerza que trabajamos y sobre la cual nos apoyamos? ¿Verdad? … Bien. Durante la crisis perdió ligereza, estabilidad, y comenzó un descenso incontrolable en espiral, pasando por un improvisado looping bien ejecutado, admito. Gracias a un cambio de dirección del viento y a una maniobra que realizó siguiendo su instinto de conservación, logró horizontalidad, pero no recuperó el control ni recobró firmeza. Afortunadamente, estábamos a gran altura y, a pesar de que seguía tambaleante, el viento, ahora tibio, fortaleció su cuerpo y renació la confianza. A partir de ahí, logró movimientos lentos, seguros, y pudo aterrizar aquí. Aturdida y silenciosa durante los primeros minutos, comenzó a caminar como ofuscada de acá para allá a paso acelerado. Una vez su tensión amainada, se acercó a mí con una sonrisa de satisfacción y confesó: «Soy dueña de la libertad. Gracias». Se regocijaba en pensar lo que había logrado. Yo, por el contrario, al sentir que podía haber sido su último vuelo, demacrado enmudecí.

Debo confesar que me dejé impresionar por su pasión, por la rapidez y precisión en sus movimientos y que nunca pensé en el peligro que causaría la falta de entrenamientos repetitivos. Reconozco que los recursos con los que el cuerpo debería seguir funcionando en un momento difícil no fueron especialmente tenidos en cuenta. Hoy, gracias a su perseverancia, adquirió la magia de moverse por el aire. Ingeniosamente se desprende de la corona, cosa que no puede hacer en otros momentos, y entrecruza su manto de tal manera que se desliza sin impedimentos. En cuanto el cielo está gris oscuro debajo de los querubines, voy a buscarla y salimos sin rumbo. Al obtener una cierta altitud, solemos encontrar un cielo diáfano, iluminado de sol, y si no hay amagos de lluvia, volamos hasta que las estrellas nos titilen. Se desliza con suavidad y su vuelo es elegante, refinado, ágil y, sobre todo, creativo. Hace figuras que me dan vértigo y horror de que pierda el control y descienda arriesgadamente. Soy un espectador angustiado, pero, ante todo un monitor superado por su discípula. Empieza con curvas ascendentes bien controladas hasta ejecutar un looping perfecto. Recupera estabilidad y se prepara para la próxima acrobacia: la vuelta de campana, siempre y cuando el tiempo y el viento nos acompañen. Afortunadamente, esto no ocurre muy a menudo. Ya está preparando otras acrobacias que le desaconsejo.

Como estaba tan emocionado por su relato, me atreví a preguntarle:

—Don Isauro, ¿podría, acompañarlos algún día?

—Agustín, si tengo la certidumbre de que te comportarás con compostura y guardarás este misterio secretamente, sólo entonces le preguntaré.

—Padre, recuerde que en su pueblo, cuando me ayudó, le prometí no revelar nada y lo cumplí. Sin embargo, en el concurso del valle éramos diez los voladores. ¿Ya no es secreto?

—Mira, hasta hace algunos años, volar sin alas significaba haber hecho un pacto con el diablo. «Es pura brujería», decían otros. Mientras que hoy, solamente grupos restringidos lo realizan, los demás lo desconocen. En nuestro caso, Agustín, y por eso tenemos que ser muy prudentes, se trata de una Santa a la que la Iglesia le ha dado ese título por sus virtudes durante su vida. Se la venera, se le rinde culto. Es el alma, la protectora de esta ciudad y de muchas otras. Nos encontramos aquí mismo, en cuanto el cielo esté entoldado, ¿entendido?

—Mañana, va a estar color carbón —dije convencido, sin reflexionar.

—Agustín, ¡Mañana, no! ¡Y pasado tampoco! A las dos de la tarde del próximo cielo cargado.

—Padre, estoy helado y hace casi dos horas que lo estoy esperando en este tejado.

—Perdona, no pude venir antes.

—¿Cuándo la encontramos?

—Escúchame… No va a venir.

—¿No quiere conocerme?

—No, no es eso.

—¿Y entonces?

—¡Desapareció!

—Padre, una Santa no puede desaparecer. Y usted como servidor de Dios, lo sabe muy bien.

—Pues sí, ¡desapareció! Cuando volábamos, oímos aspavientos de alegría y, curiosos, nos dirigidos hacia allí guardando distancia, naturalmente. Descubrimos que las siluetas que comenzaban a dibujarse formaban parte de un grupo de voladoras carmelitas que festejaban a un recién llegado, a un aparecido: buen mozo, joven, cabeza llena de rizos, carismático, con bigote y una pequeña barba morena bien cuidada. Algunas lo tocaban con la punta de los dedos, y después de la sonrisa del viajero, se alejaban en piruetas. Otras, lo pellizcaban buenamente, él las miraba tiernamente, y de complacencia partían en estampida. Lo interrogaban sin obtener respuesta, pero sí un gesto afable. Inesperadamente, hubo una ruidosa descarga eléctrica que provocó un embrollo entre ellos. Las carmelitas, el visitante volador y mi Santa desaparecieron en un santiamén. Quedé solo en ese desierto de cumulonimbos. Supongo que la Madonna, al yo insistir en su función trascendental asignada por la Divina Providencia, reflexionó y retornó a su chapitel. Por lo tanto,

nunca más debemos acercarnos a ella. Olvidarla y no recordar los encuentros secretos es nuestra responsabilidad y obligación. ¿Entiendes?

Ese fue su relato. Estaba tan abatido por ese desencuentro y por esa verdad perentoria que prontamente me despedí para siempre, perdiéndome en el más allá.

—Padre Isauro, ¿no olvida nada?

—Pero, usted ya lo sabe todo, querida señora.

—¡Tu versión, Isauro!

—¡Está bien! Cuando nos acercamos a las carmelitas, a pesar del barullo y de la confusión, ella permaneció algunos instantes en el grupo, mientras que yo me desplazaba de aquí para allá aprovechando un viento calmoso. Cuando regresó algo agitada, perturbada, suspendida en el aire, me dijo sin punto ni coma, con voz cristalina, dulce, que se marchaba con ellos. Al principio no le creí, pensé que era un arrebato momentáneo dado sus años de soledad, sus nuevas experiencias, y creyendo que todavía podía disuadirla, en una iniciativa de buen pastor le recordé que Dios la había escogido para interceder a favor de los hombres, los rigurosos preceptos de la Iglesia. la veneración de los fieles durante tantos siglos, y que si la Catedral simbolizaba la ciudad, ella… No fueron pocas las razones católicas que le di para que recapacitara, sin embargo, en dos bruscas operaciones salió nuevamente rumbo a la barahúnda simpática. El viento del norte me acercó el «¡Ya vuelvo!». Sin perder la paciencia, por una parte, ni la seguridad, por otra de haber cumplido con mi misión pastoral, esperé hasta que apareciera nuevamente. Corría por allá arriba, al contrario de los truenos y relámpagos, una brisa agradable que les ayudó a acercarse a mí, sin dificultades. En común acuerdo, descendimos los tres al otro extremo del tejado de la Catedral y, una vez serenos y nuestras ropas arregladas con tironcitos por aquí y sacudidas por allá, como de costumbre al aterrizar, ella, sin pena ni remordimiento, mas con convicción, ternura y ojos brillantes, reveló: «Padre, reencontré al hombre justo, bueno, afable, atento al uno y al otro, protector de nosotros y piadoso con todos que había desposado hace tiempo y que no aceptó repudiarme por estar ya grávida. Existen entre nosotros verdaderos lazos y compromisos de confianza, fidelidad y afecto. ¡Queremos, José y yo, enmendar el pasado!». Me estremecí al saber que San José se encontraba en nuestro universo, entre las nubes, las monjas y yo. En ese momento comprendí que había fracasado como servidor de Dios. De todos modos, dijera lo que dijera, ella ya lo había decidido. Me aclaró: «No se preocupe, Padre, esa carcasa de cobre dorado sobre la estructura de acero de la aguja mayor permanecerá y seguirá brillando los días soleados. No obstante, sin mi alma ni mi espíritu, que he rescatado de todas las prisiones. Los fieles me rendirán culto de dulía como hasta ahora y la alabarda continuará protegiendo a los milaneses. ¡Ah!, José también se liberó de los encierros concebidos por los hombres. No se alterarán las devociones ni las celebraciones de fiestas en su nombre, siempre y cuando usted, Padre Isauro,

guarde, como es su obligación, el secreto de la confesión». En esa ocasión no me sentí abatido ni nostálgico ni frustrado. ¿Verdad señora?

—Así es, Isauro, y doy fe.

—Al fin y al cabo, me alegraba que al reencontrar a ese hombre virtuoso empezara a asomarse a la vida, a hallar consuelo y a convencerse de que sus sueños se realizarán. A partir de ahora, su refugio será la Tierra. La verán florecer y cantar. Podrán admirar el mar agitado o reposado que también canta y sentir el viento que acaricia la tierra o azota la naturaleza. Oirán su propia voz y las de los indigentes, desesperados y podrán acercarse a ellos para consolarlos. Antes de que el cielo se llenara de estrellas y partieran, José me susurró: «Padre, también somos de hueso y carnales». Quedamos en encontrarnos los cuatro, al nacer su hijo, en Ojo de Agua, cerca de la capilla.

—¡En tu pueblo, Isauro! Al lado del arroyo, debajo del sauce, cerca de la tinaja que filtra el agua de beber y no lejos de la enorme piedra chata. ¡Isauro, precisión! Además, ¡no son cuatro, seremos cinco! ¿No habrás olvidado, querido Padre, que tus hazañas son mi éxito, verdad?

INFLUENCIAS ITALIANAS EN LA NOVELÍSTICA DE CARMEN MARTÍN GAITE: ITALO SVEVO Y NATALIA GINZBURG

Ruben Venzon
Universidad de Valladolid
ruben.venzon@uva.es

1. CARMEN MARTÍN GAITE E ITALIA

Italia ocupa sin duda un lugar privilegiado tanto en la vida como en la literatura de Carmen Martín Gaite, quien desde muy temprano siente una gran fascinación por el *Bel Paese* que de algún modo queda reflejada en su obra narrativa y ensayística. El contexto artístico italiano del siglo XX le resulta no solo inspirador y provechoso desde el punto de vista creativo,[377] sino también fértil para su actividad como crítica en la prensa y traductora (Teruel, 2008: 39-40). Recuérdese que, al principio, la relación de Martín Gaite con Italia se debe a vínculos familiares, ya que en 1953 se casa con Rafael Sánchez Ferlosio, cuya madre era de Roma. Precisamente en la Ciudad Eterna es donde, tras la boda, el matrimonio se establece durante unos meses en la casa de los abuelos maternos del novio. La estancia supone una experiencia inolvidable, según se desprende de las palabras de la escritora:

> Después de casarnos, pasamos unos meses en Roma, en casa de los abuelos de Rafael, en la Piazza de Santa Maria sopra Minerva, donde él había nacido. Luego volvimos en otras muchas ocasiones a aquella casa. Los abuelos de Rafael eran una gente

[377] En *Esperando el porvenir*, Martín Gaite apunta la importancia del cine neorrealista italiano para la narrativa española de los años 50 (2016d: 1097-1098).

> encantadora y me encariñé mucho con ellos; la abuela Ida me enseñó a cocinar, que yo no sabía, y se pasaba las horas muertas hablando conmigo. Viajamos también a Nápoles, Florencia y Venecia. Italia se me metió muy dentro, y además me puso en contacto con la literatura contemporánea del país, que me influyó mucho, sobre todo Pavese y Svevo. (Martín Gaite, 2016b: 648).

A partir de entonces, los viajes de la autora a Italia son numerosos y contribuyen a convertirla en una profunda conocedora del idioma y de la cultura del país. En concreto, y al margen de lo familiar, Martín Gaite desarrolla un notable interés por la literatura italiana contemporánea —que lee en lengua original—, algunos de cuyos representantes la influyen visiblemente en su labor como novelista. Del mismo modo, cabe recordar que la salmantina, además de ser una ávida lectora, también contribuye activamente a la difusión en España de sus obras: por un lado, reseñando a autores como Dino Buzzati, Leonardo Sciascia o Italo Calvino;[378] y, por el otro, también traduciendo a Italo Svevo, Ignazio Silone, Primo Levi y Natalia Ginzburg.[379]

Es así como estas lecturas dejan rastro, en forma de referencias intertextuales más o menos explícitas, en la producción novelística de Martín Gaite. Ajustándose al concepto de intertextualidad —entendida en términos bachtinianos y posteriormente retomada por Kristeva (1978: 190)—, la autora es consciente de que «el narrador, en cualquiera de los casos, acomoda su relato a modelos propuestos por lo que ha leído» (Martín Gaite, 2016a: 273); de ahí que siempre reconozca con gratitud su deuda con la tradición, dejando constancia de las obras y los escritores que la han inspirado. En este sentido, destaca primero el influjo de Italo Svevo y su célebre *La coscienza di Zeno* (1923) en la configuración de *Ritmo lento* (1963) y, más adelante, la admiración por la narrativa de Natalia Ginzburg —particularmente *Lessico famigliare* (1963) y *La città e la casa* (1984)—, que culmina en *Nubosidad variable* (1992).

2. MEMORIAS SANADORAS

En una entrevista, al hablar de sus modelos literarios, Martín Gaite confiesa: «a Italo Svevo, escritor muy reflexivo […], lo leí en los años en que estaba empezando a imaginar la novela *Ritmo lento* y ahí se nota su influencia» (en Fernández, 1979: 168). Italo Svevo es el pseudónimo de Hector Schmitz, quien nace en 1861 en Trieste

[378] Publica reseñas de *El desierto de los tártaros* de Buzzati, *Nuestros antepasados* y *Si una noche de invierno un viajero* de Calvino, *Una vida* de Svevo, *Cándido o Un sueño siciliano* de Sciascia, y *La secretaria* y *El camino que va a la ciudad* de Ginzburg. Véase Martín Gaite (2017).

[379] A ella se deben las traducciones de *Senilità* (1989) [*Senectud*] y *Corto viaggio sentimentale* (1949) [*Corto viaje sentimental*] de Italo Svevo; *Vino e pane* (1938) de Ignazio Silone; *Storie naturali* (1966) [*Historias naturales*] e *Il sistema periódico* (1975) [*El sistema periódico*] de Primo Levi; y *Tutti i nostri ieri* (1952) [*Todos nuestros ayeres*] y *Caro Michele* (1973) [*Querido Miguel*] de Natalia Ginzburg.

de madre italiana y padre alemán, y cuyo nombre artístico refleja esta doble identidad nacional. Pese a recibir una formación técnico-comercial, sus inquietudes están orientadas hacia la literatura, la filosofía y la ciencia; tanto es así que pronto publica las novelas *Una vita* [*Una vida*] (1882) y *Senilità* [*Senectud*] (1898), las cuales pasan desapercibidas. Debido a este fracaso inicial, Svevo abandona la escritura, hasta que, tras aproximarse a las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud y gracias a la amistad con James Joyce, acaba retomando la pluma y en 1923 publica *La coscienza di Zeno* [*La conciencia de Zeno*]. El propio Joyce valora muy positivamente la novela del triestino promocionándola en los círculos intelectuales de la época, de tal manera que el impacto de la obra a nivel europeo contribuye a convertirla en un clásico.

Estructural y argumentalmente, *La conciencia de Zeno* consiste en las memorias redactadas en primera persona por Zeno Cosini a petición de su psicoanalista, el doctor S., quien declara con rencor y sorna en el «Prefacio» de la novela: «Las publico para vengarme y espero que le disguste» (Svevo, 1985: 78). De esta manera, el médico indroduce el estímulo que fundamenta la narración autobiográfica como parte de la terapia y, gracias al ingenioso falso prefacio, adquiere asimismo el papel de supuesto difusor del texto. Por su parte, Zeno acude a un profesional en cuanto inepto patológico, debido a un complejo de Edipo irresuelto que condiciona todas sus relaciones interpersonales. Con el pretexto de dejar de fumar, el protagonista cuenta una serie de vivencias, pero lo hace a la manera psicoanalítica: sin seguir el orden cronológico de los acontecimientos y por asociación libre de ideas: «mi pensamiento se me presenta disociado de mí. Lo veo. Sube, baja…, pero esa es su única actividad. Para recordarle que es el pensamiento y que su deber sería manifestarse, cojo el lápiz» (Svevo, 1985: 79). De acuerdo con dicho planteamiento, el relato de Zeno gira alrededor de núcleos narrativos independientes relativos a aspectos relevantes de su existencia y que se corresponden con los capítulos de la obra: «El tabaco», «La muerte de mi padre», «La historia de mi matrimonio», «La esposa y la amante», «Historia de una asociación comercial» y un epílogo en forma de diario titulado «Psicoanálisis». Sin ahondar en los pormenores de su vida, puede resumirse que la búsqueda de Zeno ejemplifica freudianamente la neurosis inherente al ser humano y, en última instancia, a la sociedad contemporánea.

La obra maestra de Svevo sirve de modelo para de *Ritmo lento*, la segunda novela publicada por Martín Gaite en 1963, que, pese a llegar finalista al Premio Biblioteca Breve, apenas recibe la atención de la crítica y los lectores. No obstante, debe reivindicarse como uno de los textos más relevantes en el panorama literario de posguerra, pues inaugura, con *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos, el experimentalismo de los 60. A raíz de un encuentro con Martín-Santos, en la «Nota a la tercera edición» de *Ritmo lento*, la escritora cuenta la siguiente anécdota:

> Mi novela le había gustado muchísimo […] como a mí la suya, y, al calor de aquellos comentarios, dimos en llamarlas de broma *Ritmo de silencio* y *Tiempo lento*, porque él le atribuía ciertas afinidades y les auguraba una significación y una suerte

> paralelas, cosa en la que —como es patente— se equivocó. […] Prescindiendo de todo juicio valorativo, nuestras novelas del año 62 supusieron las primeras reacciones contra el «realismo» imperante en la narrativa española de posguerra, dos intentos aislados por volver a centrar el relato en el análisis psicológico de un personaje, yo influida por Svevo, él por Joyce (Martín Gaite, 2008: 317).

Tal como reconoce Martín Gaite, y asimismo la crítica (Mainer, 2008: 69), la influencia de *La conciencia de Zeno* se aprecia a nivel formal en la concepción y la disposición de la obra.[380] Al igual que en la novela del triestino, el protagonista de *Ritmo lento* relata en primera persona una serie de episodios autobiográficos. El resultado son una especie de memorias enmarcadas por un «Prólogo» y un «Epílogo» a cargo de un narrador extradiegético que contextualizan el cuerpo narrativo central, cuya focalización es interna, y contrastan la subjetividad de este. Desde la clínica de salud mental donde está ingresado, David Fuente rememora hechos relacionados con personas determinantes en su vida; de ahí que también en este caso los títulos de los capítulos de la obra contengan alusiones a nombres de personajes o familiares: «Carta de Lucía», «La abuela Trinidad. Miguel Terán», «Mi madre y Aurora», etc.

Por otro lado, aunque en la novela de Martín Gaite no se alude a un manuscrito ni a recomendaciones psiquiátricas al respecto, la narración se emprende como medio de autoanálisis. Al margen del soporte, el mecanismo que empuja a David a contarse responde al mismo patrón narrativo que el de Zeno, pues el relato se amolda a los vaivenes de la memoria y aspira a la sanación mediante el poder catártico y terapéutico de la palabra: «esta tarde se me ha armado un remolino de recuerdos y pensamientos, y para que no me hagan sufrir, trato de fijarlos uno por uno», afirma al principio David (Martín Gaite, 2008: 341-342). De nuevo, la temporalidad no respeta un orden lineal, puesto que la cronología no refleja cabalmente la percepción de la experiencia. El protagonista de *Ritmo lento* es otro «enfermo mental» a quien el entorno considera diferente porque su tiempo pausado choca con el apresuramiento contemporáneo, ocasionándole un malestar psíquico que desemboca en locura.

En definitiva, aun existiendo diferencias entre sus perfiles psicológicos y sus circunstancias, si la figura de Zeno se erige como prototipo de una neurosis colectiva, el personaje de David representa el contrapunto de una sociedad igual de enfermiza. Ambas obras, además de renovar formal y temáticamente la novela en sus respectivos contextos literarios, en concomitancia con la introspección del individuo conllevan cierta crítica social, sin ser ninguno de los dos epílogos demasiado esperanzador.

[380] Para un análisis detallado de *La conciencia de Zeno* como intertexto de *Ritmo lento*, véase Farci (2014).

3. LÉXICOS FAMILIARES

La escritora italiana por quien Martín Gaite siente mayor afinidad literaria es indudablemente Natalia Ginzburg. Nacida en Palermo en 1916, Natalia Levi —su nombre de soltera— es hija de Giuseppe Levi, judío antifascista que trabaja como profesor universitario en Turín, donde transcurre su infancia y adolescencia en el seno de una familia acomodada. En 1938, se casa con Leone Ginzburg, intelectual de origen ruso, con raíces judías e ideas antifascistas, de quien hereda el apellido. Gracias a la mediación de este, la autora entra en contacto con el círculo de escritores reunidos alrededor de editorial Einaudi, donde empieza a trabajar codo a codo con Pavese y Calvino. Paralelamente a esta actividad, cultiva su vocación literaria y en 1942 aparece su primera novela: *La strada che va in città* [*El camino que va a la ciudad*]. Debido al auge del fascismo y a la promulgación de las leyes raciales, la familia de Ginzburg tiene numerosos problemas. No obstante, tras la muerte de su marido y el fin de la Segunda Guerra Mundial, la escritora sigue publicando. Muchas de sus novelas abordan el tema de la memoria familiar, tanto ajena o ficcional como propia: piénsese en *Lessico famigliare* [*Léxico familiar*] (1963), *Caro Michele* [*Querido Miguel*] (1973) o *La città e la casa* [*La ciudad y la casa*] (1984), entre otras. Tras dedicar los últimos años de su vida a la actividad política, Ginzburg muere en Roma el 7 de octubre de 1991.

Dos días más tarde, con motivo del fallecimiento de la italiana, Martín Gaite publica en el periódico *ABC* un texto de extremo interés literario y humano titulado «Homenaje a Natalia Ginzburg», donde manifiesta su cariño hacia la escritora y esboza el perfil de una «amistad frustrada» (Calvi, 2011: 33). En este sentido, el íncipit del artículo resulta revelador:

> Acabo de enterarme de la muerte de Natalia Ginzburg y me pongo a escribir estas líneas invadida por una emoción híbrida que participa de la pena ante la pérdida de un ser tan afín y familiar como ella lo es hace años para mí, y la decepción de encontrarme con la mano tendida al vacío […]. Me quedo, en una palabra, con la nostalgia de haber sido amiga de Natalia Ginzburg, o de que ella, al menos, hubiera llegado a saber lo amiga suya que me sentía yo, la cantidad de veces que he citado en mis conversaciones frases suyas o de sus personajes. Hasta que punto, en fin, para usar su propia terminología, se había incorporado al mío su «léxico familiar» (Martín Gaite, 2016c: 970).

A continuación, la salmantina describe varios intentos baldíos de ponerse en contacto por carta con Ginzburg, quien tan solo le contesta una vez, pero de forma muy escueta y con cierto desdén. No obstante, el rechazo no invalida su admiración intelectual por la italiana, ya que las analogías entre ambas son notables, así como la

cercanía de sus respectivas voces para abordar una narrativa intimista.[381] Respecto a dichas similitudes, la autora reflexiona justo a continuación: «no puedo, aunque quiera, copiar a Natalia Ginzburg. Coincidimos a veces, eso sí; somos amigas, aunque no nos conozcamos, y nuestras manos pueden rozarse, porque escogemos por la misma zona de las muchas donde se cría material de cuento. Cualquiera de las voces que se te quedaron enredadas en la trastienda de la memoria irá siempre contigo, resonará dentro de la tuya» (Martín Gaite, 2016c: 970).

En el marco de las relaciones intertextuales, es imprescindible resaltar la mención al «léxico familiar», sintagma que remite directamente a la obra homónima de Ginzburg publicada en 1963 y galardonada con el prestigioso Premio Strega. Esta novela recoge una serie de recuerdos auténticos y autobiográficos de la vida de la autora —según asegura en una nota preliminar (Ginzburg, 1989: 9)—, ordenados a partir de asociaciones mnemónicas libres y redactados en forma de fragmentos narrativos que trazan una red singular de episodios familiares. Para ello, la escritora italiana hace hincapié a menudo en las peculiaridades comunicativas del lenguaje doméstico mediante el cual los personajes que habitan su entorno se caracterizan. Por lo tanto, el léxico familiar reúne las expresiones empleadas exclusivamente en el seno del hogar y se configura como rasgo identificador de un círculo afectivo determinado. Así lo define Ginzburg en su libro:

> Una de aquellas frases o palabras nos haría reconocernos el uno al otro en la oscuridad de una gruta o entre millones de personas. Esas frases son nuestro latín, el vocabulario de nuestros días pasados, son como jeroglíficos de los egipcios o de los asirios-babilonios: el testimonio de un núcleo vital que ya no existe, pero que sobrevive en sus textos, salvados de la furia de las aguas, de la corrosión del tiempo. Esas frases son la base de nuestra unidad familiar, que subsistirá hasta que permanezcamos en el mundo, recreándose y resucitando en los puntos más diversos de la tierra (1989: 30).

Martín Gaite acuña un léxico familiar propio, tanto en su vida personal como en su narrativa. En la ficción, el mejor ejemplo de cómo los personajes martingaitianos desarrollan un idiolecto íntimo se encuentra en *Nubosidad variable* (1992). En la novela, que en forma de correspondencia plantea la reconstrucción de la amistad interrumpida entre Sofía y Mariana, se despliegan sendos léxicos familiares. Valga como ejemplo esta cita, donde aparece una referencia a la escritora italiana: «ir de pordiosera era una frase correspondiente a lo que llama Natalia Ginzburg «léxico familiar». Fue acuñada por el mismo Eduardo y en su versión primera, de hace unos treinta años, «ir de pordiosera» equivalía a actitud independiente, no tenía la menor connotación peyorativa, todo lo contrario» (2009: 204).

[381] Sobre las conexiones entre Carmen Martín Gaite y Natalia Ginzburg, véase Calvi (2011).

Además, otro elemento que refuerza la conexión entre *Nubosidad variable* y la narrativa de Ginzburg es la elección del epígrafe, extraído del preámbulo a *La ciudad y la casa*, la última novela publicada por la italiana en 1984. Esta cita, además de plantear una concepción vital compartida frente a la escritura literaria (Venzon, 2021: 1035), proporciona un indicio fundamental acerca del subgénero de la obra. De hecho, tanto *La ciudad y la casa* —y antes *Querido Miguel*— como *Nubosidad variable* son novelas epistolares, cuyo modelo Martín Gaite reelabora convirtiéndolo, también gracias a las alusiones a *Léxico familiar*, en todo un homenaje intertextual a Natalia Ginzburg.

4. Conclusión

Sin ánimo de exhaustividad, estas líneas han pretendido demostrar cómo la literatura italiana contemporánea cala muy hondo en la novelística de Carmen Martín Gaite. Para ello, se han presentado un par casos representativos donde la relación intertextual es manifiesta y remite a la influencia de dos escritores del siglo XX cuyas obras se inscriben en contextos sociohistóricos y artísticos diferentes. En este sentido, diferente resulta también la recepción y acogida por parte de la salmantina a la hora de integrar el legado de estos autores dentro de su propia obra. De hecho, por un lado, *La conciencia de Zeno* de Italo Svevo se configura como intertexto que de manera puntual vertebra *Ritmo lento* formal y argumentalmente; por el otro, la narrativa de Natalia Ginzburg entabla con la producción martingaitiana un diálogo enriquecedor, espontáneo y más bien difuso, aunque aquí se haya localizado en *Nubosidad variable*. En el gran entramado intertextual que caracteriza su obra, Carmen Martín Gaite le dedica a Italia un espacio que reitera literariamente su amor por este país.

Bibliografía

Calvi, Maria Vittoria (2011). «Carmen Martín Gaite y Natalia Ginzburg». *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 769-770, pp. 33-37.

Farci, Carola Ludovica (2014). «*La coscienza di Zeno*: per l'intertestualità di *Ritmo Lento*». *Cuadernos de Filología Italiana*, 21, pp. 55-81.

Fernández, Celia (1979). «Entrevista con Carmen Martín Gaite». *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, 4, pp. 165-172.

Ginzburg, Natalia (1989). *Léxico familiar*. Mercedes Corral (trad.). Madrid: Trieste.

Kristeva, Julia (1978). *Semiótica*. Vol. 1. Madrid: Fundamentos.

Mainer, José-Carlos (2008). «Prólogo». En Carmen Martín Gaite, *Obras completas*. Vol. 1. *Novelas I (1955-1978)*. José Teruel (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, pp. 55-89.

Martín Gaite, Carmen (2008). *Ritmo lento*. En *Obras completas*. Vol. 1. *Novelas I (1955-1978)*. José Teruel (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, pp. 315-607.

Martín Gaite, Carmen (2009). *Nubosidad variable*. En *Obras completas*. Vol. 2. *Novelas II (1979-2000)*. José Teruel (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, pp. 191-562.

Martín Gaite, Carmen (2016a). *El cuento de nunca acabar*. En *Obras completas.* Vol. 5. *Ensayos II. Ensayos literarios*. José Teruel (ed.). Madrid/Barcelona: Espasa Calpe/Círculo de Lectores, pp. 229-529.

Martín Gaite, Carmen (2016b). «Bosquejo autobiográfico». En *Obras completas.* Vol. 5. *Ensayos II. Ensayos literarios*. José Teruel (ed.). Madrid/Barcelona: Espasa Calpe/Círculo de Lectores, pp. 639-653.

Martín Gaite, Carmen (2016c). «Homenaje a Natalia Ginzburg». En *Obras completas.* Vol. 5. *Ensayos II. Ensayos literarios*. José Teruel (ed.). Madrid/Barcelona: Espasa Calpe/Círculo de Lectores, pp. 970-973.

Martín Gaite, Carmen (2016d). *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*. En *Obras completas.* Vol. 5. *Ensayos II. Ensayos literarios*. José Teruel (ed.). Madrid/Barcelona: Espasa Calpe/Círculo de Lectores, pp. 1035-1231.

Martín Gaite, Carmen (2017). «Artículos (1949-2000)». En *Obras completas*. Vol. 6. *Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves*. José Teruel (ed.). Madrid/Barcelona: Espasa Calpe/Círculo de Lectores, pp. 45-549.

Svevo, Italo (1985). *La conciencia de Zeno*. Carlos Manzano (trad.). Madrid: Cátedra.

Teruel, José (2008). «Introducción». En Carmen Martín Gaite, *Obras completas*. Vol. 1. *Novelas I (1955-1978)*. José Teruel (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, pp. 9-54.

Venzon, Ruben (2021). «"Todo es un cuento roto": identidad fragmentada y estética fragmentaria en la obra de Carmen Martín Gaite». *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 37 (3), pp. 1024-1046.

ÍNDICE

Presentación 11

Rafael Alarcón Sierra: «Patio de luces (gregues selectas)» 13

Celso Almuiña: «Don San Diego Matamoros. Patrón de las Españas» 17

Alfredo Alvar: «¿Dónde están los huesos, matarile, rile, ro?» 31

Palmar Álvarez-Blanco: «A la contra» 35

Eva Álvarez Ramos y Belén Mateos Blanco: «TIC y práctica docente en ELE» 41

José Antonio Bartol: «Homenaje a Javier Blasco y Pilar Celma» 53

Robert Blake: «1984, un mundo feliz y ChatGTP: Reflexiones desde la disciplina de E/L2» 55

Túa Blesa: «Ignacio Prat: sus inicios juanramonianos» 69

Rafael Bonilla Cerezo: «Cuando todo es *figura* en el prólogo de las *Novelas ejemplares*» 79

Julio Borrego Nieto: «¿Qué sabrá la IA?» 107

María Teresa Cacho: «La folía de España» 111

José Luis Calvo Carilla: «Los prosistas de la noche» 137

Ana Calvo Revilla: «El hechizo de las ideologías: *Volver al mundo* de J. Á. González Sainz» 151

Antonio Carvajal: «Soplen quedos los aires» 165

Amelina Correa Ramón: «"Donde habite el olvido": la escritora y maestra Marina Murillo Puerta (Dúrcal, Granada, 1880-Bailén, Jaén, 1918)» 175

Luis Pascual Cordero Sánchez: «Nuevas formas de narrar la historia en la novela española del cambio de siglo» 183

Pedro Luis Díaz Pedrero: «Las gotas del agua» 197

Francisco Díaz de Castro: «José Manuel Caballero Bonald. *La noche no tiene paredes*» 203

Paloma Díaz-Mas: «El primer *Quijote*» 223

J. Ignacio Díez: «El exilio como peregrinaje en Espronceda y Cernuda» 227

Francisco Javier Díez de Revenga: «Jorge Guillén y "Salvación de la primavera": una lírica amorosa desde la distancia y la ausencia» 241

Aurora Egido: «Periando y las fiestas barcelonesas de 1601 por San Raimundo de Peñafort» 253

José Manuel Fradejas Rueda: «Lematizar o no lematizar: las *Siete Partidas* desde el *topic modeling*» 259

Alejandro García-Reidy: «Versos eróticos en un códice áureo» 293

Gaspar Garrote Bernal: «El *retrato* de una *andaluza*: Delicado y la poética sexual sutil» 305

Luis Gómez Canseco: «Sexo y asexualidad en la *Vida* de Torres Villarroel» 317

Teresa Gómez Trueba: «Derivas psicogeográficas o mujeres a la deriva en la última novela española» 329

Germán Gullón: «Serpentinas literarias» 343

Carlos Gutiérrez: «Perfiles y semblanzas: la filología de las semillas» 353

Mauricio Herrero Jiménez y Juan Herrero Diéguez: «"E procurado que entren a la parte de tus sentidos". Versos de *Night-Thoughts* de Edward Young en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid» 355

Juan José Lanz: «Un precedente olvidado de Nueve novísimos: "Seis jóvenes poetas españoles" (1968)» 365

Miguel Liu: «Selección de antiguos microrrelatos chinos» 385

Abraham Madroñal: «Entremeses intercalados en el *Quijote* y otras obras cervantinas» 391

Patricia Marín Cepeda: «¿Sueña don Quijote con ovejas eléctricas? Cervantes en el siglo XXI» 405

María Martínez Deyros: «Representación de la distopía en la narrativa de Rosa Arciniega» 423

Fernando Menéndez: «*Waka* a Pilar Celma y Javier Blasco» 431

Emilio de Miguel Martínez: «Al teatro sin entrada» 433

Rafael Morales Barba: «Con nombre de mujer. Última hora de la poesía española. Notas sobre las poéticas del 2020: Berta García Faet, Rosa Berbel y Celia Carrasco Gil» 445

Carmen Morán Rodríguez: «Mujer, espacio y cuerpo en *La muela* de Rosario Villajos» 455

Nuria Morgado: «Pespuntes sobre la poética de la otredad en la obra de Antonio Machado» 469

Rosa Navarro Durán: «Semillas del *Guzmán de Alfarache*» 478

Almudena del Olmo Iturriuarte: «Juan Ramón Jiménez poeta erótico, con Ángel González» 489

María del Rocío Oviedo Pérez de Tudela: «El magisterio de Sor Juana y la "Querella de las mujeres". La didáctica en los ejercicios de la encarnación» 507

M.ª Pilar Panero García: «En los márgenes de la fiesta. Discursos alternativos en *Pasos en la piedra* de José Manuel de la Huerga» 523

Jesús Félix Pascual Molina: «Versos y epitafios para las reinas María Tudor y María de Hungría en sus exequias vallisoletanas de 1559, por Juan Cristóbal Calvete de Estrella» 533

Manuel María Pérez López: «Salud, salud os digo; abierta mano» 545

Paolo Pintacuda: «Los sones de una extraviada pandereta manuelmachadiana» 547

José Romera Castillo: «Cercanía personal de Francisco Brines a Luis Cernuda» 555

Fanny Rubio: «Aglófona» 575

Pilar Rubio Montaner: «Dos lugares compartidos» 577

Pedro Ruiz Pérez: «Presencia icónica de Cervantes en *El artista*. Sobre prensa periódica y construcción del canon» 579

Cristina Ruiz Urbón: «Literatura, autoría e inteligencia artificial: ¿se puede *clonar* el idiolecto de Cervantes?» 593

Pilar Salamanca: «Gracias» 615

Javier San José Lera: «Don diablo se ha escapado». *El Quijote*, narración diabólica» 617

César Sanz: «Javier, un hombre que escribe —con una (c)oda a Maripi—» 637

Juan Sendino: «Urbanidad» 639

Francisco Silvera: «Carta agradecida a Pilar Celma & Javier Blasco» 641

Andrés Soria Olmedo: «En sus cuartos y sus casas: Moreno Villa y los otros» 645

Adolfo Sotelo Vázquez: «La vida cultural de Barcelona (1948-1950) en los cuadernos autobiográficos de Antonio Vilanova» 659

Marisa Sotelo Vázquez: «*Viejas historias de Castilla la Vieja* de Miguel Delibes: el pueblo en la cara y Castilla en el alma» 667

Jorge Urrutia: «En el Umbral de Francisco Umbral, *Días sin escuela*» 675

Juan Varo Zafra: «La más rara invención: una nota (más) sobre el capítulo 72 de la segunda parte del Quijote» 681

Germán Vega García-Luengos: «Para la restitución a Tirso de Molina de *Los terceros de San Francisco*, comedia atribuida a Lope de Vega y Pérez de Montalbán» 695

Alice Velázquez-Bellot: «*Pax hominibus bonae voluntatis*» 717

Ruben Venzon: «Influencias italianas en la novelística de Carmen Martín Gaite: Italo Svevo y Natalia Ginzburg» 725

Índice 733

Tabula gratulatoria 737

TABULA GRATULATORIA

Pilar Alonso Palomar

Natalia Álvarez Méndez

Guadalupe Arbona

Emilio Blanco

Elisa Calvo Olivar

Ronald Campos López

Gabriel Candau

Violeta Cárdenas

Valentín Cardeñoso Payo

María Jesús Díez Garretas

David Escudero Mancebo

Resti Gago Alonso

Félix García de Juan

Víctor García de la Concha

María Jesús García Garrosa

Alexandre García Macovio

Guillermo González Pascual

Rodrigo Guijarro Lasheras

Carlos León Liquete

Begoña López Bueno

José Carlos Mainer

Carlos Martín Aires

Sara Molpeceres Arnáiz

José Montero Reguera

Francisca Noguerol Jiménez

Sara Núñez de la Fuente

Elena Pallarés

Antonio Piedra

Mercedes del Pozo

Soledad Rosado Herrero

Anselmo Rosales Montero

Alfredo Saldaña

Pedro Sánchez Alejo

Zoraida Sánchez Mateos

Antonio Sánchez Trigueros

Beatriz Sanz Alonso

Marta Valsero

La extensión del volumen que ahora presentamos es reflejo del entusiasmo con el que tantos colegas, amigos y discípulos acogieron nuestra propuesta de homenajear a nuestros queridos Pilar Celma y Javier Blasco. A todos ellos les agradecemos su generosidad, apoyo y complicidad.

Este volumen quiere ser un pequeño homenaje a dos profesores que han dedicado con pasión su vida a la Universidad, que se han entregado con admirable entusiasmo a la formación de tantísimos discípulos y que, sobre todo, han sido para nosotras un ejemplo de cómo ha de trabajarse en equipo. Gracias por tantos años de amistad y fidelidad inquebrantable.

EDICIONES
Universidad de Valladolid