BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO 2014

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

SUMARIO

Nota del Director

ESTUDIO

CASAS RIGALL, Juan. *La estructura bibliográfica de los manuscritos e incunables hispanomedievales vernáculos* — COMELLAS, Mercedes. *La novela* interesante *o la* verdad *de las novelas entre Romanticismo y Realismo.*

ARTÍCULOS

MONDOLA, Roberto. *Algunos aspectos léxicos y morfosintácticos de la primera traducción castellana impresa de la* Commedia: el Infierno *de Pedro Fernández de Villegas (Burgos, 1515)* — SÁEZ, Adrián J. *Justicia y muerte: dos notas a* La cena del Rey Baltasar, *de Calderón* — SERVÉN DÍEZ, Carmen. *Concepción Gimeno de Flaquer y los escritores españoles:* El Álbum de la Mujer *mexicano entre 1883 y 1888* — PICHEL GOTÉRREZ, Ricardo. *De la Casa Astorga-Altamira a la Biblioteca de Menéndez Pelayo. El itinerario final de la* Historia Troyana *(BMP Ms. 558)* — EZAMA, Ángeles. *De aristócrata a socialista: María Vinyals, escritora, periodista y oradora* — LUNA SELLÉS, Carmen. *Imagen gráfica y proyección pública de Benito Pérez Galdós en la prensa de principios del siglo xx* — PAREDES, Alberto. *Ediciones francesas originales de Rubén Darío* — PERULERO, Elena. *El "Informe Azcárate sobre Blas de Otero".*

DOCUMENTOS

MASCATO REY, Rosario. *De Menéndez Pelayo a Said Armesto: el proyecto ministerial de Romanones para la creación de las* Cátedras de Literaturas Regionales — CRESPO LÓPEZ, Mario. *Cartas entre José Corredor-Matheos y José María de Cossío (1962-1970).*

BIBLIOGRAFÍA

RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Cortesanos, trovadores y pendencieros:* Don Juan Tenorio y El trovador, *de vuelta* — LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. *Nueva York en un poeta o la configuración previa de la metrópoli como* topos *poético futuro* — TALÉNS, Jenaro. *La «invención» de la literatura* (española).

NECROLÓGICAS

Carlos Blanco Aguinaga – José María Castellet – Nigel Dennis – Francisco Márquez Villanueva –Ana María Matute – Martín de Riquer – Elías L. Rivers – Russell P. Sebold – Cesare Segre – Robert Cecil Spires.

Año XC Enero-Diciembre 2014

SANTANDER

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

SUMARIO

Nota del Director

ESTUDIO

CASAS RIGALL, Juan. *La estructura bibliográfica de los manuscritos e incunables hispanomedievales vernáculos* — COMELLAS, Mercedes. *La novela* interesante *o la* verdad *de las novelas entre Romanticismo y Realismo*.

ARTÍCULOS

MONDOLA, Roberto. *Algunos aspectos léxicos y morfosintácticos de la primera traducción castellana impresa de la* Commedia: el Infierno *de Pedro Fernández de Villegas (Burgos, 1515)* — SÁEZ, Adrián J. *Justicia y muerte: dos notas a* La cena del Rey Baltasar, *de Calderón* — SERVÉN DÍEZ, Carmen. *Concepción Gimeno de Flaquer y los escritores españoles:* El Álbum de la Mujer *mexicano entre 1883 y 1888* — PICHEL GOTÉRREZ, Ricardo. *De la Casa Astorga-Altamira a la Biblioteca de Menéndez Pelayo. El itinerario final de la* Historia Troyana *(BMP Ms. 558)* — EZAMA, Ángeles. *De aristócrata a socialista: María Vinyals, escritora, periodista y oradora* — LUNA SELLÉS, Carmen. *Imagen gráfica y proyección pública de Benito Pérez Galdós en la prensa de principios del siglo xx* — PAREDES, Alberto. *Ediciones francesas originales de Rubén Darío* — PERULERO, Elena. *El "Informe Azcárate sobre Blas de Otero"*.

DOCUMENTOS

MASCATO REY, Rosario. *De Menéndez Pelayo a Said Armesto: el proyecto ministerial de Romanones para la creación de las* Cátedras de Literaturas Regionales — CRESPO LÓPEZ, Mario. *Cartas entre José Corredor-Matheos y José María de Cossío (1962-1970).*

BIBLIOGRAFÍA

RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Cortesanos, trovadores y pendencieros:* Don Juan Tenorio y El trovador, *de vuelta* — LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. *Nueva York en un poeta o la configuración previa de la metrópoli como* topos *poético futuro* — TALÉNS, Jenaro. *La «invención» de la literatura* (española).

NECROLÓGICAS

Carlos Blanco Aguinaga – José María Castellet – Nigel Dennis – Francisco Márquez Villanueva –Ana María Matute – Martín de Riquer – Elías L. Rivers – Russell P. Sebold – Cesare Segre – Robert Cecil Spires.

Año XC Enero-Diciembre 2014

SANTANDER

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

Revista anual fundada en 1918 por Miguel Artigas Ferrando.

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

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

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

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

Correo electrónico: administración@rsmp.es

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

Depósito Legal: SA-741-2014
ISSN 006-1646
Imprime: Gráficas Calima, S.A.

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

CONSEJO EDITORIAL

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

ÍNDICE

BONET, Laureano. *J. M. Castellet, 1926-2014: una larga y cálida conversación*

CARREIRA, Antonio. *Carlos Blanco Aguinaga (1926-2013)*

CASAS RIGALL, Juan. *Apuntes sobre la estructura bibliográfica de los manuscritos e incunables hispanomedievales vernáculos*.

CHERCHI, Paolo. *Cesare Segre:* in memoriam *(1928-2014)*

COMELLAS, Mercedes. *La novela* interesante *o la* verdad *de las novelas entre Romanticismo y Realismo*

CRESPO LÓPEZ, Mario. *Cartas entre José Corredor-Matheos y José María de Cossío (1962-1970).*

CRUZ, Anne J. *Elias L. Rivers (1924-2013).* In memoriam

EZAMA, Ángeles. *De aristócrata a socialista: María Vinyals, escritora, periodista y oradora*.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. *Nueva York en un poeta o la configuración previa de la metrópoli como topos poético futuro*

LUNA SELLÉS, Carmen. *Imagen gráfica y proyección pública de Benito Pérez Galdós en la prensa de principios del siglo XX*.

MARTÍNEZ-SHAW, Carlos. *Don Francisco Márquez Villanueva,* in memoriam.

MASCATO REY, Rosario. *De Menéndez Pelayo a Said Armesto: el proyecto ministerial de Romanones para la creación de las* Cátedras de Literaturas Regionales.

MONDOLA, Roberto. *Algunos aspectos léxicos y morfosintácticos de la primera traducción castellana impresa de la* Commedia*: el* Infierno *de Pedro Fernández de Villegas (Burgos, 1515)*

PAREDES, Alberto. *Ediciones francesas originales de Rubén Darío*.

PERULERO, Elena. *El "Informe Azcárate sobre Blas de Otero"*.

PICHEL GOTÉRREZ, Ricardo. *De la Casa Astorga-Altamira a la Biblioteca de Menéndez Pelayo. El itinerario final de la* Historia Troyana *(BMP Ms. 558)*

Rey, Alfonso. *Robert Cecil Spires (1936-2013)*

Ribao, Montserrat. *Cortesanos, trovadores y pendencieros:* Don Juan Tenorio *y* El trovador*, de vuelta*

Rodríguez Gutiérez, Borja. *Russell P. Sebold, Grande de España*

Sáez, Adrián J. *Justicia y muerte: dos notas a* La cena del Rey Baltasar*, de Calderón*

Selva Roca de Togores, Enrique. *Recuerdo y homenaje a Nigel Dennis*

Serés, Guillermo. *Martín de Riquer Morera, conde de Casa Dávalos (Barcelona, 1914-2013)*

Servén Díez, Carmen. *Concepción Gimeno de Flaquer y los escritores españoles:* El Álbum de la Mujer *mexicano entre 1883 y 1888*.

Sotelo Vázquez, María Luisa. *Ana María Matute: "Yo he tenido una vida de papel"*.

Taléns, Jenaro. *La "invención" de la literatura (española).*

Reseñas bibliográficas (359-439): Ana L. Baquero Escudero, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, por Emilio Martínez Mata. Pedro Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor,* ed. de Alejandra Ulla Lorenzo, por Matteo De Beni. Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, edición de Jorge García López, por Patricia Marín Cepeda. Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*, edición de Rafael Beltrán Llavador, por Fernando Gómez Redondo. Alonso Fernández de Avellaneda. *Segundo tomo de el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez, por Javier Blasco. Mónica Fuertes-Arboix, *La sátira política en la primera mitad del siglo XX:* Fray Gerundio *(1837-1842) de Modesto Lafuente*, por Raquel Gutiérrez Sebastián. Marta Giné, Marta Palenque y José M. Goñi, *La recepción de la cultura extranjera en* La Ilustración Española y Americana *(1869-1905)* por Ricardo de la Fuente. Solange Hibbs et Jacques Ballesté, *Le voyage comme source de connaisance et d'utopies aux XIX el XX siècles*, por Borja Rodríguez Gutiérrez. Fray Luis de León, *Poesías*, edición de Antonio Ramajo Caño, por Antonio Azaustre Galiana. *Libro de Alexandre,* edición de Juan Casas Rigall, por Elena González-Blanco. Ignacio Javier López, *La novela ideológica, 1875-1880.* por Cristina Patiño Eirín. Lucena, *Repetición de amores*, edición de Fernando Gómez Redondo, por Carmen Parrilla, Rosario Mascato Rey, *Valle-Inclán, poeta moderno no cano-*

nizado, por José Servera Bañó. Ana María Matute, *Luciérnagas*, edición de María Luisa Sotelo Vázquez, por Germán Gullón. Selena Millares, *Antología de la poesía del siglo XX en Centroamérica y Puerto Rico*, por Alejandra Aventín. Julio Neira, *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald*, por Marina Bianchi. Isabel Oyarzábal, *Mujer, voto y libertad*, edición de A. Quiles Faz, por Hipólito Esteban Soler. Emilia Pardo Bazán, *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*, edición de J. M. González Herrán, por Lieve Behiels. Emilia Pardo Bazán, *San Francisco de Asís*, edición de J. López Quintáns; estudio crítico de J. M. González Herrán; apéndices de C. Patiño Eirín, por Mª Rosa Saurín de la Iglesia. José María de Pereda, *Pachín González*, edición de Salvador García Castañeda, por Raquel Gutiérrez Sebastián. Alfonso Rey, *Lectura del Buscón*, por Marie Roig Miranda. Andrés Romarís Pais, *Unas pocas palabras verdaderas. Poética y poesía de Luis Felipe Vivanco*, por Alberto Santamaría. Javier Serrano Alonso, *Valle-Inclán: Epistolario recuperado*, por Jesús Rubio Jiménez. Antonio Vilanova. *La letra y el espíritu (1950-1960)*, *Letras Universales*, prólogo de Adolfo Sotelo Vázquez. Alba Gimerá, Gemma Márquez y Blanca Ripoll, eds. por Gonzalo Navajas.

NOTA DEL DIRECTOR

Al presentar este volumen XC del *BBMP* parece obligado llamar la atención sobre lo excepcional -y más en estos difíciles tiempos- que resulta el que una revista de este tipo alcance tal número: más de noventa años de vida, si recordamos que se fundó en 1918. Por otra parte, este volumen es el undécimo preparado por el equipo (conmigo, Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez) que en 2005 se hizo cargo de su dirección: un volumen anual, salvo los dos aparecidos en 2012, cuando, con motivo del centenario de Marcelino Menéndez Pelayo, publicamos, además del ordinario y misceláneo, un monográfico dedicado al maestro que da nombre a su Biblioteca y, con ella, a nuestra revista. No ha sido el único monográfico en estos diez años, pues también lo fueron el de 2005 (dedicado al *Quijote*, por su cuarto centenario) y el de 2006 (conmemorativo, a la vez, de los cien años de la muerte de José María de Pereda y los ciento cincuenta del nacimiento de Menéndez Pelayo).

El volumen que el lector tiene en sus manos es de carácter misceláneo, como todos los números ordinarios, de modo que su contenido abarca diversos temas, autores y títulos de la historia literaria española, desde la Edad Media hasta los tiempos recientes. Se abre con dos ESTUDIOS, cuya excepcionalidad obedece -según previenen nuestras normas editoriales- tanto a su amplia extensión como a su calidad e importancia: uno de ellos se ocupa de la estructura bibliográfica de los manuscritos e incunables hispanomedievales; el otro, de la "verdad" en las novelas publicadas entre el Romanticismo y el Realismo. Los ARTÍCULOS propiamente dichos tratan cuestiones de literatura medieval (la primera traducción castellana impresa de la *Commedia*), de los siglos de oro (una pieza de Calderón de la Barca), sobre escritoras de los siglos XIX y XX (Concepción Gimeno de Flaquer, Maria Vinyals), datos para la historia de la Biblioteca de don Marcelino (las vicisitudes del manuscrito de la *Historia Troyana*), la imagen gráfica de Pérez Galdós en la prensa a comienzos del XX, ediciones francesas de Rubén Darío, un importante documento, el *Informe Azcárate*, sobre la dimensión político-literaria de Blas de Otero. La sección de DOCUMENTOS recoge y comenta un importante documento de 1910, inédito hasta ahora, inspirado y con correcciones autógrafas de Menéndez Pelayo, a propósito de la creación de cátedras de lenguas y literaturas regionales en las Universidades españolas; y las cartas cruzadas en los años sesenta del pasado siglo entre José María de Cossío (que dirigió el *BBMP* entre 1930-1931) y el escritor José Corredor-Matheos.

Como viene siendo habitual en el *BBMP* de los últimos años, buena parte de sus páginas las ocupa la sección bibliográfica: tres artículos-reseñas (uno que atiende conjuntamente a las ediciones criticas de *El Trovador* y de *Don Juan Tenorio*; otro, sobre ediciones y estudios recientes de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca; y el tercero, sobre la "invención" de la litera-

tura española, a propósito de un libro de F. Cabo). Siguen veinticuatro reseñas, que abarcan también el amplio arco cronológico de nuestra historia literaria: ediciones recientes de diversos textos (el *Libro de Alexandre*, el *Victorial*, la *Repetición de amores*, las *Poesías* de Fray Luis de León, las *Novelas ejemplares* cervantinas, el *Quijote* de Avellaneda, una comedia de Calderón, el último libro de José María de Pereda, dos obras de Emilia Pardo Bazán, una recopilación de artículos de Isabel Oyarzábal, una antología de la poesía en Centroamérica y en Puerto Rico, una novela recuperada de Ana María Matute…); también monografías y estudios sobre la narrativa de Cervantes, el *Buscón* quevediano, la sátira política de Modesto Lafuente, la cultura extranjera en la revista *La Ilustración Española y Americana*, la literatura de viajes, la poesía de Valle-Inclán y algunas cartas del escritor gallego, la poesía de Luis Felipe Vivanco, una biografía de Caballero Bonald, las reseñas de literatura universal que Antonio Vilanova publicó en *Destino*…

La dolorosamente obligada sección necrológica evoca a varios maestros recientemente fallecidos: algunos de ellos (Carlos Blanco Aguinaga, Nigel Dennis, Francisco Márquez Villanueva, Martín de Riquer, Elías L. Rivers) nos dejaron en 2013, aunque en el *BBMP* no pudimos dedicarles nuestro recuerdo, lo que hacemos en este; con ellos, homenajeamos también a José María Castellet, Ana María Matute, Russell P. Sebold, Césare Segre y Robert C. Spires.

J. M. G. H.

ESTUDIOS

Juan Casas Rigall
La estructura bibliográfica de los manuscritos e incunables
hispanomedievales vernáculos
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XC, 2014, 15-95

LA ESTRUCTURA BIBLIOGRÁFICA DE LOS MANUSCRITOS E INCUNABLES HISPANOMEDIEVALES VERNÁCULOS*

Para Pedro M. Cátedra

Introducción

Que el libro occidental, desde la Antigüedad clásica, presenta una estructura bibliográfica recurrente es un hecho: una secuencia trimembre en donde el texto de la obra va flanqueado por un encabezamiento y un colofón. Tal modelo, bien documentado ya en las letras griegas, se transmitió primero desde el rollo al códice, y, en este nuevo formato, desde el manuscrito al incunable sin cambios profundos a lo largo de unos veinte siglos.

El volumen de papiro manifestaba habitualmente esta disposición tripartita —*protókollon*, texto central y *eskhatókollon*—, cuya naturaleza bibliográfica viene reforzada por la propia constitución material. Salvo casos excepcionales, el papiro recibía la escritura solo por su cara interna, la parte fibrosa, que acogía mejor la tinta. Pero la primera hoja, que contenía el *protókollon*, por lo general se disponía inversamente a las hojas del texto central, para revelar la escritura desde la cara externa del rollo sin necesidad de extenderlo: aquí se consigna la fórmula de *incipit*, que declara el comienzo del volumen, seguida de los datos esenciales para la identificación de la obra —el título, a veces también el autor—. A continuación, ya con el escrito en la concavidad del rollo para su protección, iba el texto de la obra. La sección final o *eskhatókollon* contiene la fórmula de *explicit* y, de nuevo, la identificación de la obra. Esta reduplicación de datos era conveniente porque ocurría a menudo que el lector anterior del volumen, después de haberlo desplegado

* Este trabajo se enmarca en las actividades del proyecto de investigación FFI2010-16903, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

por completo, no lo devolvía a su estado original, por lo que el protocolo quedaba oculto en el punto opuesto del rollo; por ello, se solía identificar el volumen en ambos extremos[1].

Con el formato de códice, el inconveniente producido por el lector desconsiderado dejó de existir. Y, sin embargo, por hábito de amanuense, con frecuencia siguió duplicándose la información sobre el libro al principio y al final del manuscrito. El viejo modelo, en realidad, aún cumplía una función importante en el seno del códice: si la identificación redoblada de la obra no era imprescindible, el mero hecho de marcarse su comienzo y final con el *incipit* y el *explicit* garantizaba que el ejemplar empezaba y acababa efectivamente en aquellos puntos. Además, el encabezamiento y el colofón del códice fueron especializando progresivamente sus detalles para complementarse en vez de redundar, proceso del que ya hay antecedentes en el papiro antiguo: a menudo, el encabezamiento aporta básicamente datos sobre la obra y el autor, en tanto que el colofón se refiere a la copia y al amanuense. Con la invención de la imprenta, durante el período incunable —que en España, de acuerdo con Norton y Martín Abad, no presenta diferencias esenciales con respecto al post-incunable hasta 1520—, se sigue de cerca el modelo del códice[2]. Solo poco a poco, el nuevo mester del impresor y las leyes del libro irán transformando la estructura bibliográfica del libro, con nuevos elementos como la tasa, la fe de erratas o el registro de signaturas, todos documentados ya en incunables ibéricos.

Esta primitiva estructura resulta muy esquemática en comparación con la complejidad progresiva que cobraría el libro impreso a causa de la legislación moderna —en España, desde 1502, pero en especial con los Austrias (De los Reyes: 2000)—. Con todo, el examen de la vieja disposición bibliográfica y sus constituyentes, lejos de suponer un vacuo afán erudito, pone de relieve interesantes dimensiones de conceptos literarios centrales, como la autoría o el género, además de elementos característicos de la sociología literaria antigua y medieval. Por añadidura, esta clase de análisis puede resultar muy útil como instrumento complementario de la crítica textual.

---

[1] Los volúmenes, es verdad, solían llevar una etiqueta (*pittacium* o *syllabus*) colgada del *umbilicus* —el cilindro de madera en torno al que se enrollaba el papiro—, en donde se consignaba el *titulus* —el título y, a veces, el autor—, precedentes lejanos del tejuelo y la signatura topográfica. Pero, como esta etiqueta podía desprenderse accidentalmente, la identificación de la obra en el mismo papiro resultaba más segura. Sobre el volumen y su constitución puede verse Reynolds y Wilson (1986: 13-6), Ruiz (1988: 97-100 y 2002: 120-2), Holtz (1992: 325-8), Canfora (1995), Sánchez Mariana (1995: 50), Agati (2003: 126-31) y Martínez de Sousa (2004: *ss. vv. escatocolo*, *protocolo* y *rollo*).

[2] Como recuerda Martín Abad (2003: 14), «algunos impresores españoles, incluso en fecha ya tardía dentro del siglo XV, continúan presentándose en sus colofones como "escribanos de molde"». Sobre la evolución del incunable hacia su autonomía, véase Geldner (1978: 90-158).

Pese a este indudable atractivo, la estructura bibliográfica del libro anterior a 1500 no ha sido demasiado atendida en el marco de las distintas ramas de la bibliología. Dentro de la archivística y la codicología no se ha profundizado en estas cuestiones estructurales, y menos aún en la incunabulística o la bibliografía descriptiva. De manera paradójica, las dos disciplinas que aportan una metodología más afín a nuestros intereses se aplican a objetos de estudio distintos del libro medieval de asunto literario: la diplomática, que se ocupa de documentos jurídicos, y la bibiografía crítica de raíz anglosajona, centrada en el libro desde el s. XVI.

Así, en archivística, los detalles de una ficha catalográfica recogen elementos que en apariencia sintetizan la estructura bibliográfica del libro. En la descripción interna del ejemplar se determinarán, en su caso, las secciones constituyentes, cada una de ellas descrita con el correspondiente número de serie, el autor, el título, el *incipit* y el *explicit*; con respecto a estos dos últimos conceptos, sin embargo, debe advertirse que en archivística se entienden como las palabras iniciales y finales del escrito, con independencia de que sean o no fórmulas de *incipit* y *explicit* en sentido estricto, es decir, las marcas expresas del comienzo y el fin del libro (Tamayo: 1996: 49-50). El método, sin duda, es útil para la identificación y catalogación de un ejemplar, pero, desde el punto de vista estructural, este tipo de descripción resulta inherentemente ambigua.

En el objeto de la codicología *sensu lato* debiera considerarse la estructura bibliográfica del manuscrito. Porque, si bien es verdad que esta disciplina parte de los elementos materiales del códice, también atiende a su descripción, y en este dominio alcanza el contenido textual. Sin embargo, las observaciones sobre la estructura del manuscrito en los tratados y manuales de codicología son escasas y parciales.

De entrada, llama la atención que, entre los fascículos de la miscelánea *Codicologica* (Gruys y Gumbert: 1976), no haya un solo trabajo sobre la estructura bibliográfica del códice. Cierto es que, pese a la coherencia y unidad de esta empresa colectiva, no estamos ante un tratado orgánico de la disciplina, de ahí las esperables lagunas. No obstante, el problema es más profundo, porque tampoco los manuales sobre codicología prestan demasiada atención al componente estructural.

De este modo, dos tercios del primer *Manual de codicología* de Elisa Ruiz (1988) se dedican a la materialidad de rollos y códices, proporción vigente en la revisión de 2002. En la primitiva redacción, el capítulo sobre descripción de manuscritos apenas atendía a los elementos estructurales: de los dieciocho apartados de una ficha descriptiva, solo dos —sobre la historia del libro y la «descripción interna»— se ocupan de constituyentes inmateriales; además, en la «descripción interna» predomina la atención al contenido textual, no tanto a su estructura (Ruiz: 1988: 316-40). En la revisión del manual, esta sección ha sido reorganizada, y aunque en conjunto se aprecia una concepción pareja, se distingue con mayor detalle entre «texto principal» y «textos anexos», estos preliminares y finales, lo cual supone un nuevo enfoque estructural (Ruiz: 2002:

352-72). Con todo, en líneas generales, el único constituyente de la estructura bibliográfica considerado autónomamente es el colofón, en particular las suscripciones de copista (Ruiz: 1988: 166-9 y, en otro contexto, 2002: 246-51)[3]. En cambio, el encabezamiento, no menos interesante desde cualquier punto de vista, recibe solo breves alusiones. Y no será este un caso aislado.

Como muestra, el libro de Lemaire (1989) parte de un concepto más restringido de codicología, ceñida al códice con exclusión de otros tipos de manuscrito, como las tablillas y el rollo, y en particular dedicada a sus elementos materiales. Solo en el capítulo sobre la descripción del texto, en donde se reconoce la importancia de los datos complementarios que los copistas proporcionan, afloran referencias a la estructura bibliográfica: las indicaciones «históricas» —la fecha y el lugar de copia o el nombre del copista— se consignan en el *incipit* y el colofón, que circundan el texto principal (Lemaire: 1989: 165-8).

El más reciente manual de codicología de Agati (2003) demuestra que el análisis de estructuras sigue quedando al margen del objeto central de la disciplina. En varios capítulos, la aportación de la autora se reduce a una declarada puesta al día del primer manual de Ruiz y del trabajo de Lemaire, justificada por los avances de la investigación desde 1988. Sin embargo, el componente material y, en menor medida, los contenidos del códice siguen siendo los fundamentos de su concepto codicológico, con tan solo referencias marginales a la estructura al tratarse el colofón y, menos aún, el *incipit*, en la línea de Lemaire (Agati: 2003: 275-80).

Dentro de la incunabulística la situación es muy semejante: los elementos estructurales, y en particular el encabezamiento, son desatendidos de manera notoria, como ha denunciado Martín Abad (2003: 192). No cabe pensar en un influjo nefasto de la codicología, pues, según advierte este mismo estudioso, a diferencia de los codicólogos, los incunabulistas ni siquiera contemplan el contenido textual del libro, y se ciñen a los formantes tipográficos, por lo que la estructura bibliográfica queda aún más al margen de sus intereses (Martín Abad: 2003: 191).

Los trabajos de Haebler representan un ejemplo curioso. En su *Handbuch der Inkunabelkunde* se destaca la importancia de los datos proporcionados por el colofón, fundamentales debido al escaso uso de portadas; pero, en contraste, se obvia la atención al encabezamiento (Haebler: 1925: 67). La distorsión se agrava en la sección dedicada al título de la obra, cuyo ámbito exclusivo, antes de la aparición de la portada, se considera el colofón, tanto en el libro incunable como manuscrito, con nueva postergación del encabe-

[3] En el *Manual*, el apartado sobre el colofón y las suscripciones de copista cierra el capítulo 5, sobre la «Organización material del códice», en tanto que en la *Introducción* se ubica de modo más natural en «7. La transcripción del texto», cambio implícitamente inspirado por las propuestas de Lemaire (1999).

zamiento (Haebler: 1925: 175-88). Sin embargo, paradójicamente, en las entradas de la *Bibliografía ibérica del siglo XV*, Haebler (1903) había transcrito tanto encabezamientos como colofones, pues, en la práctica, no podía despreciar la información proporcionada por los primeros.

Casi medio siglo después, el manual de Geldner (1978) manifiesta el peso del planteamiento teórico, y no práctico, de Haebler: «El colofón fue durante todo el período incunable sustancialmente más importante que el título y la hoja de título. Esto es el resultado de la tradición manuscrita, la cual estaba a su vez influida por la tradición de los rollos» (Geldner: 1978: 91). En esta formulación, los elementos del *incipit* se reducen al título y a la primitiva portada, que Geldner (1978: 134-9) analizará en el apartado inmediatamente posterior. El encabezamiento, de este modo, queda oscurecido por una inapropiada sinécdoque de la parte por el todo. Pero, además, la afirmación de que la mayor importancia «sustancial» del colofón es herencia del manuscrito medieval y, en último término, del rollo de papiro es triplemente discutible: el valor del encabezamiento es, cuando menos, comparable al colofón dentro del rollo, dentro del códice y dentro del incunable.

Esta misma desproporción se advierte en la bibliografía descriptiva, ya en su principal abanderado desde 1949, Fredson Bowers. En sus célebres *Principles of Bibliographical Description*, Bowers (1949: 348-78) dedica una sección de notable amplitud a los incunables. Pero su aproximación está lastrada por un prejuicio histórico-literario, asunción de un planteamiento nuclear en la incunabulística anglosajona: las letras anteriores a Shakespeare no tenían demasiado interés estético, de ahí que los incunables merezcan, sí, atención tipobibliográfica, pero sus textos —al parecer, sobre cuestiones teológicas y científicas, y para colmo escritos en latín— resulten prescindibles al margen del alarde erudito. Y si el contenido textual no interesa, malamente se podrá analizar la estructura bibliográfica subyacente. Bajo estas ideas preconcebidas actúan dos distorsiones: de una parte, un nacionalismo mal entendido, que aprecia en particular la producción vernácula; de otra, la «modernidad», que contempla con condescendencia la cultura medieval. Y esta actitud, en realidad, excede el ámbito de la incunabulística anglosajona: según subraya el propio Bowers (1949: 349), «la investigación bibliográfica ha sido internacional en sus planteamientos y se ha concentrado principalmente en los problemas de identificación y clasificación». En la práctica, en el libro de Bowers, tales conceptos se plasman en una propuesta de descripción de incunables que solo justifica la síntesis del contenido del libro cuando no hay portada (Bowers: 1949: 367); en esta línea, una vez más se minusvalora el encabezamiento del libro como objeto de descripción autónomo, en contraste con la atención concedida al colofón.

Es verdad que el libro de Bowers tienen más de sesenta años. Pero en su reedición de 1994 con prólogo de Tanselle, traducida al castellano en 2001, sigue siendo presentando como la biblia de la bibliografía descriptiva. Y sin duda lo es, aunque en lo referente a incunables sus presupuestos

histórico-literarios, que vician la propia descripción del impreso, resulten hoy inaceptables.

En contraste, otros enfoques de la *bibliography* anglosajona han prestado mayor atención a la estructura bibliográfica. Cabe advertir previamente que las respectivas traducciones españolas de los manuales clásicos de McKerrow (1927) y Gaskell (1973) añaden un calificativo al nombre inglés, vertido como *bibliografía material*. El matiz resulta comprensible, por cuanto el castellano *bibliografía*, a secas, designa en primera instancia la bibliografía sistemática, de donde la conveniencia de una precisión. Sin embargo, ello no debería ocultar que ambos trabajos, con estar fundados en la bibliografía material, se ocupan de otras dimensiones del análisis bibliográfico. Así, en el libro de McKerrow, la segunda parte se centra en la bibliografía descriptiva y la tercera encara cuestiones de bibliografía textual, esto es, la investigación bibliográfica aplicada a la edición de textos impresos. Y algo semejante ocurre con la propuesta de Gaskell: en la segunda versión de la obra se presta mayor atención a las «aplicaciones bibliográficas», una de ellas la bibliografía textual; en busca de un mayor equilibrio, justamente este ámbito iba a ser desarrollado en una tercera redacción del libro que Gaskell no llegó a culminar.

Con justicia se considera a Jaime Moll promotor de esta perspectiva en la bibliografía española. Y, en efecto, su artículo sobre los problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro (Moll: 1979), con un complemento y una presentación más divulgaltiva posteriores (Moll: 1982 y 1985), sentó las bases de la introducción de la bibliografía crítica en la literatura española, antes principalmente abordada por hispanistas foráneos. Con todo, pese a que José Simón Díaz sea conocido sobre todo por sus aportaciones en el campo de la bibliografía sistemática, fue asimismo pionero en el análisis de la estructura bibliográfica del libro del Siglo de Oro, a cuyo estudio dedicó en 1983 una monografía fruto de la refundición de varios trabajos aparecidos desde 1971 (Simón Díaz: 2000).

En todo caso, adviértase que el período cronológico considerado, desde McKerrow en adelante, parte del s. XVI, pues la *bibliography* continúa la línea temporal desde el *ad quem* de la incunabulística, convencionalmente fijado en el 1500. Aunque, en consecuencia, nuestro corpus de manuscritos medievales e incunables queda fuera del más estricto objeto de estudio de aquella disciplina, sus planteamientos de análisis de la estructura bibliografíca sí resultan aprovechables.

De entre las distintas aproximaciones al manuscrito, la que mejor ha enfocado el análisis estructural es, sin duda, la diplomática. De hecho, en su desarrollo, la principal aportación de los diplomatistas desde finales del s. XIX ha consistido en atender no tanto al contenido del documento cuanto a su forma y, en particular, a la forma textual o interna más que a la forma material (Marín y Ruiz: 1989, II: 145). Tal perspectiva ha derivado en una compleja tipología de los constituyentes del diploma, que determinan la estructura del documento:

<table>
<tr><th>PROTOCOLO</th><th>CUERPO</th><th>ESCATOCOLO</th></tr>
<tr><td>Invocación</td><td>Prólogo</td><td rowspan="2">Data: a) Fecha
b) Lugar</td></tr>
<tr><td>Autor e intitulación</td><td>Notificación</td></tr>
<tr><td>Dirección</td><td>Exposición</td><td>Auguratio</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Salutación</td><td>Disposición</td><td rowspan="2">Validación y autentificación</td></tr>
<tr><td>Sanción y corroboración.
Cláusulas finales</td></tr>
</table>

La naturaleza jurídica de los diplomas explica por qué, lógicamente, la mayor parte de los formantes del cuerpo —salvo el prólogo— son improcedentes en los textos literarios, incluso en los libros de leyes que, a diferencia del diploma en sentido estricto, no reflejan un acto interpersonal que crea o modifica una situación jurídica —esta es la definición canónica de diploma—. Sin embargo, en el marco introductorio del protocolo y en el ámbito epilogal del escatocolo, los paralelismos entre un diploma y un volumen literario son muy marcados, elementos realzados en negrita en el cuadro. Incluso la *auguratio* —los buenos deseos para el escrito, sus agentes y el destinatario— puede aparecer en copias e impresos literarios asociada a la lectura —bajo la fórmula *lege feliciter*—, el comienzo del libro —*incipit (liber) feliciter*— y, en especial, a su clausura —*explicit (liber) feliciter*—.

Más allá de estos elementos comunes, la propia metodología de la diplomática en el análisis estructural del escrito literario constituye una guía de gran utilidad. Con este patrón, basta con adaptar el modelo a la idiosincrasia de las letras, con sus particularidades sintetizadas en el siguiente esquema:

<table>
<tr><th>ANEXOS PRELIMINARES</th><th>CUERPO</th></tr>
<tr><td>Encabezamiento:</td><td>Tabla de capítulos</td></tr>
<tr><td rowspan="2">a) Invocación
b) Fórmula de incipit
c) Título. Contenido y género
d) Autoría e intitulación. Mandante y rogatario
e) Dirección</td><td>Prólogo</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Texto</td></tr>
<tr><td>Otros anexos preliminares:</td></tr>
<tr><td>a) Elementos afines al colofón
b) Tasa
c) Privilegio</td></tr>
</table>

ANEXOS FINALES
Colofón:
a) Fórmula de *explicit* b) Suscripción de copista o pie de imprenta: b1) Copista y mandante. Impresor y editor. Marcas de tipógrafo b2) Data: fecha y lugar b3) Fórmulas circunstanciales c) *Laus Deo*
Otros anexos finales:
a) Elementos afines al encabezamiento b) Registro c) Fe de erratas

Como en el dominio diplomático, este esquema es una abstracción que pocas veces se plasmará punto por punto en un escrito. En primer lugar, porque no suelen estar copresentes todos estos elementos; es más, con relativa frecuencia, se da el caso del manuscrito —más raramente del impreso— constituido por el cuerpo o incluso solo por el texto. Además, dentro de los tres estratos principales, el orden de los elementos admite variaciones: en un caso extremo, la tabla de capítulos puede aparecer antes del encabezamiento o después del texto, incluso tras el colofón. Pero, en líneas generales, de acuerdo con nuestro corpus, estos son los formantes más característicos del manuscrito literario, y, exceptuada la mudable tabla, en el orden más habitual.

En lo que sigue, nos centraremos en los anexos preliminares y finales, precisamente por ser, como satélites del cuerpo textual, elementos con frecuencia preteridos en el estudio y aun la edición de la obra.

El conjunto de manuscritos e incunables analizado tiene por base los tres grandes corpus dispuestos en el Hispanic Seminar of Medieval Reserach (Kasten *et alii*: 1997; Nitti y Kasten: 1997; O'Neill: 1999). A este núcleo se han sumado los manuscritos medievales e incunables vernáculos de la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela, así como algunos otros códices e impresos especialmente interesantes, a menudo desde la *Biblioteca Digital Hispánica* de la Biblioteca Nacional. No se trata de un corpus integral, pero sí muy representativo, conformado por la copia manuscrita o incunable de unos doscientos cincuenta textos hispanomedievales.

La falta de exhaustividad eximirá del abuso de estadísticas, que, para el objetivo que nos ocupa, poco aportarían; con una excepción, porque los simples porcentajes de uso de encabezamiento y colofón sí resultan reveladores:

a) Del conjunto de estructuras analizadas, únicamente un 30,2% presentan encabezamiento y colofón simultáneos.

b) El porcentaje de encabezamientos es del 62,4%.

c) Solo un 45'2% de los textos tienen colofón, lo que contrasta con el interés desproporcionado que deparan a este estrato codicólogos e incunabulistas, en detrimento del encabezamiento.

Estos datos indican que, antes de la aparición y generalización de la portada, en el ámbito hispánico el encabezamiento desempeña una función incluso más importante que el colofón, y esto tanto en códices como en incunables. Y nada apunta a una excepción en el marco de Europa, pese a la distorsión crítica. Prueba definitiva de que, en el estudio de la antigua producción librariа occidental, se ha privilegiado el colofón sobre el encabezamiento la tenemos en la bibliografía específica sobre ambos conceptos. Para los colofones, el instrumento más completo sigue siendo el catálogo compilado por los Benedictinos de Le Bouveret (1965), con la más reciente sistematización de Reynhout (2006). Los incipitarios son más numerosos en apariencia; sin embargo, como su objeto es la identificación de obras, el *incipit* se refiere aquí al comienzo del cuerpo textual, excluido el más inestable encabezamiento: los incipitarios de poesía son índices de primeros versos —por ejemplo, Walther (1969) o Schaller y Köngsten (1977)—, en tanto que para la prosa recogen el comienzo del texto, a veces de sus secciones, pero no los preliminares, más inseguros en la identificación de la obra —así, Bloomfield *et alii* (1979)—[4].

1. Anexos preliminares

1.1. El encabezamiento

Entendemos por encabezamiento la frase, párrafo o conjunto de párrafos del escrito que introduce el texto en sí, en el sentido más general de *incipit*, si bien preferimos reservar el vocablo latino para la secuencia que declara el comienzo del libro (*infra* 1.1.2) (Martínez de Sousa: 2004: *ss. vv. encabezamiento* e *íncipit*). La generalización del encabezamiento desde el s. V a. C. hace difícil entender la escasa atención que se le ha concedido. En cuanto a los datos albergados por el encabezamiento, según se ha indicado, giran en torno del autor y la obra, con elementos complementarios, mientras que los formantes nucleares del colofón se referirán principalmente al copista o impresor y a las circunstancias de su trabajo.

Dentro del códice, en el plano físico, el encabezamiento se ubica en la secuencia preliminar, en la primera hoja escrita, previamente al cuerpo del

[4] Aunque restringido desde el punto de vista genológico a escritos filosóficos y teológicos, para estas cuestiones resulta de gran interés el examen de incipitarios de Pelzer (1951).

texto, que a menudo sigue en el mismo folio. Con todo, suele haber algún relieve visual en la impaginación —calderón, letra capital o tinta roja— para marcar las transiciones [FIGURA 1]:

> (fol. 5r) Este libro es llamado declaran|te. el qual libro fue fecho por | mostrar a los judíos la çegue|dad en que vyuen | Dize | (...) [Declarante de los judíos, c. 1450; Santiago de Compostela: Biblioteca Xeral da USC, ms. 74][5].

Esta es, asimismo, la disposición de los primeros incunables. Pero, ya desde 1463, en el libro impreso comienza a difundirse un nuevo patrón, apenas documentado en el manuscrito medieval: la portada, que supone la consignación en hoja aparte del encabezamiento o de su resumen, después completado por el encabezamiento tradicional, pues, incluso con portada, este no siempre desaparece (Geldner: 1978: 134-9; Hirsch: 1978).

Esta evolución ha sido trazada en términos parcialmente discutibles, al menos con relación al libro continental y, en particular, ibérico. De este modo, Haebler (1925: 175) o Gaskell (1973: 67) han hecho ver cómo la práctica de dejar en blanco la primera hoja del cuaderno inicial —común en España e Inglaterra— o su anverso —más habitual en Alemania y en Italia— para protección de la escritura antes de la encuadernación habilitó un lugar para la portada. A partir de esta plausible hipótesis, ambos estudiosos parecen considerar la portada como derivación del colofón más que del encabezamiento. Pero, a la luz de las pautas trazadas por Hirsch (1978), tal supuesto resulta improcedente: el origen de la portada es, sin duda, el encabezamiento; con el tiempo, sí, la portada recibirá elementos del colofón, proceso documentado en Alemania ya en 1466, si bien en España y Portugal no se verifica en el período incunable.

Las muestras impresas de nuestro corpus confirman los apuntes de Hirsch: los ejemplos son siempre cuasi portadas, en el sentido de que incorporan datos acerca de la obra y, a veces, el autor —es decir, datos típicos del encabezamiento—, pero no sobre la estampa —datos del colofón—, confluencia de elementos característica de la portada en sentido estricto.

La primera ilustración se vale únicamente del título, que se reitera y completa en el encabezamiento. En este caso, pues, la portada anticipa y pone de relieve un dato esencial que, sin embargo, se repetirá:

---

[5] A lo largo del trabajo se emplearán estas mismas convenciones en la cita de ejemplos: en la transcripción, se respetan los usos grafemáticos del texto y su puntuación, pero se desarrollan abreviaturas sin marca, las palabras se separan a la moderna, se incorporan tildes y se señalan con apóstrofo las elisiones vocálicas; además, los saltos de línea se marcan con pleca (|), y los saltos de página con pleca doble (||). En la identificación de los ejemplares, la primera fecha se refiere a la producción del libro; en su caso, la data complementaria entre paréntesis precedida de la sigla R indica la fecha de redacción de la obra.

> (fol. 1r) Doctrinal de los caualleros || (fol. 2r) Este libro se llama doctri|nal de los caualleros En | que están copiladas çiertas | leys E ordenanças que están | en los fueros E partidas | de los rreynos de castilla | E de león tocantes a los | caualleros E fijos d'algo | E los otros que andan en | actos de guerra con çier|tos prólogos E introdu|çiones que hizo E ordenó | el muy reuerendo señor | Don alonso de cartajena | obispo de burgos a instan|çia E ruego del señor don | diego gómez de sandoual | conde de castro E de denia [Alonso de Cartagena, *Doctrinal de los cavalleros*, Burgos: Fadrique de Basilea, 1487 (R a. 1445); Santiago de Compostela: Biblioteca Xeral da USC, Res. 19728].

En este otro caso, la portada presenta título y autor, pero ambos datos son exclusivos de este contexto, pues el folio 1v arranca con el prólogo-dedicatoria a la reina Isabel, sin reiteración de aquellas informaciones:

> (fol. 1r) Uniuersal vocabulario en latín y en Romance | collegido por el cronista Alfonso de Palentia. [Alonso de Palencia, *Universal vocabulario*, Sevilla: Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst & Tomás Glockner, 1490; Madrid: RAE, I-40].

En fin, en el incunable burgalés de *Arnalte y Lucenda* (1491), el primer elemento destacable de la portada es el grabado xilográfico, pues pronto se reconoció y cultivó el atractivo comercial de este contexto preliminar [FIGURA 2]:

> (fol. 1r) [GRABADO XILOGRÁFICO] | Tractado de amores de | arnalte a luçenda. [Diego de San Pedro, *Arnalte y Lucenda*, Burgos: Fadrique de Basilea, 1491 (R *c*. 1481); Madrid: Real Academia de la Historia, Inc. 153].

Por lo que respecta al título, cabe destacar que solo se consigna en este punto, pues el folio 2r continúa con el prólogo-dedicatoria, bajo el epígrafe «Sant pedro a las damas de la Reyna». Esto explica la curiosa lectura del colofón e ilustra un tipo de error característico del trabajo en colaboración de varios cajistas:

> (fol. 71r) Acábase este tratado llamado sant Pedro | a las damas de la rryena nuestra señora fue | empreso en la muy noble y muy leal çibdad | de burgos por fadrique alemán en el año del | naçimiento de nuestro saluador ihesuchristo | de. mill y. CCCC. y nouenta E vn años a. xxv. | días de nobiembre.

El colofón toma por título de la obra la rúbrica de la dedicatoria del folio 2r. Y no es extraño que el cajista haya acudido a este punto, porque generalmente el título figuraba en este segundo folio, al principio del encabezamiento —según hemos subrayado, antes de la aparición de la portada la primera hoja se solía dejar en blanco—. Ahora bien, este proceso se explica más satisfactoriamente mediante la intervención de un cajista distinto del que se ocupó de la portada, y aún no habituado al nuevo elemento tipográfico.

1.1.1. Invocación

El primer constituyente del encabezamiento, anterior incluso a la fórmula de *incipit*, es la invocación de la divinidad cristiana —Dios, Jesús, la Santísima Trinidad o la Virgen, por lo general—, de quien, con el ofrecimiento del trabajo, se solicita amparo. Más que las invocaciones de las Musas u otras deidades paganas, el principal referente antiguo de este uso es la dedicatoria-consagración de la obra (Curtius: 1954: 132-3). En su revisión cristiana, el escrito se concibe como ofrenda a Dios, principio que se remonta a Jerónimo en su interpretación de diversos pasajes bíblicos, como la consigna de Pablo *A los Colosenses* (3, 17): «Y todo cuanto hacéis de palabra o de obra hacedlo en nombre del señor Jesús, dando gracias a Dios padre por él».

Esta invocación cristiana, característica de los diplomas medievales (Marín y Ruiz: 1989, II: 177-8; Tamayo: 1996: 77-9; Riesco: 1999: 272-3), es también frecuente en las obras literarias, en cuyas formulaciones manuscritas e incunables hay una interesante ambigüedad de base: el agente de la invocación puede ser indistintamente el autor, que ofrece el contenido de la obra (el texto), o el copista-impresor, que ofrece su continente (el códice-libro).

Desde el punto de vista formal, cabe distinguir entre dos grandes categorías de invocación: la invocación simbólica —constituida por una imagen (la cruz, por ejemplo), un anagrama (el crismón) o una abreviatura habitualmente historiada (así, *IHS*)— y la invocación verbal, manifiesta a través de fórmulas como *In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti* o similares.

La invocación simbólica dominó hasta el s. IX, pero fue perdiendo terreno paulatinamente, hasta el punto de que en nuestro corpus es, en efecto, infrecuente. Con todo, aún se documenta incluso en época tardía:

> (fol. 2r) **[cruz] |** Libro de orde|namientos que | hizo el Rey don | alfonso onzeno | después que salió | de tutorías. [Alfonso X *et alii*, *Libro de las tafurerías (L)*, s. XV (R 1276-); Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, ms. 437].

> (fol. 2r) **Ih*es*us** / j | don alfonso valladolid Era de M ccc xiiij^{o} año / folio j | ¶hordenamiento de las tafu|rerías que fue fecho en la | hera de mill e treçien|tos E quatorze Años. [Alfonso X *et alii*, *Libro de las tafurerías (O)*, 1450-1600 (R 1276-); Salamanca: Universidad, ms. 2056].

> (fol. 1r) **[cruz]** | ¶Comiença el libro de las Çerimonias | ¶De la Missa rezada. **[crismón]** [*Libro de las cerimonias de la missa rezada*, s. XV; Santiago de Compostela: Biblioteca Xeral da USC, ms. 555] [figura 3].

En contraste, la invocación verbal es mucho más común. Y en esto las fórmulas latinas tienen una incidencia muy destacada:

(fol. 1r) **JN NOMINE DOMINI NOSTRI JHESU CHRISTI AMEN.** | ESTA ES LA TAULA O SUMARIA AN|NOTACIÓN DE LOS | LIBROS RÚBRICAS ET CAPÍTULES | DE LA SEGUNDA PARTIDA DE LA GRANT | CORÓNICA DE LOS CONQUIRIDORES (...) [Juan Fernández de Heredia, *Crónica de los conquiridores II*, 1376-1396; Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 10134].

(fol. 1r) **Ihesus nazarenus rex Judeorum** | esta es oraçión qu'el açipreste fizo a dios quando començó este libro suyo [Juan Ruiz, *Libro de buen amor (S)*, 1415-1425 (R 1343); Salamanca: Universidad, ms. 2663].

(fol. 1r) **Unicuique: gracia est data: | ssecundum paulum Relata**: | Aquí se comiença el muy notable & famoso libro fundado | sobre la muy graçiosa & sotil arte de la poetría & gaya çiençia [*Cancionero de Baena* (PN1), *c*. 1470; Paris: Bibliothèque Nationale, ms. Esp. 37].

En este dominio latinizante, destaca la siguiente fórmula, empleada en épocas diversas:

(fol. 124r) Sancti spiritus adsid nobis gratia amen [*Razón de Amor con los denuestos del agua y el vino*, *c*. 1250-1260 (R *c*. 1225-1250); Paris: Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 3576].

(fol. 1r) Sancti spiritus assit nobis gracia. [Alfonso X, *Siete partidas I*, *c*. 1290 (R 1256-1265); London: British Library, ms. Add. 20787].

(fol. 201r) Sermones contra los | iudíos & moros | **Assit nobis gratia sancti spiritus amen** [*Sermones contra los judíos y moros*, 1400-1450; Soria: Biblioteca Provincial, ms. H 25][6].

Al lado de los frecuentes ejemplos latinos, la invocación verbal en romance es también habitual desde el s. XIV:

(fol. 1r) **En el non|bre de dios** | Aquí comiença la corónica de los nobles Reyes de españa & los sus notables | fechos que fizieron. (...) [*Crónica de veinte reyes*, s. XIV (R 1300-1350); Escorial: Monasterio, ms. Y.I.12].

(fol. 7v) (...) | **En nombre de la** | **Santíssima trinjdad & yndiujssa** | **vnjdad**. Comjença el tractado lla|mado ynuençionario (...) [Alfonso de Toledo, *Invencionario*, 1467 (R 1453-1467); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 9219].

[6] En la tradición manuscrita europea, la fórmula es asimismo frecuente en el colofón (Benedictinos de Le Bouveret: 1965: n^{os} 23326-36), aunque tal contexto no se documenta en nuestro corpus.

> (fol. 1r) **[E]n el nonbre de dios trino en personas & vno en es(en)çia** | Aquí comiença la tabla de los libros & títulos d'esta copilación | de leyes (...) [Alfonso Díaz de Montalvo, *Ordenanzas reales*, Huete: Álvaro de Castro, 1484; Madrid: Biblioteca Nacional, I-1338].

En ocasiones, incluso pueden combinarse fórmulas latinas y romances:

> (fol. 2r) **Sancti spiritus adsit nobis gratia. AmeN.**| (...) | **EN E L NOM BRE de santa trinidat padre & fijo & spíritu santo que es comiençó | & medio. & acabamiento de todo bien**. ¶Este es el libro del fue|ro (...) [*Fuero de Briviesca*, s. XIV [R 1313]; Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 9199].

La selección de ejemplos, tanto latinos como vernáculos, pone de relieve cómo la invocación se manifiesta no solo en los géneros religioso-doctrinal o moral, en donde, en primera instancia, más cabría esperarla. En realidad, no se establece un límite genológico estricto, pues la invocación aflora también en la historiografía y los libros de leyes, así como en la enciclopedia, el libro astronómico, el poema de clerecía o incluso la recopilación cancioneril.

1.1.2. Fórmula de INCIPIT

Según se ha adelantado (*supra* 1.1), entendemos por *incipit* la secuencia que declara el inicio del libro en sentido estricto. El término es polisémico, pues también puede emplearse, en una acepción más general, en referencia al encabezamiento entero; además, en archivística el *incipit* designa las primeras palabras de un ejemplar —descartada, si hubiese, la invocación preliminar—, independientemente de que abran o no de modo expreso el escrito (Tamayo: 1996: 49-50; Martínez de Sousa: 2004: *ss. vv. íncipit* e *íncipit-referencia*).

Por lo general, el *incipit* es una breve fórmula altamente estandarizada a partir de *comiença*, muchas veces introducida por el adverbio *aquí* y ocasionalmente reforzada por la partícula *se*, segmento seguido por el título o un resumen del contenido de la obra. Estas secuencias alcanzan tal rigidez que incluso excluyen casi de raíz el sinónimo *empieça*, inhabitual pese a ser forma documentada desde antiguo.

En los ejemplos ya examinados en el punto precedente, la invocación solía ir seguida por el *incipit*. Muestras similares, ahora sin invocación preliminar, son estas otras:

> (fol 1r) **AQUÍ SE CO**|**MI**[**E**]**NÇA** EL LI|BRO DE LOS | CÁNONES | DE ALBATENI QUE MAN|DÓ ESCREUIR EL MUY | NOBLE REY DON AL|FONSO A QUIEN DIOS | DÉ UIDA & SALUD POR | MUCHO TIEMPO [Alfonso X, *Cánones de Albateni*, s. XIII (R a. 1284); Paris: Arsenal, ms. 8322].

> (fol. 4r) ¶**Aquj se comjença** el libro | del thesoro que trasladó maestre | brunet de latín en romançe françés. (...) [Alonso de Paredes & Pascual

> Gómez, *Libro del tesoro* (Brunetto Latini, *Livres dou trésor*), 1433 (R 1290-1300); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 685].
>
> (fol. 7r) **[A]quí empieça** el libro del | primer fuero que fue fa|yllado en espayna así co|mo ganauan las tierras | sines rey. los montayneses. | En el nompne de ihesu christo qui es | et será nuestro saluamiento. | **Empeçamos** est libro pora si|empre remembramiento de los | fueros de sobrarbe de christiandat ex|alçamiento. (...) [*Fuero de Navarra (A)*, 1300-1310 (R *c*. 1250); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 17653].
>
> (fol 8r) **¶Aquí comiença** |el libro que se llama atalaya | de las corónicas [Alfonso Martínez de Toledo, *Atalaya de las corónicas*, s. XV (R 1443-1454); London: British Library, ms. Egerton 287].
>
> (fol. 2v) **¶Comiença** la istoria de las antigüedades de españa qu'el | maestro Antonio de nebrissa escriuió (...) [Antonio de Nebrija, *Historia de las antigüedades de España*, [Burgos: Fadrique de Basilea, *c*. 1499]; Salamanca: Universidad, I-190].

En el corpus romance son extrañas las fórmulas latinas de *incipit*, pero también se documentan:

> (fol. 1r) Incipit prologus. [*Libro de los caballos*, s. XIV (R d. 1250); Escorial: Monasterio, ms. b.IV.31].
>
> (fol. 42r) Ars cantus plani composita breuissimo compendio Lux bella nuncupata | per baccalarium dominicum duranium & clarissimo domino petro ximenio cau|rensi episcopo reuerendissimo: atque sacratissime theologiae peritissimo dedicata feliciter **incipitur** ad laudem dei [Domingo Durán, *Lux bella*, Sevilla: Cuatro compañeros alemanes {Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst & Tomás Glockner}, 1492; Madrid: Biblioteca Nacional, I 720(=2165.3)].

Se produce, de este modo, un notable contraste con respecto a los usos de la invocación (*supra* 1.1.1), en donde el frecuente recurso al latín se explica desde la lengua cultual. Por ello, más llamativa es la desproporción con respecto al *explicit* (*infra* 2.1.1), de habitual formulación latina: en este caso, la discordancia solo parece obedecer a un hábito convencional inmotivado.

Aun en su sencillez, la fórmula de *incipit* garantiza al lector el genuino comienzo de la obra, libre de mutilaciones, al menos en la estimativa del copista o impresor. En teoría, su importancia será mayor en un caso bastante habitual, el volumen misceláneo, en donde conviene marcar con claridad el final de un texto y el principio del siguiente. Sin embargo, los cortes pueden indicarse mediante otros procedimientos, como el epígrafe de título, la letra capital, el blanco de página o el *explicit* previo, por lo cual ni siquiera la miscelánea garantiza la fórmula de *incipit*. Un buen ejemplo medieval lo tene-

mos en el códice escurialense h.I.13, en donde, pese a las diversas alternativas, predomina el modelo tradicional «Aquí comiença...»:

> fols. 1r-2v: [*Vida de santa María Magdalena*][7]
> De santa maría madalena
> fols. 3r-7r: [*Vida de santa Marta*]
> fols. 7r-14v: [*Estoria de santa María Egipcíaca*]
> **Aquí comjença** la estoria de | santa maría egiçíaca:
> fols. 14v-23v: [*Vida de santa Catalina*]
> del enperador costantino
> fols. 23v-32r: [*El cavallero Plácidas*]
> De vn cauallero pláçidas que fue | después cristiano & ouo nombre | eustaçio
> fols. 32r-48r: [*Estoria del rey Guillelme*]
> **Aquí comjença** la estoria | del Rey gujllelme: || (...) || (...) Aquí se feneçe la estoria & | el cuento del Rey guillelme de | Jnglaterra:
> fols. 48r-99v: [*Cuento del emperador Otas de Roma*]
> **Aquí comjença** el cuento muy fer|moso del enperador otas de Roma | & de la jnfante florençia su fija. | & del buen cauallero esmero: || (...) || (...) Aquí feneçe nuestro | cuento. Dios nos dé buen | conseio a todos AmeN:
> fols. 99v-124r: [*Cuento de una santa emperatriz de Roma*]
> **Aquí comjença** vn muy fermoso cuento | de vna santa enperatrís que ouo en rro|ma & de su castidat
> fols. 124r-152r: [*Cuento del emperador Carlos Maynes*]
> **Aquí comjença** vn noble cuento del | enperador carlos maynes de rro|ma & de la buena enperatrís seuilla | su mugier

En fin, en esta misma circunstancia compilatoria, tras la copia de una pieza puede marcarse el comienzo de otra con la fórmula «Síguese...»:

> (fol. 30r) **síguese** el ljbro de tuljo llamado de ofiçios, & | primera|mente el prólogo que fizo el que lo romançó de la|týn en nuestro lenguaje [Alonso de Cartagena, *De los oficios* (Cicerón, *De officiis*), 1422-1500 (R 1422); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 7815].
>
> (fol. 52r) **Síguese** el tractado de Jugurtha, & primeramente | el proemjo que fizo ssalustio [Vasco Ramírez de Guzmán, *Tratado de Jugurtha* (Salustio, *Bellum Iugurthinum*), 1440-1460 (R a. 1440); Escorial: Monasterio, ms. g.III.11].
>
> (fol. 27r) **Síguese** vn breue tratado conpuesto por Iohán de Flores lla|mado triunpho de amor. Recuenta primero la caýda y fortu|na d'es-

[7] Entre corchetes se consignan los títulos habitualmente empleados por los estudiosos de estas obras, inspirados en los respectivos encabezamientos, pero no siempre fieles.

> te dios de los amores, ante que diga de sus feliçidades (...) [Juan de Flores, *Triunfo de Amor*, 1475-1505 (R 1475-1476); Sevilla: Biblioteca Colombina, ms. 5-3-20].

1.1.3. Título. Contenido y género

En un encabezamiento completo, tras la invocación y la fórmula de *incipit*, el tercer constituyente es el título de la obra o un breve resumen de su contenido. Si los dos primeros elementos pueden faltar, esto otro, tampoco imprescindible, es más habitual.

Sin embargo, no debemos entender la titulación de las obras medievales en términos modernos. De entrada, cabe advertir que en la Alta Edad Media se había perdido la costumbre de titular los escritos, y, antes del advenimiento del Humanismo, a lo largo del Medievo el uso se recuperó solo de manera esporádica, como imitación de los modelos antiguos (Holtz: 1992: 327-8). Ello explica que el título no se emplee como criterio clasificatorio hasta época tardía, porque solo tardíamente adquirirá el contorno definido imprescindible para la clara identificación del libro. En la Edad Moderna aún es habitual recurrir como primer principio de clasificación en la biblioteca al tamaño y formato de los libros (Bouza: 1992: 126-7; Prieto: 2000: 72-3). En muchos casos, a esta realidad material es inherente otro criterio básico, el contenido y el género, pues el infolio impreso, como el libro de aparato manuscrito, albergaba principalmente obras teológicas, historiográficas y filosóficas —alta literatura en el canon de la época—, mientras que los libros en cuarto o en octavo acogían escritos análogamente «menores». A continuación, el criterio ordenador por autores es secundario, y la clasificación por títulos apenas se utiliza, lo cual explica, en cierta medida, la vaguedad de muchos inventarios áureos de bibliotecas particulares (Chevalier: 1976: 31-48; Dadson: 1998: 14-24 y 323-510; Prieto: 2000: 22-4).

Para ordenar la biblioteca escurialense, Arias Montano prescindió del formato y distinguió en primera instancia entre manuscritos e impresos, con una división ulterior por lenguas y, en fin, un catálogo de sesenta y cuatro *facultades* o materias. Para las signaturas topográficas, es verdad, recurrió a abreviaturas a partir del autor y el título, pero su sucesor fray José de Sigüenza desechó este sistema y reorganizó los fondos en dos grandes catálogos, de materias y de autores, al margen de las titulaciones (Bouza: 1992: 128-32). La actitud en el resto de Europa no fue muy diferente. Por ejemplo, en 1627, cuando el erudito francés Gabriel Naudé publica su *Advis pour dresser une bibliothèque*, llegado a la cuestión de cómo ordenar los libros, recomienda una disposición por materias y autores —y estos por orden de antigüedad, no alfabético—, pero en ningún momento se acoge al criterio del título. Y es natural, porque el título no había alcanzado el estado de forma fija para la designación de una obra, proceso que en la Edad Media es aún más mudable.

Por ello, la notable incidencia del manuscrito anepígrafo medieval no debe interpretarse, sin más, como un inoportuno azar de la transmisión de los textos, pues, en muchos casos, la obra carecía de un título rígidamente definido. Los ejemplos son numerosos, sin salirnos siquiera del canon básico de nuestras letras medievales (Deyermond: 1994: 30-5).

Así, no sabemos si el único manuscrito conservado del *Cantar del Cid*, falto del primer folio, se iniciaba con un encabezamiento que incluyese un título. Es dudoso, en todo caso, que un poema de raigambre oral se difundiese con una titulación uniforme, de ahí que los usos varios consagrados por críticos y editores modernos —*Cantar* o *Poema de Mio Cid*, principalmente— no hagan sino reproducir las probables alternancias antiguas.

El caso de la poesía culta no es demasiado diferente. Ninguno de los manuscritos ni fragmentos conservados del *Libro de Alexandre* otorga expresamente este título al poema. La habitual asunción de este epígrafe por los editores modernos da por bueno el testimonio del Marqués de Santillana hacia 1438 en su *Proemio e carta al condestable de Portugal* (Gómez Moreno: 1990: 60), que cabe entresacar también de los versos introductorios de la obra («Quiero leer un livro de un rëy pagano...», 5a; «Del prínçep'Alexandre, que fue rëy de Greçia...», 6a; Casas Rigall: 2014). Pero, en su edición de 1782, Tomás Antonio Sánchez se decantó por la formulación *Poema de Alexandro Magno*, similar al *Poema de Alexandro* previo del Padre Sarmiento (1775); con anterioridad, José Pellicer (1663) había optado por *Libro de la vida y hechos de Alexandro el Grande*, que sigue Nicolás Antonio (1696) con un mínimo cambio (*Libro de la vida y hechos de Alexandro Magno*).

Libro de buen amor presenta una circunstancia semejante: ni los manuscritos ni los fragmentos medievales aportan este título. Las referencias más antiguas —*Libro del Arcipreste de Hita*, en el colofón del ms. S (1415-1425) y de nuevo en el *Proemio* del Marqués (*ibidem*), así como «el arcipreste de Fita en su tractado», según Alfonso Martínez de Toledo (1438)— parecen demasiado genéricas, por lo cual se han buscado alternativas. Pero otras propuestas posteriores poco añadían: *Cancionero del Arcipreste* (inventario de los libros de Gonzalo Argote de Molina, 1580), *Obras poéticas de Juan Ruiz* (copia del s. XVIII), *Coplas y trobas de Juan Ruiz* (copia del s. XVIII) o *Poesías del Arcipreste de Hita* (Tomás Antonio Sánchez, 1779). Fue Menéndez Pidal quien, en 1898, propuso la formulación aceptada generalmente desde entones, desde los versos 13c («que pueda fazer libro de buen amor aqueste») y 933b («buen amor dixe al libro y a ella toda sazón») (Blecua: 1992).

De entre los distintos títulos con que se conoce el poema mayor de Pero López de Ayala, el más común de *Rimado de Palacio* no figura en ninguna fuente medieval, sino que fue consagrado por la edición de Florencio Janer en 1864. Las denominaciones más antiguas están otra vez en el *Proemio* de Santillana («un libro que fizo de las maneras del palaçio y que llamaron los *Rimos*», *ibidem*), en las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán («libro rimado del palaçio») y el propio ms. N del poema («llámase el libro del palaçio»).

El *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo resulta un caso especialmente ilustrativo. El título traído de Boccaccio aparecía ya en el colofón del incunable de Sevilla (Ungut y Polono, 1498). Sin embargo, en el único manuscrito conservado, de 1466, el copista Alfonso de Contreras se preocupó de subrayar la falta o, al menos, su desconocimiento del título, y propuso denominar la obra *Arcipreste de Talavera*:

> (fol. 1r) ihesus | ¶libro conpuesto por alfonso mar|tines de toledo arçipreste de tala|uera en hedat suya de quarenta años | Acabado a quinze de março año del | nasçimjento del nuestro saluador ihesuchristo | de mjll & quatroçientos & treynta & | ocho años **Syn bautismo sea | por nonbre llamado arçipreste de | talauera dondequier que fuere leuado** [Alfonso Martínez de Toledo, *Libro del Arcipreste de Talavera*, 1466 (R 1438); Escorial: Monasterio, ms. h.III.10].

Ejemplos como los anteriores, en fin, apuntan a un concepto flexible del título de la obra medieval, que, por una parte, no es una formulación rígida y, por otra, se confía al oído más que a la escritura y, a lo sumo, a la memoria y arbitrio de copistas y lectores. Con las nuevas letras de molde, persistirá este papel determinante del lector y, ahora, del impresor en la titulación. Por muestra, la *Celestina* conoce dos títulos atribuibles a Rojas, la *Comedia* y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*; pero la designación dominante en la actualidad deriva de una intitulación popular común ya en el s. XVI, propiciada por el relieve de la alcahueta; así, el *Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina* (Sevilla: [Jacobo Cromberger, *c*. 1518-1520]) es ya *Celestina* para Juan Luis Vives y Juan de Valdés en torno a 1523 y 1535, todavía en vida de Rojas.

Entrado ya el s. XVI, la situación no cambia radicalmente (Simón Díaz: 2000: 81-2). Aunque la generalización de la portada como constituyente bibliográfico sentó las bases del título moderno, el proceso de retitulación de una obra alcanza la época contemporánea, según ha subrayado Genette (1987: 67-70), que cataloga dos modelos principales vigentes aún hoy: la abreviación de títulos extensos (el *Quijote*) y la eliminación del subtítulo (*Frankenstein*).

Estos caracteres latentes y mudables del título en el manuscrito medieval deben ponernos en guardia al interpretar ciertos datos proporcionados por los preliminares de la obra. En líneas generales, el título puede existir como tal en las obras del Medievo, pero no es elemento de formulación rígida ni siquiera obligatorio.

Estos primeros ejemplos no contienen ambigüedades, en el sentido de que el encabezamiento identifica meridianamente un título:

> (fol. 5r) **Este libro es llamado declaran|te**. el qual libro fue fecho por | mostrar a los judíos la çegue|dad en que vyuen [*Declarante de los judíos*, *c*. 1450; Santiago de Compostela: Biblioteca Xeral da USC, ms. 74].

> (fol. 1r) **Doctrinal de los caualleros** || (fol. 2r) **Este libro se llama doctri|nal de los caualleros** En | que están copiladas çiertas | leys E ordenanças que están | en los fueros E partidas | de los rreynos de castilla | E de león tocantes a los | caualleros E fijos d'algo | E los otros que andan en | actos de guerra (...) [Alonso de Cartagena, *Doctrinal de los cavalleros*, Burgos: Fadrique de Basilea, 1487 (R a. 1445); Santiago de Compostela: Biblioteca Xeral da USC, Res. 19728].

> (fol. 1r) **Bocados de oro** || (fol. 2r) En el nombre de dios: & | de la virgen sancta maría | Comiença **el libro: que es** | **llamado Bocados de oro** | El qual fizo el Bonium | Rey de persia: & contiene | en sý muchas doctrinas | & buenas para la vida de | los hombres. [*Bocados de oro*, Sevilla: Meinardo Ungut & Estanislao Polono, 1495 (R *c*. 1250); Madrid: Biblioteca Nacional, I-187].

Los tres testimonios, un manuscrito y dos impresos, se producen en el s. XV. En todos los casos, la fórmula introductoria «Este libro es llamado...» indica la concepción de un título en sentido estricto, que en los incunables figura ya exento en el recto del primer folio, es decir, en una rudimentaria portada. En *Bocados de oro*, además, el folio 2r realza tipográficamente la titulación con la inicial mayúscula. Tras el contexto que aporta la titulación, en el *Declarante de los judíos* se enuncia brevemente la finalidad de la obra, mientras que las estampas sintetizan sus respectivos contenidos.

Pero ocurre que, relativamente a menudo, el resumen de la obra aparece más o menos detallado sin un título claro, y esto, en nuestro corpus, desde el s. XIII a finales del s. XV, tanto en manuscritos como en impresos:

> (fol. 136r) Este es el prólogo del libro que es de saber | cómo puede omne rectificar por el quadran|te sennero todas las estrellas quier las | planetas o las estrellas fixas. Et de cóm|o puede escusar con éll todos los otros | estrumentes de rectificar. [Alfonso X, *Libro del cuadrante señero*; s. XIII (R a. 1284); París: Arsenal, ms. 8322].

> (fol. 1r) En el non|bre de dios | Aquí comiença la corónica de los nobles Reyes de españa & los sus notables | fechos que fizieron. ¶En la qual dicha corónica Se contienen honze Re|yes de españa & eso mesmo sse contienen los fechos muy famosos que fizie|ron el conde ferrand gonçales & el çid Ruy días de Biuar. (...) [*Crónica de veinte reyes*, s. XIV (R 1300-1350); Escorial: Monasterio, ms. Y.I.12].

> (fol. 71r) Aquí comiençan | las oraciones et aren|guas de la ystoria tro|yana así de consellos como de conuenien|cias et trattamientos | hauidos entre los gri|egos et los Troya|nos. & otras naciones | que Jncidentalment | tocaron a la dicha | ystoria. [Juan Fernández de Heredia, *Historia troyana* (Guido delle Colonne, *Historia destructionis Troiae*), 1384-1396; Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 10801].

> (fol. 158r) Este libro fizo don enrrique de | villena en que puso las doze | cosas señaladas que hércules | el grande fizo. [Enrique de Villena, *Los doze trabajos de Hércules*, a. 1446 (R 1417); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 27].

> (fol. 1r) Comjença vn tractado que fizo el | noble cauallero ferrnand pérez de guz|mán el qual tracta de los rreyes que en | su tienpo fueron & sus estorias E esso | de algunos caualleros & nobles | varones que esso mesmo son dignos | de memoria & él conosçió [Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, 1455-1500 (R 1450-1455); Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, ms. 435].

> (fol. 2r) A la mui alta & assí esclarecida princesa doña Isabel la | tercera d'este nombre Reina i señora natural de espa|ña & las islas d[e] nuestro mar. Comiença la gramática | que nuevamente hizo el maestro Antonio de lebrixa | sobre la lengua castellana. & pone primero el prólogo | Léelo en buena ora. [Antonio de Nebrija, *Gramática castellana*, Salamanca: [Juan de Porras], 1492; Madrid: Biblioteca Nacional, I-2142].

En todos estos ejemplos, no hay una secuencia que constituya un título evidente: la función identificativa de la obra la desempeña el resumen de su contenido, que, pese a la brevedad, difícilmente podrá ser considerado como titulación en rigor.

En vista de todo esto, es lógico suponer la existencia de casos ambiguos, en donde es imposible discernir si se ha pretendido titular la obra o si, más bien, se ha sintetizado muy parcamente su contenido:

> (fol. 2r) Aquí se comiença **la** | **estoria de Espanna** que fizo | el muy noble Rey DoN | Alfonsso. fijo del noble Rey | Don FFernando. & de la | Reyna doña Beatriz. [Alfonso X, *Estoria de España (E^1)*, 1272-1284; Escorial: Monasterio, ms. Y.I.2].

> (fol. 1r) Aquí se comiença | la **general & grand es|toria** que el muy noble Rey | don alfonso fijo del noble Rey | don fernando & de la Reyna | doña beatriz mandó fazer. [Alfonso X, *General estoria I*, 1272-1275; Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 816].

> (fol. 3r) de çetrerýa [Pero López de Ayala, *Libro de la caza de las aves*, s. XV (R 1385-1388); London: British Library, ms. Add. 16392].

> (fol. 61v) Aquí comjença la **corónjca del Rey** | **don sancho el brauo** fijo d'este Rey | don alfonso. [*Crónica de Sancho IV*, 1489 (R 1300-1400); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 829].

> (fol. 1r) Esta es la **vida del ysopet** con | sus fábulas hystoriadas. (*Isopete historiado*, Zaragoza: Juan Hurus, 1489; Escorial: Monasterio, 32-I-13].

> (fol. 2v) ¶Comiença **la istoria de las antigüedades de españa** qu'el | maestro Antonio de nebrissa escriuió por mandado de | la mui alta i assí esclarecida princesa doña Isabel terce|ra d'este nombre. reina i señora natural de españa. [Antonio de Nebrija, *Historia de las antigüedades de España*, [Burgos: Fadrique de Basilea, *c*. 1499]; Salamanca: Universidad, I-190].

Si consideramos que el título, en su doble función identificativa y designativa, nace a menudo como síntesis máxima del asunto de la obra, la ambigüedad de estas secuencias será un pseudoproblema. En todo caso, ejemplos como los anteriores ponen de manifiesto la génesis más representativa del título medieval, el resumen del contenido en el encabezamiento, progresivamente simplificado.

Aunque las consideraciones de Genette (1987: 73-85) sobre el título literario excluyen de modo expreso el análisis histórico, y aunque en su corpus predomine la edad contemporánea, muchas de sus propuestas son aplicables a las letras medievales. A grandes rasgos, Genette distingue dos grandes categorías de titulación: títulos temáticos, a partir del asunto de la obra, y títulos remáticos, estos en torno a la forma, incluso al género.

Buena parte de los títulos que hemos examinado son de carácter temático, pues pretenden determinar el asunto esencial de la obra. Habitualmente este enfoque se dirige a las ideas y los hechos, pero, en ciertas modalidades, apunta asimismo a los personajes; así ocurre en tradiciones de corte biográfico —la hagiografía o la crónica particular, con abundantes ejemplos ya citados— o en la narrativa sentimental —así, el comentado *Tractado de amores de Arnalte a Lucenda* de Diego de San Pedro—.

Por lo general, los títulos temáticos reclaman una lectura literal, no figurada, en el Medievo. Los restantes modelos de titulación temática inventariados por Genette —títulos por sinécdoque o metonimia, títulos por antífrasis o ironía y títulos simbólicos—, son característicos de la literatura moderna. Si acaso, el título simbólico tiene en la Edad Media un claro antecedente en el título alegórico, manifiesto en epígrafes como *Laberinto de Fortuna* o *Cárcel de Amor*.

En cuanto a los títulos remáticos, en nuestro corpus siempre se combinan con el tema, por lo que estamos ante una modalidad mixta, con fórmulas en las que la marca de género queda especificada por el asunto o los personajes. Aunque sean muy frecuentes las designaciones neutras del tipo *libro* o *tratado*, que no aportan información genérica y pertenecen por completo al ámbito del título temático, son asimismo comunes términos que restringen o determinan un ámbito genológico[8]. Sin propósito de exhaustividad, ceñidos

[8] El notable interés del análisis de estas etiquetas genéricas queda demostrado en el estudio de Gómez Redondo (1989) a propósito de la *Estoria de España*. Con respecto al libro del Siglo de Oro, Simón Díaz (2000: 81-4) había destacado asimismo la importancia de las «denominaciones génericas» en los títulos.

simplemente a nuestro corpus, el siguiente cuadro pone de relieve diversas posibilidades:

Didáctica	*Castigos*	**Historiografía**	*Anales*
	Confesionario		*Estoria-historia de*
	Doctrinal		*C(o)rónica de*
	Fabliella	**Leyes**	*Declaramiento de*
	Martirologio		*Fuero(s) de*
	Morales de		*Ley(es) de*
	Sermones		*Ordenamiento de*
Epistolografía	*Carta*		*Ordenanzas*
	Epístola	**Lírica**	*Cancionero de*
	Letra		*Obras poéticas de*
Gramática	*Diccionario*	**Materia antigua**	*C(o)rónica de*
	Gramática		*Estoria-historia de*
	Vocabulario	**Teatro**	*Auto de*
Hagiografía	*Estoria-historia de*		*Comedia de*
	Passión de		*Farsa de*
	Vida de		*Tragicomedia de*

1.1.4. Autoría. Las intitulaciones

Si, como venimos de comprobar, la titulación de la obra medieval representa notables incógnitas, más notorios son los problemas suscitados por la autoría literaria, por un tiempo en que el moderno concepto de autor apenas asoma. En particular, la anonimia de los manuscritos medievales y muchos incunables es inherente a la propia creación y difusión de los textos. Así, en las letras cultas, la *humilitas* y el proceso compositivo de la *imitatio* explican en gran medida este uso. Conviene, sin embargo, evitar las generalizaciones. Ya Curtius (1954: 721) puso de relieve cómo, si bien autores como Sulpicio Severo (ss. IV-V) o Salviano (s. V) recomendaban la anonimia como antídoto de la *vanitas*, lo cierto es que incluso en la Alta Edad Media «la mención del nombre del autor es mucho más frecuente que su omisión». A partir del s. XI el creciente orgullo del poeta concibe ya la obra literaria como camino de inmortalización (Curtius: 1954: 680-1). De este modo, la declaración de autoría se impone en las letras latinas desde el s. XII.

La falta de uniformidad en este proceso debe ser buscada en factores muy diversos, en relación con los géneros literarios, la cronología, la lengua, los cauces de difusión de las obras y la propia idiosincrasia de los autores.

En esta línea, Foucault (1969) formuló una hipótesis de base genológica para explicar la anonimia de las obras literarias medievales frente a la autoría expresa de los textos científicos (cosmología, medicina, ciencias naturales, geografía...): estos últimos solo tenían *auctoritas* al amparo de un autor eminente; en cambio, la poesía se recibía, valoraba y difundía al margen de tal circunstancia. Desde la perspectiva del neotradicionalismo, modalidades ibéricas como el cantar de gesta y el romancero encarnan perfectamente este concepto de anonimia, frente a la producción prosística de Alfonso el Sabio.

Por su parte, Chartier (1992: 65-6) reorientó el planteamiento desde los géneros literarios hacia las edades y las lenguas. Se distingue, así, entre el conjunto de obras de la Antigüedad, que, al margen de la cuestión genérica, fundan su valor sobre una *auctoritas*, y la literatura vernácula, que solo progresivamente reivindicará el estatus de autoridad, con la consiguiente declaración de autoría. El interés de la propuesta es innegable, aunque, más que diferenciar letras clásicas de letras romances, convendría hablar de *antiqui* frente a *moderni*, incluyendo entre estos también a los autores mediolatinos, no solo a los vernáculos. Y es indudable que, por ejemplo, en Juan Ruiz —como unos dos siglos antes en Gautier de Châtillon— se advierte este anhelo de parangón con las *auctoritates* antiguas: el Arcipreste no solo cita a menudo sus fuentes con indicación expresa del autor —más o menos vaga y fiable, esa es otra cuestión—, sino que también engasta su nombre propio en los versos de la composición, con lo que reclama a un tiempo autoría y autoridad (Casas Rigall: 2009).

En nuestro panorama literario romance del s. XIII, en la prosa predomina la declaración autorial, a la inversa de lo que ocurre en poesía. Sin embargo, más que en una cuestión de género, la raíz de la divergencia se halla en buena medida en el prestigio estamental de los autores: Alfonso X promueve obras históricas y científicas, pero también deja constancia de su nombre en las *Cantigas de santa María*, una colección mariana. De los poetas de clerecía, en cambio, solo Gonzalo de Berceo, de manera excepcional, nos lega su nombre, aunque no todas las obras que se le atribuyen sean suyas con absoluta fiabilidad[9].

Con todo, en aparente paradoja, el poema anónimo no siempre implica una renuncia a reclamar su autoría. El caso del *Libro de Alexandre* es un excelente ejemplo. El autor subraya insistentemente su yo desde el primer verso de la composición («Señores, si quisiéredes mio servicio prender...», 1a), que lo lleva a introducir incluso notas autobiográficas («Somos los simples clérigos errados e viçiosos», 1824a); además, alardea de la calidad de su mester

[9] De acuerdo con Lappin (2008), solo los *Milagros de Nuestra Señora* y las vidas de *Santo Domingo*, *San Millán* y *Santa Oria* presentan la autoría de Berceo expresa, en el poema en sí o en los paratextos de copista. Las demás obras se le han atribuido por compartir volumen con estos poemas.

(«Mester trayo fermoso...», 2), en donde se manifiesta el «orgullo del poeta» que caracterizó Curtius como propio del autor consciente de sí mismo (*vid. supra*); y, más importante aún, considera que, en el lícito anhelo de fama, las armas tienen en las letras una vía paralela igualmente meritoria, pues ambas conducen a la posteridad (cuadernas 3, 72 y 771). Todo esto apunta a que nuestro desconocimiento del nombre del autor del *Alexandre* pudiera ser accidental (Casas Rigall: 2014: 551-63). Tal vez por ello, para curarse en salud, Berceo y Juan Ruiz emplearon un método de firma desconocido por su precursor: introducir el nombre propio en el seno de los versos (*Milagros de Nuestra Señora*, 2a y *Libro de buen amor*, 19bc).

Al margen de este procedimiento y alguna otra opción menos frecuente —así, los acrósticos de Rojas en las primeras ediciones de la *Celestina*—, manuscritos e incunables tienden a consignar el nombre del autor en el encabezamiento:

> (fol. 2r) Este es el libro del ffuero que **ffizo el rrey don Alffonsso ffijo del muy | noble rrey don fferrnando & de la muy noble rreyna dona beatrís** El qual es | llamado espéculo que quiere tanto dezir como espeio de todos los derechos [Alfonso X, *Espéculo*, a. 1371 (R a. 1253); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 10123].
>
> (fol. 96r) Tratado del consejo y consegeros | de los príncipes para su buen go|bierno **hecho por Maestre Pedro** [Pedro Gómez Barroso, *Libro del consejo y de los consejeros*, s. XV (R *c*. 1293); Escorial: Monasterio, ms. Z.III.4].
>
> (fol. 126r) (...) | **Este libro fizo Don iohán fijo del | muy noble jnfante Don ma|nuel** deseando que los omnes fizie|sen en este mundo tales obras que les | fuessen aprouechosas de las onras & | de las faziendas & de sus estados (...) [Juan Manuel, *Conde Lucanor*, 1450-1500 (R 1335); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 6376].
>
> (fol. 3r) atalaya de corónicas **compuesta por Alfonso | Martínez de Toledo Arcediano de Ta|lavera y capellán del Rey don Juan** [Alfonso Martínez de Toledo, *Atalaya de las corónicas*, s. XV (R 1443-1454); London: British Library, ms. Egerton 287].
>
> (fol. 1r) Uniuersal vocabulario en latín y Romance | **collegido por el cronista Alfonso de Palentia.** [Alonso de Palencia, *Universal vocabulario*, Sevilla: Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst & Tomás Glockner, 1490; Madrid: RAE, I-40].

En este ramillete de ejemplos se constata bien la tendencia a acompañar el nombre del autor con una intitulación, ya sea nobiliaria —esta habitualmente ligada a la genealogía, como en los casos de Alfonso X y don Juan Manuel—, ya sea religiosa —el arcediano y capellán Alfonso Martínez de

Toledo—, funcionarial —el cronista Palencia— o académica —como maestre Pedro—. Este uso, que pervive en época moderna, y con vigor hasta al menos el s. XIX (Genette: 1987: 53), permite al autor investirse de la autoridad que sus títulos le otorgan. Por añadidura, las fórmulas de intitulación, además de configurar el perfil del autor, pueden aportar datos cronológicos intrínsecos, de los que se ha valido, por ejemplo, Ruiz (2009) para la producción manuscrita de la Corona de Castilla (*vid.* asimismo Tamayo: 1996: 79-86).

1.1.4.1. Mandante y rogatario

Uno de los elementos más característicos de las declaraciones de autoría en las obras literarias medievales es la distinción entre dos funciones autoriales complementarias: el mandante —esto es, el promotor de la obra— y el rogatario —el encargado de escribirla[10]—. Estamos, pues, ante otra peculiaridad del concepto medieval de autoría, que, por buscar un paralelismo moderno, podemos considerar antecedente de las modernas obras académicas acometidas por autores varios bajo la dirección de un responsable:

> (fol. 1r) Laores & gracias rendamos a di|os padre uerdadero omnipotent | qui en este nuestro tiempo nos | deñó dar señor en tierra. coñoce|dor de derechuría & de todo bi|en (...) | qui ama & allega a | ssí los sabios & los que s'entre|meten de saberes. & les faze | algo & mercet. porque cada uno | d'ellos se trabaia en espaladin|ar los saberes en que es intro|ducto & tornarlos en lengu|a castellana. a laudor & a glo|ria del nombre de dios. & a on|dra & en prez | del antedi|cho señor | el qui es | **el noble** | **Rey do[n] Al|fonso por** | **la gracia de dios Rey de Castiella.** | **de Toledo. de León. de Gallizia. de** | **Seuilla. de Córdoua. de Murcia &** | **de Jahén. & del Algarue. & de Bada|ioz**. qui sempre desque fue en este | mundo amó & allegó a ssí las sci|encias & los sabidores en ellas. | & alumbró & cumplió la grant | mengua que era en los ladinos | por defallimiento de los libros de los | buenos philósophos & prouados. | **Por que Yhuda fi de Mossé alcohen su** | **alfaquim & su mercet fallando tan noble** | **libro & tan acabado & tan conpli|do en todas las cosas que pertenecen** | **en astronomía. como es el que fizo** | **Alý fi de aben Ragel. por mandado** | **del antedicho nuestro señor a qui di|os dé uida. traslatolo de lengua** | **aráuiga en Castellana**. & este li|bro es dicho por su nombre el li|bro conplido en los iudizios de las | estrellas (...) [Alfonso X, *Libro de los judizios de las estrellas*, s. XIII (R 1254); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 3065].

> (fol. 7r) ¶ordenamjento de las tafurerías que fue fecho en la era de Mccc. xiiij^{o} años \ 1 | Era de Mccc xiiij^{o} años **este es el libro que yo maestro**

[10] Algunos diplomatistas alternan indistintamente las formas *rogatorio* y *rogatario* (Marín y Ruiz: 1989, II: 164). Documentado el latín *rogatarius*, nos inclinamos por la segunda alternativa, que, análoga a *destinatario* o incluso *narratario*, marca mejor el matiz de receptor, en este caso de un ruego o mandato.

Roldán ordené & conpuse en Razón de las tafurerías por mandado | del muy noble & mucho alto señor don alonso por la graçia de dios Rey de Castilla de león de toledo de galiçia de seujlla de | córdoua de murçia de Jahén del algarbe. (...) [Alfonso X *et alii*, *Libro de las tafurerías (D)*, a. 1347 (R 1276-); Escorial: Monasterio, ms. Z.II.4].

(fol. 1r) Esta es la taula o sumaria annotación de los | libros rúbricas & capítoles del libro **que pau|lo orosio de la nación d'españya famoso poe|ta et ystorial copiló a instancia et man|damiento del bienauenturado sant Agostín** | de todas las miserias del mundo (...) | Et por ende **el muyt reuerent en christo padre et | Senyor don fray johán ferrández de Eredia por la gracia de dios ma|estro de la orden de sant johán de iherusalem (...) | lo fizo tornar de latín en uulgar** por tal que todos más liugerament | puedan venir en conoscimiento de las cosas sobredichas (...) [Juan Fernández de Heredia, *Historia adversum paganos* (Orosio), 1376-1396; Valencia: Universidad Pontificia, ms. (Patriarca) 88].

(fol. 1r) Comjença el tractado del arte | del cortar del cuchillo que | **hordenó el señor don enrrique de | villena a preçes de sancho de Jaraua.** [Enrique de Villena, *Arte cisoria*, s. XV (R 1423); Escorial: Monasterio, ms. f. IV. 1].

(fol. 1r) libro de marcho tullio çicerón que se llama de la Retórica. **tras|ladado de latín en Romançe por el muy Reuerendo don alfonso | de cartajena obispo de burgos A ynstançia del muy esclaresçi|do Prínçipe don Duarte Rey de Portogal.** [Alonso de Cartagena, *De la retórica* (Cicerón, *De inventione*), 1435-1500 (R 1420-1435); Escorial: Monasterio, ms. T.II.12].

(fol. 1r) Muestra de la istoria que Maestro de lebrixa dio a la | Reina nuestra señora: **quando pidió licencia a su alteza** | para que pudiesse descubrir i sacar a luz las antigüeda|des de españa que hasta nuestros días an estado encubi|ertas: i para que pudiesse como dize Virgilio. Pandere | res alta terra & caligine mersas. || (...) || (fol 2v) ¶Comiença la istoria de las antigüedades de españa **qu'el | maestro Antonio de nebrissa escriuió por mandado de | la mui alta i assí esclarecida princesa doña Isabel terce|ra d'este nombre. reina i señora natural de españa.** [Antonio de Nebrija, *Historia de las antigüedades de España*, [Burgos: Fadrique de Basilea, *c*. 1499]; Salamanca: Universidad, I-190].

Esta conjunción de responsabilidades de mandante y rogatario es análoga a la que se manifiesta normalmente en los diplomas (Marín y Ruiz: 1989, II: 164), si bien los ejemplos anteriores demuestran cómo el modelo también es válido fuera de los subgéneros legales: la literatura científica, técnica, didáctica e historiografica son otros dominios posibles. En el ámbito literario, un contexto especialmente propicio para la complementariedad de mandante y rogatario es la traducción, casos del *Libro de los judizios de las estrellas*

—con interesantes noticias sobre la concepción del primer taller alfonsí—, la versión aragonesa de la *Historia adversum paganos* y el tratado *De la retórica*, adaptación del primer libro del *De inventione* ciceroniano.

Pese a los paralelismos de las fórmulas, la interrelación concreta de mandante y rogatario es de signo diverso. Según la asunción tradicional, Alfonso el Sabio o Juan Fernández de Heredia dirigían en persona sus respectivos equipos de trabajo. Esto explica que, en contraste con las dos ilustraciones seleccionadas, los manuscritos alfonsíes tiendan a silenciar el nombre del rogatario, como ocurre en el ejemplo de Fernández de Heredia con el rogatario coetáneo —en cambio, sí figura el rogatario original, Orosio, cuyo mandante había sido san Agustín—. El propio lexema verbal empleado en la fórmula es indicio del estatus específico del vínculo personal: los monarcas *mandan* (Alfonso X e Isabel la Católica) o *instan* (Duarte de Portugal), al igual que los directores intelectuales del trabajo (el mismo Alfonso y Fernández de Heredia); en cambio, Sancho de Jarava, «cortador mayor» de Juan II —un funcionario de protocolo específicamente encargado de trinchar las viandas en la mesa del rey— simplemente ruega a Enrique de Villena el *Arte cisoria*, que compone *a preces* de aquel. En todo caso, repárese en que, en todos los ejemplos, la orden del mandante se refiere en primera instancia a la composición de la obra, no tanto a la copia o el impreso, si bien ambas dimensiones pueden solaparse —piénsese en los manuscritos del escriptorio alfonsí—.

El análisis de estos elementos —la categoría nobiliaria e intelectual de mandante y rogatario, y las propias fórmulas empleadas en la sociedad—, al lado del propio género de la obra, permite advertir sutiles matices. En apariencia, el encabezamiento de *Cárcel de Amor* presenta un contexto de mandante y rogatario similar a los ejemplos precedentes:

> (fol. 1r) El seguiente tractado **fue he|cho a pedimiento del señor don | diego herrnandes: alcayde de | los donzeles y de otros caua|lleros cortesanos: llámase cár|cel de amor. Conpúsolo san | Pedro**. comiença el prólogo | assí. [Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor*, Sevilla: Cuatro compañeros alemanes {Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst & Tomás Glockner}, 1492 (R *c*. 1483-1492); Madrid: Biblioteca Nacional, I-2134].

Para empezar, el carácter neutro de la locución «a pedimiento» no excluye pero tampoco implica un mandato imperativo. Es cierto que Diego Hernández de Córdoba, primer Marqués de Comares además de séptimo Alcaide de los Donceles, ostenta un estatus nobiliario superior a Diego de San Pedro, probablemente un simple hidalgo; y es verdad que, tras el parágrafo preliminar, el prólogo de *Cárcel de Amor* atribuye a un «mandamiento» de don Diego la composición de la obra. Sin embargo, que en el encabezamiento la petición sea secundada por «otros cavalleros cortesanos», anónimamente aludidos, introduce un contexto nuevo por informal, que no casa con la categoría del

mandante, necesariamente designado con nombre e intitulaciones. Además, la materia amorosa del relato sentimental nos sitúa fuera de las modalidades más características en que se manifiesta la doble función de mandante y rogatario, es decir, en géneros no ficcionales de prosa provechosa y utilitaria. Por último, con anterioridad, ya en *Arnalte y Lucenda* Diego de San Pedro había justificado la redacción de la obra como un oscuro encargo para las damas —de nuevo, sin nombres propios— de Isabel la Católica, el mismo recurso proemial de *Cárcel de Amor*.

Es innegable que, al menos en esta última obra, hay constituyentes canónicos de la interrelación mandante-rogatario —así, la identificación precisa del destinatario de la obra como agente impulsor—. Sin embargo, otras notas remiten a un contexto ambiguo, pues más bien parecen fórmulas de falsa modestia, que pretenden justificar la escritura como sugerencia, solicitud o mandato de un amigo, protector o superior, y que, según ha advertido Curtius (1954: 130), ya en obras plenamente medievales son tópico antes que realidad literal. Con la irrupción de la imprenta, la especie del autor de una obra manuscrita cuyos amigos dan a las letras de molde sin su asentimiento es actualización del mismo lugar común (Bouza: 1992: 43).

El examen específico de cada preliminar en el contexto histórico-literario de la obra, por tanto, resulta imprescindible para distinguir el uso genuino del recurso literario, o al menos para sospechar usos ambiguos. Esta misma clase de análisis filológico permite establecer sutiles variaciones al confrontar la figura del mandante con otro individuo a menudo invocado en el encabezamiento, el dedicatario, que, por su particular relevancia, merece un nuevo apartado.

1.1.5. Dirección

La dirección de la obra supone su envío expreso a un destinatario, generalmente el dedicatario a quien se ofrece el trabajo. Curtius (1954: 132-3) clasificó la dedicatoria como uno de los tópicos del exordio. Tal proceso, que en latín se expresa con verbos como *dicare-dedicare* pero también *consecrare*, entronca con la idea de consagración de la obra, que, en el caso de las letras cristianas, se manifiesta asimismo en la ya examinada invocación preliminar (*supra* 1.1.1).

La dirección es también carecterística de los diplomas medievales, pues el acto jurídico que tales documentos entrañan implica un emisor y un destinatario (Marín y Ruiz: 1989, II: 179-80; Tamayo: 1996: 86; Riesco: 1999: 274). En este sentido, el texto literario manifiesta una particularidad esencial, pues si, en un diploma, mandante y destinatario son individuos plenamente compatibles, en literatura sus funciones se solapan en gran medida: por una parte, el mandante es el principal destinatario de la obra; por otra, el destinatario, muy habitualmente dedicatario, suele ser, de algún modo, agente impulsor de la escritura.

La realidad es que en nuestro corpus solo se documenta un ejemplo de convivencia de mandante y dirección, y, no por casualidad, en un texto legal, el *Fuero de Briviesca*, que no es exactamente un diploma pero sí comparte algunas de sus características jurídicas:

> (fol. 2r) (...) | EN EL NOMBRE de santa trinidat padre & fijo & spíritu santo que es comiençó | & medio. & acabamiento de todo bien. ¶Este es el libro del fue|ro que la. Infanta doña. Blanca fija del muy noble Rey don | alfonso de Portogal: & njeta del muy noble Rey don alfon|so de Castiella señora de las huelgas. & de la villa de ver|ujesca: **otorgó a los moradores de veruiesca** (...) [*Fuero de Briviesca*, s. XIV (R 1313); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 9199].

La razón de la incompatibilidad literaria de mandante y destinatario es clara: en nuestro corpus, por lo general, el destinatario es un individuo, y no un grupo como en el ejemplo anterior, muestra de dirección corporativa. En particular, este individuo es el dedicatario de la obra en calidad de mecenas, de inspirador intelectual o de ambos atributos, de ahí que implícitamente asuma la función del mandante en sentido estricto:

> (fol. 70r) Jntroducçión al libro de platón llamado fedrón en que se tracta de cómo la muerte no es de temer. romançado | por el doctor pero díaz de toledo. **para el muy generoso & uirtuoso señor singular suyo | señor ýñigo lópez de mendoça. señor de la uega.** [Pero Díaz de Toledo, *Fedrón* (Platón, *Fedón*), *c*. 1450 (R 1444-1445); Paris: Bibliothèque Nationale, ms. Esp. 458].

> (fol. 7v) (...) | En nombre de la | Santíssima trinjdad & yndiujssa | vnjdad. Comjença el tractado lla|mado ynuençionario **dirigido | al muy rreuerendo & magnífico | Señor don alfonso carrillo arço|bispo de toledo primado de las espa|ñas** por vn su deuoto sieruo alfonso | de toledo bachiller en decretos ve|zino de la çibdad de cuenca patria | del dicho señor (...) [Alfonso de Toledo, *Invencionario*, 1467 (R 1453-1467); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 9219].

> (fol. 1r) Unicuique: gracia est data: | ssecundum paulum Relata: | Aquí se comiença el muy notable & famoso libro fundado | sobre la muy graçiosa & sotil arte de la poetría & gaya çiençia | En el qual libro generalmente son escriptas & puestas | & asentadas todas las cantigas muy dulçes (...) | el qual dicho libro con la gracia & a|yuda & bendición & esfuerço del muy soberano bien que es dios nuestro señor fizo & or|denó & conpusso & acopiló el jndino **johán alfonso de BAENA escriuano & ser|ujdor del muy alto & muy noble Rey de castilla don johán nuestro señor con muy | grandes afanes & trabajos & con mucha diligençia & afectión & grand deseo de | agradar & conplazer & alegrar & seruir a la su grand Realeza & muy alta | señoría** (...) [*Cancionero de Baena* (PN1), *c*. 1470 (R *c*. 1430); Paris: Bibliothèque National, ms. Esp. 37].

> (fol. 1r) Prólogo en el tratado llamado defenssa de | virtuossas mugeres conpuesto por mosén die|go de valera **dirigido a la muy exçelente & muy ylustre | prinçesa doña maría rreyna de castilla & de | león.** [Diego de Valera, *Defensa de cirtuosas mujeres*, 1477-1500 (R a. 1445); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 1341].

> (fol 1r) Los claros va|rones d'españa. | fecho por hernando del pulgar: | **dirigido a la reyna nuestra señora.** [Hernando del Pulgar, *Claros varones de Castilla*, Sevilla: Estanislao Polono, 1500 (R 1485); Madrid: Biblioteca Nacional, Inc. 1569].

En estos casos, la magra dedicatoria del encabezamiento suele estar desarrollada en el prólogo, que, además de aportar mayor cortesía protocolaria, asegura la recta dirección de la obra ante las posibles omisiones del parágrafo introductorio en las copias o impresos. Otro recurso para paliar la insegura conservación de los anexos preliminares es introducir la dedicatoria en el texto literario mismo —así, el verso inicial del *Laberinto de Fortuna*, «Al muy prepotente don Juan el segundo»—.

Desde el punto de vista cronológico, los ejemplos anteriores comparten un rasgo evidente: frente a la variedad multisecular de los demás elementos del encabezamiento examinados, todas las muestras de dirección se documentan exclusivamente en el s. XV. Es plausible que esta circunstancia, de escasa trascendencia aparente, esté poniendo de relieve una interesante evolución en la sociología literaria: la sustitución del patronazgo regio, nobiliario o de la alta prelatura por la nueva concepción del mecenazgo cuatrocentista.

El caso de Nebrija resulta especialmente revelador. En el apartado precedente comprobábamos como su *Historia de las antigüedades de España* se presentaba, previa solicitud de licencia regia, como una obra escrita «por mandado» de la reina Isabel. El caso de la *Introducciones bilingües* es semejante:

> (fol. 1r) **A la muy alta & muy esclareci|da princesa doña isabel la tercera | d'este nombre reyna & señora na|tural de españa & las islas de nu|estro mar.** Comiençan las intro|duciones latinas del maestro an|tonio de nebrissa contrapuesto el | romance al latín **por mandado de | su alteza.** [Antonio de Nebrija, *Introducciones bilingües*, Zamora: Antón de Centenera, [*c.* 1486-1488]; Madrid: Biblioteca Nacional, I-1168].

Sin embargo, esta dualidad de mandante y rogatario explícita es excepcional en la producción nebrisense, en donde domina la simple dirección-dedicatoria al protector:

> (fol. 2r) **A la mui alta & assí esclarecida princesa doña Isabel la | tercera d'este nombre Reina i señora natural de espa|ña & las islas d[e] nuestro mar.** Comiença la gramática | que nuevamente hizo el maestro Antonio de lebrixa | sobre la lengua castellana. & pone primero el prólogo | Léelo en buena ora. [Antonio de Nebrija, *Gramática castellana*, Salamanca: [Juan de Porras], 1492; Madrid: Biblioteca Nacional, I-2142].

> (fol. 2r) **Al mui magnífico & assí ilustre señor Don | Juan de estúniga maestre de la cavallería | de alcántara, de la orden de císter**. Comien|ça el prólogo del maestro Antonio de lebri|xa grammático en la interpretacion de las pa|labras latinas en lengua castellana. | Léelo en buena ora. [Antonio de Nebrija, *Diccionario latino-español*, Salamanca: [Juan de Porras], 1492; Madrid: Biblioteca Nacional, I-1256].

> (fol. 2r) **Al mui magnífico & assí illustre señor Don | Juan de estúniga maestre de la cauallería | de alcántara de la orden de císter.** Comien|ça el prólogo del maestro Antonio de lebri|xa grammático en la interpretacion de las pa|labras castellanas en lengua latina. | Léelo en buena ora. [Antonio de Nebrija, *Vocabulario español-latino*, Salamanca: [Juan de Porras, *c*. 1495]; Madrid: Biblioteca Nacional, I-1255].

Los matices diferenciales son de gran interés. Entre 1487 y 1504, Nebrija trabaja al amparo de Juan de Zúñiga. No obstante, una obra compuesta por mandado de la poderosa reina, verdadero o tópico, no debe suponer un desaire para el mecenas. La *Gramática castellana* se dirige a Isabel porque se espera de esta que convierta las propuestas de Nebrija en preceptiva legal, en particular la ortografía, pero ahora la reina no es mandante: por el contrario, como se reconoce en el prólogo, según el testimonio de fray Hernando de Talavera, hacia 1486 el proyecto de Nebrija había causado perplejidad a Isabel, que no entendía el sentido de una gramática vernácula. En cuanto a los dos diccionarios, estos se dirigen ya al maestre Zúñiga, quien, de acuerdo con los proemios nebrisenses, incluso había urgido al gramático a su publicación. Mas el mecenas no es ya el promotor a la manera alfonsí, sino el protector de quien gobierna los derroteros de la obra, el autor.

Este cambio se anunciaba desde mediados del s. XIV. En su análisis de la producción manuscrita atribuible a la Corona de Castilla, Ruiz (2009) determina cómo, desde los tiempos de esplendor del Alfonso el Sabio (1252-1284), el impulso regio y el sufragado de estas empresas librarias van languideciendo hasta extinguirse en tiempos de Alfonso XI (1312-1350) y los inicios del reinado de Pedro I (1350-1369). Desde nuestra perspectiva, bajo este proceso se transparenta la evolución desde el mandante al dedicatario: Juan II o Isabel en Castilla, como Alfonso V en Aragón, protegen y alientan a los literatos, pero no se presentan como rectores de la materialidad del libro ni de la composición de las obras, ni mucho menos intervienen en el proceso de creación. No son mandantes, sino mecenas y, por ello, merecen la dedicatoria, pero no aquel otro título.

La institución del mecenazgo pervivirá pujante en Europa hasta la aparición de los derechos de autor, ya en el s. XVIII. En nuestro Siglo de Oro, ni siquiera el privilegio y los acuerdos comerciales entre creadores e impresores harán menguar la necesidad de un protector (Chartier: 1992: 55-8). Tal circunstancia condiciona los preliminares del libro. Se ha invocado repetidamente el caso del *Quijote* de 1605, en donde, ya antes del prólogo-dedicatoria al Duque

de Béjar, la portada consagraba un tercio de la letra impresa a dirigir la obra al mecenas (Genette: 1987: 118; Chartier: 1992: 56). Los ejemplos cuatrocentistas que examinábamos atrás son evidentes precedentes de esta práctica.

El solo nombre del dedicatario en el encabezamiento ampara y prestigia la obra (Bouza: 1992: 97-107). Ahora bien, adviértase que, según han puntualizado Simón Díaz (2000: 133-50) o Martín Abad (2003: 159-60 y 162-3) a propósito del primitivo libro impreso, el mecenazgo no supone necesariamente un soporte económico directo para el autor, ni que el dedicatario de la obra haya costeado su edición. Es el caso del romanceamiento de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia por fray Ambrosio Montesino impreso en Alcalá de Henares (Polono, 1502): en la portada, los Reyes Católicos reciben la obra en presencia del cardenal Cisneros, pero, probablemente animado por tal escena, fue el mercader García de Rueda quien corrió con los gastos de la edición. Añadamos una muestra no muy posterior: el celebérrimo *Cancionero general* compilado por Hernando del Castillo (Valencia: Cofman, 1511) va dedicado al Conde de Oliva, pero, según consta en el contrato —y no en el colofón (*infra* 2.1.2.1)—, sufragó la impresión el comerciante italiano Lorenzo Gavoto (Perea y Madrid: 2009).

A decir del mismo Martín Abad (*ibidem*), entre los mecenas del tiempo de los Reyes Católicos, el cardenal Cisneros es de los pocos a cuyas expensas se publican libros. Pero rara vez encontraremos indicaciones expresas de que el protector y dedicatario de la obra haya costeado la edición. Pensemos incluso en las estampas nebrisenses en relación con don Juan de Zúñiga: aunque este figure como destinatario del escrito, no es evidente que haya costeado efectivamente la impresión, sino, si acaso, de manera indirecta, como protector y probado sostén económico de Nebrija. En otros casos, la relación de intereses entre autor y dedicatario debió de ser más difusa: «Quizás esas dedicatorias sean simplemente muestras de gratitud por algún beneficio previamente logrado o tal vez un gesto intencionado para lograr alguno en el futuro más o menos próximo» (Martín Abad: 2003: 163). Los ejemplos anteriormente aducidos revelan a las claras la necesidad del examen de cada caso concreto, si es que hay datos suficientes.

Aunque la dirección al mecenas es la más habitual en nuestro corpus, hay otras alternativas de notable interés. Así, por ejemplo, la obra moral tiene por común destinatario al hombre en términos generales o al individuo de escasa formación, que necesita la guía del autor instruido:

> (fol. 1r) A honor & reuerencia de nuestro señor | ihesucristo & de la sacratíssima virgen seño|ra santa maría su madre. comiença el tra|tado llamado arte de bien morir con el bre|ue confessionario sacado de latín en roman|çe **para instrución & doctrina de las perso|nas carescientes de letras latinas**. las qua|les non es razón que sean exclusas de tanto | fructo & tan necessario como es & se segue | del presente compendio en esta forma seguiente. [*Arte de bien morir - Breve confesionario*, [Zaragoza: Pablo Hurus & Juan Planck, *c*. 1479-1484]; Escorial: Monasterio, 32-V-19.4].

El envío a un familiar o un amigo es asimismo característico de la dirección:

> (fol. 2r) (...) | COmiença el libro que fizo don iohán | fijo del muy noble infante don | manuel Et ha nonbre el libro del ca|uallero & del escudero & es conpuesto en | vna manera que dizen en castiella fabliella **& envíalo al jnfante don iohán** | **arçobispo de toledo** Et ruegal' que | tenga por bien de trasladar este | dicho su libro de romançe en latín [Juan Manuel, *Libro del cavallero e del escudero*, 1450-1500 (R 1342-1348); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 6376].

> (fol. 1r) Comiença el prólogo sobre el libro | de aneo séneca philósofo illustríssi|mo llamado el juego de claudio en|perador traduzido en vulgar de pe|dro cándido **al espléndido nuño de** | **guzmán cavallero yspano.** [*Juego de Claudio emperador* (Séneca, *Apocolocyntosis divii Claudii*, desde la versión italiana de Pier Candido Decembrio), s. XV (R 1441-1500); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 18136].

En el primer caso, don Juan Manuel remite la obra a su cuñado el infante don Juan de Aragón, hijo de Jaime II; aunque, en estos envíos familiares, a menudo el autor adopta una perspectiva de superioridad intelectual —en la educación de los hijos, por ejemplo—, la *humilitas* domina esta muestra, manifiesta en la solictud al culto destinatario de una traducción latina. La comunidad intelectual es más propia de la relación entre humanistas, que se verifica en la segunda ilustración: Nuño de Guzmán fue, en efecto, el destinatario de la versión italiana de la *Apocolocyntosis* por Pier Candido Decembrio, y probablemente el promotor de la traducción castellana anónima.

En fin, en la literatura de asunto amoroso son comunes las obras dedicadas a la dama, como el poema de Alfonso de la Torre que abre el *Cancionero de Paris* (PN9), o, en la difusa esfera del relato sentimental, el *Triunfo de Amor* de Juan de Flores, dirigido en plural «a las enamoradas dueñas»:

> (fol. 1r) El gran philósofo Alfonso de la torre **a su dama** [*Cancionero de Paris* (PN9), 1400-1600 (R a. 1480); Paris: Bibliothèque Nationale, ms. Esp. 231].

> (fol. 27r) ¶Síguese vn breue tratado conpuesto por Iohán de Flores lla|mado triunpho de amor. Recuenta primero la caýda y fortu|na d'este dios de los amores ante que diga de sus feliçidades | **y va dirigido a todas las enamoradas dueñas** para qu'el tienpo | viçioso se ocupen en leer los casos tristes que a este señor | en esta nuestra vida acaesçieron (...) [Juan de Flores, *Triunfo de Amor*, 1475-1505 (R 1475-1476); Sevilla: Biblioteca Colombina, ms. 5-3-20].

1.2. Otros anexos preliminares

Otros constituyentes de los preliminares, de incidencia más limitada, merecen sin embargo algún comentario.

La fecha se consigna más comúnmente en el colofón (*vid. infra* 2.1.2.2.1), pero aparece en los prolegómenos de manera ocasional, siempre en referencia a la redacción de la obra, no a la copia o impresión, aunque en las promociones monárquicas ambas referencias cronológicas tienden a confluir. Es fácil entender por qué muchos de estos ejemplos se localizan en libros de leyes, pues la fecha tiene aquí, como en los diplomas, el valor legal de la promulgación, que conviene precisar ya en primera instancia[11]:

> (fol. 1r) Sancti spiritus assit nobis gracia. | [E]ste es el prólogo del Libro del fuero de | las leyes que fizo el noble don Alffonso | Rey de Castiella de Toledo de León de Gal|lizia de Seuilla de Córdoua de Murcia; | de Jahén & del Algarue; que fue fijo del muy | noble Rey don ferrando. & de la muy no|ble Reyna doña Beatriz. **& començolo el | quarto anno que Regnó. en el mes de Junio. | en la vigilia de sant Johán babtista. que fue | en Era de mill & dozientos. & Nouaenta & | quatro annos. & acabolo en el trezeno an|no que regnó. en el mes de Agosto. en la ui|éspera d'esse mismo sant Johán babtista quan|do fue martiriado. en Era de mill & trezi|entos & tres annos.** [Alfonso X, *Siete Partidas I*, *c*. 1290 (R 1256-1265); London: British Library, ms. Add. 20787].

> (fol. 1r) Est es el prólogo del libro de | los fueros de aragóN. | (...). El qual libro fo feito. | & ordenado **en la çiudat de | uuescha**. o el Rey fizo ple|gar toda so cort. de bispes. | & de ricos omnes. de caualleros | & de religiones. & de çiudada|nos. & de las ujllas. & de muj|tos otros barones. **En el an|no de la era de .M.cc.lxxx.|.v. en el mes de janero.**¶ [*Fueros de Aragón*, 1340-1360 (R 1247); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 458].

> (fol. 2r) (...) | EN EL NOMBRE de santa trinidat padre & fijo & spíritu santo que es comienço | & medio. & acabamiento de todo bien. ¶Este es el libro del fue|ro que la. Infanta doña. Blanca fija del muy noble Rey don | alfonso de Portogal: & njeta del muy noble Rey don alfon|so de Castiella señora de las huelgas. & de la villa de ver|ujesca: **otorgó a los moradores de veruiesca** (...) | (...) Et recibiéronle ellos. **Et començaron a vsar d'él. | a seze días andados del mes de Deziembre. Era de mill & trezientos & çinquaenta | et vn Año.** [*Fuero de Briviesca*, s. XIV (R 1313); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 9199].

Obsérvese cómo en los dos últimos ejemplos, además, a la data cronológica se suma la data de lugar, asimismo característica de los escritos legales, y más frecuente también en los colofones (*vid. infra* 2.1.2.2.2).

[11] Las diferentes redacciones del *Libro de las tafurerías*, algunas de las cuales hemos citado para ilustrar otros elementos, son asimismo ejemplo de datación en los preliminares (*vid. supra* 1.1.1 y 1.1.4.1).

Fuera del ámbito jurídico, la fecha de redacción puede aparecer asimismo precisada en el encabezamiento:

> (fol 1r) Aquí comiença el libro de las for|mas & de las ymágenes que son | en los cielos & de las uertudes & de | las obras que salen d'ellas en los cuerpos | que son d[e] yuso del cielo de la luna que | mandó componer de los libros de los fi|lósofos antiguos el mucho alto & onrra|do don ALFONSO; amador de sci|encias & de saberes. Por la gracia de dios | REY de Castiella. de Toledo. de | León. de Gallizia. de Seuillia. de Cór|doua. de Murçia. de Jahén. & del Algar|be. Et fijo del mucho onrrado REY | don FERRANDO. Et de la REYNA donna BEATRIZ. **Et fue | començado este libro en el anno xxv°. de | su regno. ¶Et la era de Çésar; en mill & | trezientos & catorze annos. ¶Et la del | nuestro sennor ihesuchristo; en mill & dozi|entos & setaenta & seys annos. ¶Et acá|base; en el .xxvij°. anno de su regno. ¶Et la | Era de Çésar; en mill. & trezientos & .xvij. | annos ¶Et la del nuestro sennor ihesu|christo; en mill & dozientos & setaenta & .ix. | annos.** [Alfonso X, *Libro de las formas e de las imágenes que son en los cielos*, 1276-1279; Escorial: Monasterio, ms. h.I.16].

> (fol 1r) [E]ste libro fizo el m|uy alto señor rre|y don sancho hon|rrado poderoso sa|bidor rrey de castilla de león | de toledo de gallizia de seuj|lla de córdova de murçia de | iahén del algarbe de algezj|ra & señor de vizcaya & de mo|lina ¶El qual es llamado | Castigos que daua a ssu fijo | **El qual libro fizo & acabó | el noble rrey el año que ganó | A tariffa que estaua esta villa | en poder de los enemjgos de la | ffe de ihesuchristo** (...) [Sancho IV, *Castigos e documentos*, 1440-1460 (R 1293); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 6603].

> (fol. 1r) ihesus | ¶libro conpuesto por alfonso mar|tines de toledo arçipreste de tala|uera en hedat suya de quarenta años | **Acabado a quinze de março año del | nasçimjento del nuestro saluador ihesuchristo | de mjll & quatroçientos & treynta & | ocho años** (...) [Alfonso Martínez de Toledo, *Libro del Arcipreste de Talavera*, 1466 (R 1438); Escorial: Monasterio, ms. h.III.10].

Las dos primeras obras, al ser iniciativas regias, conservan aún la impronta del libro oficial, lo cual explica en buena parte la datación. En el ejemplo alfonsí, además, el aura protocolaria viene incrementada por la triple cronología, que se presenta de modo extraordinario según el año de reinado, la era hispánica y la era cristiana. En cuanto a los *Castigos e documentos* de Sancho IV, la fecha se enuncia perifrásticamente mediante la alusión a un hecho notorio de su reinado, la reconquista de Tarifa, fecha que aflora de forma expresa en el colofón[12]. La esfera del taller real no se manifiesta en el

[12] En este manuscrito, con todo, la fecha contiene un error craso, al situar los hechos en el año 1391 de la era hispánica, correspondiente a nuestro 1353, mucho después de la muerte de Sancho († 1295). Otros testimonios de los *Castigos e documentos* aportan el año correcto, el 1331 de la era cesárea, es decir, 1293 (*vid. infra* 2.1.2.2.1).

último ejemplo, una copia del *Libro del Arcipreste de Talavera*, que resulta doblemente excepcional, pues en este manuscrito la fecha de redacción del encabezamiento se complementa en el colofón con la fecha de copia, el año 1466 (*vid. infra* 2.1.2.2.1).

En el escatocolo de los diplomas, ligada a la data suele aparecer la *auguratio*, *apprecatio* o *propitiatio*, fórmula con que se pretende amparar la acción legal que el documento implica (Marín y Ruiz: 1989, II: 210). En nuestro corpus, en contraste, los escasos ejemplos de *auguratio* se documentan más bien en los preliminares, en particular debido a la costumbre de Nebrija, que proyecta el buen augurio sobre la lectura de la obra: «Léelo en buena ora» es la secuencia que cierra el encabezamiento de la *Gramática castellana*, el *Diccionario latino-español* y el *Vocabulario español-latino* (*vid. supra* 1.1.3 y 1.1.5). En los dos diccionarios, cuyos prolegómenos se presentan a doble columna castellana y latina, el equivalente latino es *lege feliciter*[13]. Y no es extraña esta filia nebrisense, pues, de acuerdo con Reynhout (2006: 57-66 y 239-57), las fórmulas en torno a *feliciter*, características de los manuscritos carolingios, habían caído en desuso hasta ser recuperadas por los humanistas italianos desde finales del s. XIV.

Aquel adverbio es, en efecto, el formulismo más habitual de la *auguratio*, pero normalmente referido, más que al proceso de lectura, al *incipit* o inauguración del libro[14]:

> (fol. 42r) Ars cantus plani composita breuissimo compendio Lux bella nuncupata | per baccalarium dominicum duranium & clarissimo domino petro ximenio cau|rensi episcopo reuerendissimo: atque sacratissime theologiae peritissimo dedicata **feliciter incipitur** ad laudem dei [Domingo Durán, *Lux bella*, Sevilla: Cuatro compañeros alemanes {Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst & Tomás Glockner}, 1492; Madrid: Biblioteca Nacional, I 720(=2165.3)].

La obra impresa de Nebrija aporta los ejemplos más tempranos de otro elemento bibliográfico que, desde el s. XVI, será característico de los preliminares del libro impreso, la tasa:

---

[13] En la tradición manuscrita europea, *lege feliciter* se documenta asimismo en el colofón (Benedictinos de Le Bouveret: 1965: n^{os} 22463-4), si bien no parece este el contexto más adecuado.

[14] Aunque la fórmula *explicit feliciter* es igualmente notoria en los colofones (Benedictinos de Le Bouveret: 1965: n^{os} 20984-9), en nuestro corpus solo se documenta un ejemplo: (fol. 549v) «Hoc vniversale compendium vocabulorum ex lingua lati|na eleganter collectorum: cum vulgari expositione im|pressit apud Hispalim Paulus de Colonia Alema|nus cum suis socijs. Id ipsum imperante illustrissima | domina Helisabeth Castelle & Legionis: Aragonie: | Sicilie etc. regina. Anno salutis Millesimo quadrin|gentissimo Nonagesimo **Feliciter.** | [MARCA DE IMPRESOR]» [Alonso de Palencia, *Universal vocabulario*, Sevilla: Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst & Tomás Glockner, 1490; Madrid: Real Academia Española, I-40].

> (fol. 1r) Esta tassado este vocabulario por los muy altos | & muy poderosos príncipes el Rey & la Reyna | nuestros señores & por los del su muy alto con|sejo en dozientos & diez marauedís. [Antonio de Nebrija, *Diccionario latino-español*, Salamanca: [Juan de Porras], 1492; Madrid: Biblioteca Nacional, I-1256].

> (fol. 1r) Esta tassado este vocabulario por los muy altos | & muy poderosos príncipes el Rey y la Reyna | nuestros señores & por los del su muy alto conse|jo en cinco reales de plata. [Antonio de Nebrija, *Vocabulario español-latino*, Salamanca: [Juan de Porras, *c*. 1495]; Madrid: Biblioteca Nacional, I-1255].

Llama la atención este uso, pues, por la época, la impresión de la tasa no era requisito legal. Al margen de las primeras leyes de los Reyes Católicos para alentar la importación de libros (desde 1480), su primer ordenamiento sobre impresión es la pragmática de 1502, en donde se establece la obligatoriedad de la licencia, pero no de la tasa, cuya incorporación a los preliminares no será preceptiva hasta 1558 (De los Reyes: 2000, I: 83-103, y II: 771-83; Martín Abad: 2003: 156-62). Que los vocabularios nebrisenses estén tasados es prueba de que se había solicitado el correspondiente privilegio de impresión, aunque no se haga constar en los incunables, pues privilegio y tasa están siempre asociados en el libro español antiguo (De los Reyes: 1998: 37; 2001: 167)[15]. El hecho de que la coetánea *Gramática castellana* carezca, en cambio, de tasa, tiene una explicación plausible: ni siquiera Nebrija esperaba que su manual vernáculo —una de las pocas obras nunca reimpresa en vida del autor— alcanzase la amplia difusión universitaria de un diccionario bilingüe, por lo cual no juzgó necesario solicitar privilegio y tasa.

2. Anexos finales

2.1. Colofón

De modo análogo al encabezamiento, el colofón manuscrito o impreso suele estar distinguido por una o más particularidades en la impaginación, como blanco de página, calderones, capitales, tinta roja o líneas centradas.

Según se ha indicado, el colofón desempeñaba una función complementaria en el rollo de papiro, como recordatorio de los datos adelantados en el protocolo. Más tarde, sin ser estrictamente necesario en el nuevo formato del

[15] Habitualmente —así De los Reyes (*ibidem*)— se presenta como primer privilegio indudable el expedido a favor de Julián Gutiérrez, con fecha del 15 de mayo de 1498, para la edición de su obra *Cura de la piedra* (Toledo: Pedro Hagembach, 4 de abril de 1498). Sin embargo, Elisa Ruiz presenta el facsímil de uno anterior (*Libro del Anticristo y Juicio Final*, Burgos: Fadrique de Basilea, 1490) (Riesco: 1999: 186).

códice, el colofón pervivió no solo por hábito de amanuense, sino como marca de cierre que garantiza la integridad del escrito. Pero ya en la antigua Grecia se documentan precedentes de un uso que el pergamino asentará: la especialización de los datos de encabezamiento, centrado en la obra y el autor, y colofón, más pendiente del copista y las circunstancias de producción del soporte.

Ambas informaciones se presentan más raramente conjuntas en los casos de doble colofón, en donde el «colofón de autor» convive con el «colofón de copista», como en el ms. S del *Libro de buen amor*:

> (fol. 99r) Era de mjll E trezientos E ochenta E vn años | fue conpuesto el rromançe por muchos males & daños | que fazen muchos & muchas a otras con sus engaños | E por mostrar a los synples fablas & versos estraños || (...) || (fol. 104r) (...) | ¶este es el libro del arçipreste de hita el qual conpuso | seyendo preso por mandado del cardenal don gil | arçobispo de toledo | laus tibi christe quem liber explicit iste | Alffonus paratinensis [Juan Ruiz, *Libro de buen amor (S)*, 1415-1425 (R 1330-1343); Salamanca: Universidad, ms. 2663].

Aquí, el primer contexto se refiere obviamente a la fecha de redacción del poema, mientras que el segundo, sin perder de vista al autor y la obra, aporta el nombre del copista tras las fórmulas latinas de *laus Deo* y *explicit*.

Bowers (1949: 229-230) ha señalado un uso análogo en el dominio del libro impreso, que Martín Abad (2003: 125) localiza asimismo en la producción ibérica, en el *Nobiliario vero* de Fernán Mexía estampado por Brun y Gentil:

> (fol. 29r) (...) Començose en el | año de mill & quatroçientos & seten|ta & siete años. En fin del mes de a|bril. Acabose de escreuir & de corre|gir a .xv. días del mes de mayo año | del señor de mill & quatroçientos & | ochenta & çinco años etc. | A dios graçias. | ¶ Acabose la presente obra sábado | xxx. de junio. año de la jncarnación: | de mill y .cccc. xcii. años. En la muy | noble y lleal cibdad de seujlla jnpres|sa por llos onrrados varones maes|tros. Pedro brun. Juan gentil. fiel | & verdaderamente corregida etc. [Fernán Mexía, *Nobiliario vero*, Sevilla, Pedro Brun & Juan Gentil, 1492; Madrid: RAE, I-24].

El primer colofón presenta cierta ambigüedad, pues el período de 1477 a 1485 parece englobar un doble proceso, desde el comienzo de la redacción de la obra hasta la culminación de su copia manuscrita. El segundo estrato es ya un evidente colofón de impresor.

Pero, en líneas generales, el colofón suele ser único, y, de ser completo, aporta la fórmula de *explicit*, la suscripción de copista o el pie de imprenta —a su vez constituidos por la identificación de amanuense y mandante o impresor y editor, la data cronológica y geográfica, y, en su caso, ciertas fórmulas alusivas al proceso librario—, elementos clausurados por la *laus Deo*.

2.1.1. Fórmula de EXPLICIT

Como ocurre con *incipit* (*supra* 1.1.2), el término *explicit* es polisémico. Lo entenderemos, en particular, como final expreso del libro, y no, en un sentido más amplio, como párrafo epilogal, ni en el uso propio de la archivística, en referencia a las últimas palabras del ejemplar (Tamayo: 1996: 50; Martínez de Sousa: 2004: *ss. vv. íncipit* e *íncipit-referencia*).

Etimológicamente, *explicare* designa la acción de desplegar el rollo de papiro. En la raíz de su forzada aplicación al formato de códice, más que una interpretación errónea (Ruiz: 1988: 98), se produjo una ampliación consciente del sentido original del término, según se desprende de algunas traducciones literales incluso tardías —así, en un códice catalán del s. XV, «*Esplegada és* tota la ligenda de santa Catherina de Sena...» (*Vida de santa Catalina*, Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 8214, fol. 162r; Gimeno: 2009: 326 y 345)—.

Las fórmulas de *explicit*, tanto en romance como en latín, alcanzan un alto grado de estandarización en torno a un limitado conjunto de lexemas. Aunque, en su función de marca de cierre, su uso expreso no es estrictamente necesario —otros elementos del colofón, como la suscripción o el pie de imprenta, implican la coda del libro—, el *explicit* no deja de emplearse con asiduidad.

En el ámbito vernáculo, el modelo más reiterado se basa en *acabar* y su familia morfológica, a menudo determinados por el adverbio *aquí*:

> (fol. 278r) **¶Este libro fue acabado.** en Era de mil | & trezientos & dizio-cho annos. (...) [Alfonso X, *General estoria IV*, 1280; Roma: Vaticana, ms. Urb. Lat. 539]*.
>
> (fol. 157v) **Et aquí's acaba** el libro de los ffal|cones [*Libro de los falcones (Guillelmus Falconarius)*, s. XIV (R s. XIII), Escorial: Monasterio, ms. V.II.19]&.
>
> (fol. 143v) **Aquí se acaban** los ljbros de tuljo çiçerón de los | ofiçios. domjnus noster sit beneditus. | Jhesus maria. [Alonso de Cartagena, *De los oficios* (Cicerón, *De officiis*), 1422-1500 (R 1422); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 7815]*&.
>
> (fol. 21r) **Aquí se acaba** el tratado de la arte de bien | morir. Deo gracias [*Arte de bien morir*, [Zaragoza: Pablo Hurus & Juan Planck, *c*. 1479-1484]; Escorial: Monasterio, ms. 32-V-19.4]*&.

Este ramillete de ejemplos manifiesta ya dos circunstancias destacables de la fórmula de *explicit*. En primer lugar, su ubicación es posible tanto al final del códice-libro como de una sección, esto cuando el volumen alberga varias obras —arriba y en lo sucesivo dentro del apartado se indica el caso con un signo tironiano—. Además, el *explicit* suele ir seguido de la identificación de la obra por medio del título y, en menor medida, del autor, incluso

cuando ya los preliminares aportaban esta información —casos ahí y en adelante marcados con asterisco—. Con todo, según veremos, también se documentan muchos ejemplos de *explicit* exento y mondo.

Aún en el dominio romance, otras fórmulas comunes se construyen con el sustantivo *fin* o, más a menudo, con su derivado *fenecer*:

> (fol. 625v) **Aquí fenesçe** la primera partida | de la grant crónica de Espanya com|pilada de diuersos libros & ystorias. | por el muyt reuerent en christo padre | & senyor don Johán fernandes de | Eredia. (...) [Juan Fernández de Heredia, *Grant crónica de Espanya (I)*, 1385; Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 10133]*.

> (fol. 200v) (...) **Aquj fenesçe** el li|bro del trasoro que fizo maestre bru|net latín de florença A dios si|a loor & honor Amen [*Libro del tesoro* (Brunetto Latini, *Livres dou trésor*), 1425-1450 (R 1400-1425); Girona, Catedral, 20-a-5]*.

> (fol. 81r) Laus tibi deo Amen. | **Fin de** la Coronaçión [Juan de Mena, *Coronación del Marqués de Santillana*, [Toulouse: Juan Parix & Esteban Clébat, *c*. 1489; New York: Hispanic Society, I-2718].

> (fol. 110r) **Fin** | [MARCA DE IMPRESOR] [*De las mujeres ilustres en romance* (Giovanni Boccaccio, *De claris mulieribus*), Zaragoza: Pablo Hurus, 1494; Madrid: Biblioteca Nacional, I-644]*.

Aunque ya hemos visto ejemplos de incunables que perpetúan las fórmulas de *explicit* de los manuscritos, es obvia cuál fue la lógica aportación de la imprenta a este contexto de cierre, el subrayado de la culminación del propio proceso de estampa:

> (fol. 422r) **Imprimidas son** estas siete parti|das en la muy noble & muy leal çib|dad de Seuilla. por Meynardo Un|gut Alamano. & Lançalao Polo|no conpañeros (...) [Alfonso X, *Siete partidas*, Sevilla: Meinardo Ungut & Estanislao Polono, 1491; New York: Hispanic Society, cop. 1]*.

> (fol. 53v) **Esta obra fue emprimida** en Seuilla por quatro alema|nes compañeros En el año de nuestro señor 1.4.9.2. [Domingo Durán, *Lux bella*, Sevilla: Cuatro compañeros alemanes {Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst & Tomás Glockner}, 1492; Madrid: Biblioteca Nacional, I 720(=2165.3)]*.

> (fol. 119r) DEO GRACIAS | **Fue impresso** en Salamanca A veynte días | del mes de Junio de Mil. cccc. & xcvj. años. [Juan del Encina, *Cancionero*, Salamanca: [Juan de Porras], 1496; Madrid: RAE, I-8]*.

> (fol. 142r) ¶**Acábase** la crónica & destruyción de | troya **empremida** en la cibdad de Pom|plona por maestre Arnalt guillem de | brocar. por

> mandado de Juan thomas | favario. | [MARCA DE IMPRESOR] [*Crónica troyana* (Guido delle Colonne, *Historia destructionis Troiae*), Pamplona: Arnao Guillén de Brocar, [*c*. 1500]; Madrid: Biblioteca Nacional, I-733]*.

En cuanto a las fórmulas latinas, muy comunes, la construcción tradicional a partir de *explicit* u otras formas de *explicare* sigue siendo la opción más frecuente en manuscritos e impresos:

> (fol. 236v) (...) Explicit codex [*Biblia*, s. XIV (R *c*. 1250); Escorial: Monasterio, ms. I.I.8]&.

> (fol. 92v) **Expliciuntur** declaraciones | super forum. Laus rredatur christo [*Leyes del estilo*, s. XIV (R *c*. 1310); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 5764]*&.

> (fol. 70v) (...) **Explicit | liber** fororum Aragonie. [*Fueros de Aragón*, 1340-1360 (R 1247); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 458]*&.

> (fol. 56r) (...) **Ex|plicit libellus** deo graçias. | Amen [*Declarante de los judíos*, *c*. 1450; Santiago de Compostela: Biblioteca Xeral da USC, ms. 74]*.

> (fol. 167r) **Explicit liber** | (...) [Alonso de Cartagena, *Doctrinal de los cavalleros*, Burgos: Fadrique de Basilea, 1487 (R a. 1445); Santiago de Compostela: Biblioteca Xeral da USC, Res. 19728]*.

Por lo que respecta a *finis* y su familia morfológica, a veces combinados con fórmulas romances, destaca sobremanera la construcción de participio absoluto *finito libro...*, común en toda Europa, según demuestra el catálogo de los Benedictinos de Le Bouveret (1965: n^{os} 21372-21629; *cfr.* Reynhout: 2006: 126-40 y 165-70):

> (fol. 182r) **La fin del enperador | sia fin de mi istoria | Ffinito libro** sit laus et gloria | christo ameN (...) [Juan Fernández de Heredia, *Crónica de los emperadores* (Joannes Zonaras), 1393 [R 1376-1393]; Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 10131]&.

> (fol. 111v) (...). finito libro. [Juan Fernández de Heredia, *Libro de Marco Polo* (Rustichello da Pisa, *Il milione*) 1376-1396; Escorial: Monasterio, Z.I.2]&.

> (fol. 106v) **hic finnitur** prima | pars coronjçe yspa|nje. [*Crónica de 1344*, 1400-1450 (R s. XIV); Madrid: Zabalburu, ms. 11-109].

> (fol. 70v) FFinis. [Juan de Flores, *Triunfo de amor*, 1475-1505 (R 1475-1476); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 22019]*.

> (fol. 87r) deo graçias | **finjto libro** [*Libro de las amazonas* (Giovanni Boccaccio, *Theseida*), 1500-1550 (R a. 1450); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 7553].

En la construcción del *explicit* en sentido estricto, son menos frecuentes las fórmulas con el verbo *scribere* conjugado para marcar la conclusión del trabajo:

> (fol. 55v) **Hic liber est scriptus** sit nomen domini benedictum. Amen | (...) [*Libro de los caballos*, s. XIV (R d. 1250); Escorial: Monasterio, ms. b.IV.31]*&.

Esta clase de referencias es más característica en la declaración del nombre del copista, pues *scribere-escribir* tienen el sentido preciso de copiar en el contexto del colofón (*infra* 2.1.2.1), de modo que se prefiere reservar el verbo para esta otra señal, y emplear las diversas alternativas examinadas como clausura.

2.1.2. Suscripción de copista y pie de imprenta

Tomamos suscripción en el sentido originario de firma del copista (Martínez de Sousa: 2004: *s. v.*), con el frecuente complemento de las circunstancias de tiempo y lugar y, ocasionalmente, algún comentario añadido sobre la tarea en sí y la recompensa esperable. Su correlato en el ámbito de los incunables es el pie de imprenta.

La suscripción se manifiesta ya en tempranos papiros griegos (Olsson: 1934; Treu: 1977). En la Roma clásica fue frecuente la figura del corrector-editor, que da fe de la pulcritud del texto que el lector tiene entre manos; tales suscripciones oscilan entre la simple firma y fórmulas más completas, que dejan constancia de la fecha, el lugar y las circunstancias del trabajo (Reynolds y Wilson: 1986: 59-61). Sin embargo, ya en esta época se constata cómo a veces se reproduce literalmente la suscripción previa, con lo cual los datos consignados no caracterizan la nueva copia, sino su modelo. Los manuscritos tardoantiguos y de la Alta Edad Media perpetuaron estos usos (Lowe: 1928), que se aprecian igualmente en los códices ibéricos bajomedievales (Ruiz: 2009). Por todo ello, se impone cotejar los datos de la suscripción con los elementos paleográficos y materiales del códice, para comprobar si hay o no correspondencia cronológica (Gimeno: 2009).

En este sentido, el pie de imprenta añade problemas particulares, inherentes al desarrollo del impreso. En un estadio primitivo, al buscarse la imitación del manuscrito, las diferencias eran escasas, hasta el punto de que, como la suscripción faltaba en muchos códices, su correlato podía omitirse también en el incunable. Estas estampas *sine notis* son especialmente frecuentes en España —así ocurre en nuestros más antiguos impresos, las *Expo-*

sitiones nominum legalium, [Segovia: Juan Parix, *c*. 1471-1472] y el *Sinodal de Aguilafuente*, [Segovia: Juan Parix, *c*. 1472]—. Con el tiempo, se puede consignar el lugar y la fecha de impresión, pero no siempre el impresor. En la esfera opuesta, la firma del impresor supondrá la aparición de un nuevo elemento: la marca tipográfica. La reproducción impresa de un colofón previo también está documentada, de ahí que los incunabulistas busquen corroboración de la fecha declarada en otros elementos del libro (Bowers: 1949: 366). En España, la falsificación del pie de imprenta se constatará a partir de 1502, desde las primeras disposiciones legales que el dato espurio pretende burlar, por lo que algunas de las fechas pueden ser ya fraudulentas —así, algunas ediciones de la *Celestina* que se declaran de 1502 son posteriores, como Toledo: [Sucesor de Pedro Hagembach, *c*. 1510], y Sevilla: [Jacobo Cromberger, *c*. 1511] (Martín Abad: 2001: nº2 1340 y 1341)—; desde la década de 1490, el mismo problema podía afectar ya al lugar, para evitar el privilegio de impresión (De los Reyes: 2001). Aunque, en teoría, estas falsificaciones pudieran manifestarse en incunables, verdaderos o impostados, en nuestro corpus no hay ejemplos evidentes; los problemas, si acaso, se encontrarán en los silencios del pie de imprenta.

2.1.2.1. Copista y mandante. Impresor y editor

En líneas generales, la declaración del nombre de copista en nuestros manuscritos medievales es poco habitual. Nuestro corpus aporta el nombre de quince amanuenses, responsables no siempre directos de la copia de diecisiete códices[16] (véase el cuadro de la página siguiente).

El primer problema que afecta a este elenco deriva de un uso bien conocido desde antiguo: el amanuense que calca el colofón de su modelo. El caso más célebre es, sin duda, el *Cantar del Cid*, pues el único manuscrito conservado no es la copia de Per Abat de 1207, sino, de acuerdo con los datos paleográficos, un códice de la centuria siguiente. Similares son las circunstancias de la versión castellana de la *Cirurgia maior* de Lanfranco de Milán, cuyo original latino data de 1296: justamente es esta la fecha de la suscripción de Juan Rodríguez, pero el manuscrito de la Biblioteca Nacional ha sido datado en el s. XV.

[16] Para nuestro propósito, nada aportan los diccionarios de calígrafos de Rico y Sinobas (1903) y Cotarelo (1913), según quienes la «verdadera caligrafía» no comienza hasta el s. XVI por ser la letra medieval tosca o estereotipada, de mero interés paleográfico. En el *Diccionario filológico de literatura medieval española* coordinado por Alvar y Lucía (2002: 1167-8) se catalogan varias decenas de copistas, pero la nómina incluye tanto amanuenses medievales como otros de época posterior que copiaron obras del medievo —así, Florián Ocampo o Florencio Janer—. Aunque no dedique una sección específica a los copistas, la información más completa y actualizada se puede rastrear en la sección BETA de *PhiloBiblon*, desde el campo «Persona».

COPISTA	FECHA	AUTOR	OBRA (FECHA DE REDACCIÓN)	MANUSCRITO	*BETA*
¿Lupus de Moros?	*c*.1250-1260	¿Lupus de Moros?	*Razón de amor* (*c*. 1225-1250)	Paris: Nationale, Lat. 3576	1310
Martín Pérez de Maqueda	1280	Alfonso X	*General estoria IV* (1272-1280)	Roma: Vaticana, Urb. Lat. 539	1077
Johán Lorenço de Astorga	*c*.1290-1310	—	*Libro de Alexandre (O)* (1200-1225)	Madrid: Nacional, Vit. 5-10	1408
Nicolás González	1350	Alfonso XI	*Crónica troyana (Roman de Troie)* (a. 1350)	Escorial: Monasterio, h.I.6	1561
	c.1350-1369	Alfonso XI	*Ordenamiento de Alcalá* (1348)	Madrid: Nacional, Vit. 15-7	3813
Fernando de Medina	*c*.1376-1396	Juan Fernández de Heredia	*Flor de las historias de Orient -Rams de flors* (*c*. 1376-1396)	Escorial: Monasterio, Z.I.2	1783
Fernando ¿de Medina?	*c*.1376-1385	Juan Fernández de Heredia	*Grant crónica de Espanya (III)* (a. 1385)	Madrid: Nacional, 10134	1782
Álvar Pérez de Sevilla	1385	Juan Fernández de Heredia	*Grant crónica de Espanya (I)* (a. 1385)	Madrid: Nacional, 10133	1780
Bernardo de Jaca	1393	Juan Fernández de Heredia	*Crónica de los emperadores (Zonaras) - Crónica de Morea* (*c*. 1376-1393)	Madrid: Nacional, 10131	1784
Per Abbat	1207/s. XIV	—	*Cantar del Cid* (*c*. 1140-1207)	Madrid: Nacional, Vit. 7-17	1231
Alfonsus Paratinensis	*c*.1415-1425	Juan Ruiz	*Libro de buen amor (S)* (*c*. 1330-1343)	Salamanca: Universidad, 2663	2127
Alfonso Pérez de Cáceres	1419-1432	Pedro de Toledo	*Guía de perplejos (Maimónides)* (d. 1191)	Madrid: Nacional, 10289	2510
Sancho de Capel	1433	Alonso de Paredes & Pascual Gómez	*Libro del tesoro (Brunetto Latini)* (*c*. 1290-1300)	Madrid: Nacional, 685	2056
¿Alfonso de Zamora?	*c*.1435-1458	¿Alfonso de Zamora?	*Morales de Ovidio (Pierre Berçuire) -Aristótiles en la metafísica* (*c*. 1435-1452)	Madrid: Nacional, 10144	2798
Alfonso de Contreras	1466	Alfonso Martínez de Toledo	*Libro del Arcipreste de Talavera* (1438)	Escorial: Monasterio,h.III.10	1977
Ginés de Bestracán	1467	Alfonso de Toledo	*Invencionario* (*c*. 1453-1467)	Madrid: Nacional, 9219	3099
Juan Rodríguez	s. XV	—	*Cirugía mayor (Lanfranco)* (1296)	Madrid: Nacional, 2165	1542

Matices complementarios caben asimismo a propósito del papel del aparente copista, pues, en ocasiones, ha sido postulado por la crítica como autor y no simple amanuense. Lope de Moros representa el caso más notorio, que contrasta con Alfonso de Zamora:

> (fol. 126r) (...) lupus **me feçit** de moros [*Razón de amor con los denuestos del agua y el vino*, *c*. 1250-1260 (R *c*. 1225-1250); Paris: Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 3576].

> (fol. 228r) Alfonsus zamorensis **me escripsit** Jn decretis bachalarius || (fol. 228v) lictera | bononiensis. [*Morales de Ovidio* (Pierre Berçuire, *Ovidius moralizatus*) - *Aristótiles en la metafísica*, *c*. 1435-1458 (R *c*. 1435-1452); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 10144].

El verbo *facere-fazer*, en el contexto del colofón, remite más bien al acto de creación (Benedictinos de Le Bouveret: 1965: n^{os} 23106-25, 23358-68 y 23380-400), frente a *scribere-escribir*, labor del *scriptor* 'amanuense', si bien en la tradición manuscrita europea las fórmulas con *facere* pueden ir ocasionalmente referidas al trabajo del copista o, cuando menos, resultar ambiguas (Benedictinos de Le Bouveret: 1965: n^{os} 23058-64). Por ello, Lope de Moros es tal vez el autor de la *Razón de amor*, si bien son comprensibles las renuencias de muchos estudiosos. En sentido inverso, Alfonso de Zamora ha sido identificado con el Alfonso Gómez de Zamora que trabajó como amanuense y traductor para el Marqués de Santillana, a cuya biblioteca pertenece esta copia de los *Morales de Ovidio*: pese al *escripsit* del colofón, aquel podría ser tanto el copista como el responsable de la traducción.

En las formulaciones más completas, la declaración del nombre del copista va acompañada del mandante, así como algunos elementos de la data (*infra* 2.1.2.2):

> (fol. 278r) ¶Este libro fue acabado. en Era de mil | & trezientos & diziocho annos. ¶En este anno | ¶Yo **Martín pérez de Maqueda** escriuano de los | libros de muy noble rey don Alffonsso escriuí | este libro **con otros mis escriuanos** que tenía por su mandado. [Alfonso X, *General estoria IV*, 1280; Roma: Vaticana, ms. Urb. Lat. 539].

> (fol. 183r) Este libro mandó fazer el muy alto & muy noble & muy | exçellente rey Don Alfonso fijo del muy noble rey Don | Fernando & de la reyna Doña constança: Et fue acabado de | escriujr & de estoriar en el tiempo que el muy noble rey Don | Pedro su fijo regnó al quall mantenga dios al su serviçio | por muchos tiempos & bonos. Et los sobredichos donde él viene | sean heredados en el regno de dios Amén. fecho el libro pos|tremero día de deziembre. Era de mill & trezientos & | ochenta & ocho años: | **Nicolás Gonçález** escriván de los sus libros lo escriuj | por su mandado:. [Alfonso XI, *Crónica troyana* (Benoît de Saint-Maure, *Roman de Troie*), 1350; Escorial: Monasterio h.I.6].

> (fol. 269r) AQuesti libro de los | fechos et conquis|tas del prinçipado de la | morea fue fecho et con|pilado por comandami|ento del muyt reue|rent en christo padre & senyor | don fray Johán Ferrán|dez de heredia por la gracia | de dios maestro del hos|pital de sant Johán de | Jherusalem: et fue conplido | et acabado de escriuir di|gous a xx iiii: del mes | de octubre en el anyo de | nostro senyor :Mº:cccº: | xcº: Terçio | **Bernardus** est dictus | qui scripsit sit benedictus | **De iaqua** uocatur | qui scripsit benedicatur Amen [Juan Fernández de Heredia, *Crónica de Morea*, 1393 [R 1376-1393]; Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 10131].

> (fol. 126v) (...) ¶Hic finjs | istius tractatus gratias omnipotenti | deo ad cuius gloriam et honorem serujcium | Este libro man|dó escreuir el señor licenciado iohán | días de alcocer oydor de la audien|cia de nuestro señor el rey don alfonso | El qual escriuió **fray ginés de bes|tracán natural de la cibdad de mur|cia monje de la orden de cistel** andan|do con liçencia de su mayor en la cor|te en el año del señor de mjll & qua|trocientos & sesenta & siete años [Alfonso de Toledo, *Invencionario*, 1467 (R 1453-1467); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 9219].

Estos ejemplos corresponden generalemente a promociones regias o nobiliarias, de donde la mención del mandante, la cual, si el códice incluye preliminares, ya había sido anticipada. Cabe destacar que, entre las obras alfonsíes, el manuscrito de la parte cuarta de la *General estoria* transmite un nombre de copista —en el escriptorio del Sabio es más común la mención de los traductores—, con noticias de interés: Martín Pérez de Maqueda, más que el escriba en sí, es el director de un equipo de amanuenses. Tal vez esto mismo explica por qué no todos los manuscritos firmados por Nicolás González comparten la misma letra: si los colofones no están calcados sin más, acaso él fuese supervisor del trabajo, no el amanuense (Ruiz: 2009: 402). Frente al caso del Sabio, los manuscritos de las obras promovidas por Juan Fernández de Heredia declaran habitualmente el nombre de los copistas —además de Bernardo de Jaca, para él trabajaron Fernando de Medina y Álvar Pérez de Sevilla—. El códice del *Invencionario*, en fin, presenta una curiosidad: en los preliminares se nombraba al autor, Alfonso de Toledo, y al dedicatario, el arzobispo Alfonso Carrillo (*supra* 1.1.5); ahora se identifican el amanuense, fray Ginés de Bestracán, y el mandante, Juan Díaz de Alcocer, que no es mandante de la obra, sino de la copia.

En el ámbito de la imprenta, tras los trabajos pioneros de Haebler y Vindel, el *Catálogo general de incunables en bibliotecas españolas* (García Craviotto: 1989), el diccionario de impresores de Delgado (1996) y el panorama de Martín Abad (2003: 45-114) son fundamentales para trazar la historia correlativa de estos usos en la primitiva imprenta ibérica.

Por su mimetismo con el códice, nos interesan en primera instancia los trabajos tipográficos sin declaración de impresor, que en nuestro corpus son los siguientes:

IMPRESOR	LUGAR-AÑO	AUTOR	OBRA	EJEMPLAR	BETA
?	Brujas, 1476	Pero López de Ayala & Alonso de Cartagena	*Caída de príncipes (Boccaccio)*	New York: Hispanic Society, B 1196	3850
[P. Hurus & J. Planck]	[Zaragoza, *c*. 1479-1484]	—	*Arte de bien morir - Breve confesionario*	Escorial: Monasterio, 32-V-19.4.	2988
[P. Hurus]	[Zaragoza, *c*. 1488]	—	*Historia de Apolonio*	New York: Hispanic Society, Inc. 18	1381
[J. Hurus]	[Zaragoza, *c*. 1488-1490]	—	*De remedar a Cristo (Kempis) - Meditación del coraçón (Gerson)*	Madrid: Nacional, I-977	2333
[J. Parix & E. Clébat]	[Toulouse, *c*. 1489]	Juan de Mena	*Coronación del Marqués de Santillana*	New York: Hispanic Society I-2718	1988
[J. de Porras]	Salamanca, 1492	Antonio de Nebrija	*Diccionario latino-español*	Madrid: Nacional, I-1256	2016
	Salamanca, 1492	Antonio de Nebrija	*Gramática castellana*	Madrid: Nacional, I-2142	2022
	Salamanca, [*c*. 1495]	Antonio de Nebrija	*Vocabulario español-latino*	Madrid: Nacional, I-1255	2019
	Salamanca, 1496	Juan del Encina	*Cancionero*	Madrid: RAE, I-8	1748
	Salamanca, 1498	Domingo Durán	*Lux bella con su glosa*	Madrid: Nacional, I-2165.4	2395
	Salamanca, 1500	—	*Leyes del estilo*	Oxford: Bodleian, Inc. D.S6.1500.1	2851
[E. Botel]	[Lleida, *c*. 1495]	Juan de Flores	*Grimalte y Gradissa*	Madrid: Nacional, I-382	1800
[F. de Basilea]	Burgos, 1499	—	*Oliveros de Castilla y Artús de Algarve (Camus)*	New York: Hispanic Society, Voll. Haebler 351	1495
	[Burgos, *c*. 1499]	Antonio de Nebrija	*Historia de las antigüedades de España*	Salamanca: Universidad, I-190	2304

Las estampas sin nombre de impresor son relativamente frecuentes hasta 1520, incluso en el período post-incunable, en que, como han postulado Norton y Martín Abad (2001 y 2007), el libro ibérico se configura como en los primeros tiempos de nuestra imprenta.

En los casos extremos, este silencio alcanza también a la fecha y al lugar de impresión (*infra* 2.1.2.2). A Planck y Pablo Hurus se atribuyen, además del incunable de nuestro corpus, otros diecisiete trabajos anónimos entre 1479 y 1484 en Zaragoza, casi siempre sin fecha ni lugar (Delgado: 1996: *ss. vv. Hurus, Pablo*, y *Planck*; Martín Abad: 2003: 103). Sin su socio, en 1485 Pablo Hurus continúa la labor como impresor en la misma ciudad, secundado por su hermano Juan desde 1487: pese a que este último pocas veces deja su firma, los repertorios suelen individualizar su nombre en atribuciones de anónimos entre 1488 y 1491, afán que Martín Abad (2003: 104) enjuicia con escepticismo. El alemán Juan Parix, probable introductor de la imprenta en España, se estableció en Toulouse hacia 1475, en donde permaneció hasta su muerte; en su período ibérico, sus trabajos omiten sistemáticamente la fecha y el lugar, y solo a veces el nombre de impresor; en la ciudad francesa, uno de sus socios conocidos fue Esteban Clébat (Delgado: 1996: *s. v. Parix*). Enrique Botel, antiguo asociado de Planck y Pablo Hurus, regentó también talleres en Barcelona y Lleida (Delgado: 1996: *s. v. Botel*; Martín Abad: 2003: 106); como sus colegas, mantuvo la costumbre de silenciar nombre y data en los colofones. A Fadrique de Basilea le son atribuidas 164 ediciones, muchas de ellas sin indicaciones tipográficas, como la *Historia de las antigüedades de España* de Nebrija (Delgado: 1996: *s. v. Biel de Basilea*; Martín Abad: 2003: 70-4).

Los colofones de algunos de estos incunables muestran un sobresaliente mimetismo con el códice, pues, además de carecer de nombre de impresor, ningún otro elemento remite a un trabajo mecánico :

> (fol. 21r) Aquí se acaba el tratado de la arte de bien | morir. Deo gracias. || (...) || (fol. 34v) Aquí se acaba el confessionario breue a | honor & reuerencia de dios omnipotente | padre & fijo & spíritu sancto & de la sacratissima | virgen señora santa maría madre de di|os ihesu cristo redemptor señor nuestro [*Arte de bien morir - Breve confesionario*, [Zaragoza: Pablo Hurus & Juan Planck, *c*. 1479-1484]; Escorial: Monasterio, 32-V-19.4].

> (fol. 23v) Aquí se acaba el apolonio. | Deo gracias [*Historia de Apolonio*, [Zaragoza: Pablo Hurus, *c*. 1488]; New York: Hispanic Society, Inc. 18].

> (fol. 115r) Deo gratias [*De remedar a Cristo* (Thomas de Kempis, *Imitatio Christi*) - *Meditación del coraçón* (Jean de Gerson, *De meditatione cordis*), [Zaragoza: Juan Hurus, *c*. 1488-1490]; Madrid: Biblioteca Nacional, I-977].

> (fol. 81r) Laus tibi deo Amen. | Fin de la Coronaçión [Juan de Mena, *Coronación del Marqués de Santillana*, [Toulouse, Juan Parix & Esteban Clébat, *c*. 1489 (R a. 1440); New York: Hispanic Society, I-2718].

> (fol. 57r) [L]a sepultura de fiometa con las coplas y can|ciones quantas son en este tractado hizo Alon|so de córdoua. Y acaba la obra. | DEO GRATIAS [Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*, [Lleida: Enrique Botel, *c*. 1495] (R *c*. 1480); Madrid: Biblioteca Nacional, I-382].

Es relativamente habitual que se calle tan solo el nombre del impresor. Son, en nuestro corpus, los casos del anónimo sin identificar de Brujas (1476), así como otro trabajo burgalés de Fadrique de Basilea, el *Oliveros de Castilla y Artús de Algarve*, y, sobre todo, las estampas de Juan de Porras, a quien se ha identificado como uno de los artesanos de la primera imprenta en Salamanca, en donde Nebrija comienza a publicar sus obras: Varona (1994) ha exhumado dos pleitos de finales del s. XV (a 5 de mayo de 1487 y 29 de diciembre de 1488) en donde se alude a los dos socios del primer taller salmantino, Diego Sánchez de Cantalapiedra y Alonso de Porras (o Porres), tras cuyas muertes sus respectivos herederos entablan un litigio; el demandado es Juan de Porras, hijo de Alonso y continuador de la empresa paterna, que solo empezará a firmar con regularidad sus trabajos desde 1501 (Delgado: 1996: *s. v. Porras, Juan de*).

Pero incluso cuando se declaran datas, no siempre se explicita el propio proceso de impresión, tal es el peso de las viejas convenciones del códice:

> (fol. 51v) A loor & alabança de nuestro redemptor jesu christo & de la bendita virgen nuestra | señora sancta maría fue acabada la presente obra en la muy noble & leal cibdad de | Burgos a .xxv. días del mes de mayo Año de nuestra redempción mil.cccc.xc.ix. [*Oliveros de Castilla y Artús de Algarve* (Philippe Camus, *Histoire d'Olivier de Castille*), Burgos: [Fadrique de Basilea], 1499; New York: Hispanic Society, Voll. Haebler 351].

Excepcional, en este sentido, es el mencionado Juan de Porras, quien, pese a silenciar sistemáticamente el nombre en sus incunables, subraya abiertamente el carácter impreso de sus trabajos:

> (fol. 161v) Aelij Antonij nebrissensis grammatici | Lexicon ex sermone latino in hispanien|sem impressum Salmanticae Anno a na|tali christiano .M .cccc .xc .ij. [Antonio de Nebrija, *Diccionario latino-español*, Salamanca: [Juan de Porras], 1492; Madrid: Biblioteca Nacional, I-1256].

> (fol. 66v) DEO GRACIAS | Acabose este trabajo de grammática que nuevamente | hizo el maestro Antonio de lebrixa sobre la lengua cas|tellana En el año del salvador de mil & ccccxcij. a xviij | de Agosto. Empresso en la mui noble ciudad de Sa|lamanca. [Antonio de Nebrija, *Gramática castellana*, Salamanca: [Juan de Porras], 1492; Madrid: Biblioteca Nacional, I-2142].

> (fol. 105v) Aelij Antonij Nebrissensis grammatici dictio|num hispanarum in latinum sermonem trans|latio explicita est: atque impressa Sal-

> manticae. [Antonio de Nebrija, *Vocabulario español-latino*, Salamanca: [Juan de Porras, *c*. 1495]; Madrid: Biblioteca Nacional, I-1255].
>
> (fol. 119r) DEO GRACIAS | Fue impresso en Salamanca A veynte días | del mes de Junio de Mil. cccc. & xcvj. años. [Juan del Encina, *Cancionero*, Salamanca: [Juan de Porras], 1496; Madrid: RAE, I-8].
>
> (fol. 93r) ¶Esta obra fue empremida en Salamanca a .xvij. de Junio. del | año de nuestro señor de mill & quatrocientos y nouenta y ocho años. [Domingo Guzmán, *Lux bella con su glosa*, Salamanca: [Juan de Porras], 1498; Madrid: Biblioteca Nacional, I-2165.4].
>
> (fol. 30r) ¶Fueron impressas & acabadas estas leyes | en la muy noble & leal ciudad de Salamanca | a .xij. días del mes de Abril. Año de mil .ccccc. [*Leyes del estilo*, Salamanca: [Juan de Porras], 1500; Oxford: Bodleian Library, Inc. D. S6.1500.1].

Si consideramos el conjunto de los datos tipográficos ofrecidos por Porras, solo hay un hecho insólito: la falta de fecha del *Vocabulario español-latino*, difícil de explicar, y más cuando constaba de privilegio y tasa. Fuera de este caso, sus colofones presentan una notable uniformidad, que contrasta con el uso más variable de sus colegas coetáneos. Y, en este punto, la cuestión presenta un sobresaliente interés bibliográfico: ¿por qué Fadrique de Basilea, Parix y Clébat, o Juan y Pablo Hurus, entre otros, firman por la misma época algunos de sus trabajos y otros no?

Sus propias estampas con el dato explícito permiten aventurar una hipótesis. Los impresos firmados, en efecto, son asimismo representativos de los primeros tiempos de nuestra imprenta incunable:

> (fol. 167r) Explicit liber | Fue imprenso este libro en burgos **por maestre fadrique alemán** A | rruego del capellán mayor de la capilla de la sancta visitaçion que | fundó y dotó el mesmo señor obispo don alonso de cartajena que | es en la yglesia de burgos. Sacado del original do está en vno con | otros libros por el dicho señor obispo ordenados. Acabose a vey|nte de junio Año de mill E .cccc. & .lxxx.vij. [Alonso de Cartagena, *Doctrinal de los cavalleros*, Burgos: Fadrique de Basilea, 1487 (R a. 1445); Santiago de Compostela: Biblioteca Xeral da USC, Res. 19728].
>
> (fol. 71r) Acábase este tratado llamado sant Pedro | a las damas de la rryena nuestra señora fue | empreso en la muy noble y muy leal çibdad | de burgos **por fadrique alemán** en el año del | naçimiento de nuestro saluador ihesuchristo | de. mill y. CCCC. y nouenta E vn años a. xxv. | días de nobiembre. [Diego de San Pedro, *Arnalte y Lucenda*, Burgos: Fadrique de Basilea, 1491 (R *c*. 1481); Madrid: Real Academia de la Historia, Inc. 153].
>
> (fol. 137r) Aquí se acaba el libro del Esopete ystoriado: aplicadas | las fábulas en fin junto con el principio a moralidad proue|chosa a la

coreción & avisamjento de la vida humana: con las fá|bulas de rremigio: de aviano: doligamo: de alfonso: & pogio | con otras extravagantes & añadidas. El qual fue sacado de | latjn en rromançe: et inpremido en la muy noble çibdad Tho|losa: **por los muy discretos maestros Ioán parix & Estevan | cléblat.** en el año del señor de mill et .cccc.lxxx.viij. [*Esopete historiado* (Esopo *et alii*), Toulouse: Juan Parix & Esteban Clébat, 1488; Manchester: John Rylands, I-266].

(fol. 163v) Fenesçe la ystoria de Melosina enpremjda en Tholosa **por | los honorables & discretos maestros Juan paris & Estevan | Cléblat** alemanes que con grand diligençia la hizieron pasar de | Françés en Castellano. E después de muy emendada la man|daron ynpremir. En el año del señor de mill & quatroçientos | & ochanta & nueve años a .xiiij. días del mes Julio [*Historia de la linda Melosina* (Jean d'Arras, *Mélousine*), Toulouse: Juan Parix & Esteban Clébat, 1489; London: British Library, IB. 42463].

(fol. 119r) Aquí se acaba el libro del ysopete ystoriado aplica|das las fábulas en fin junto con el principio a moralidad prouecho|sa a la correción & auisamiento de la vida humana. con las fabulas de | remisio. de auiano. doligamo. de alfonso & pogio. con otras extraua|gantes. el qual fue sacado de latín en romance. & emplentado en la | muy noble & leal cibdad de çaragoça. **por Iohán hurus alamán de | costancia**. en el año del señor de mill. cccclxxxix. [*Isopete historiado* (Esopo *et alii*), Zaragoza: Juan Hurus, 1489; Escorial: Monasterio, 32-I-13].

(fol. 92r) ¶Acábase el excellente libro jntitulado. Auiso & enxem|plos contra los engaños & peligros del mundo. Emprenta|do en la jnsigne & muy noble ciudat de çarragoça de Ara|gón. **con jndustria & expensas de Paulo Hurus: Alemán | de Constancia**. Fecho & acabado a .xxx. días de março. | Del año de nuestra saluación Mill .cccc. xciij. [*Aviso e enxemplos contra los engaños e peligros del mundo* (Johannes de Capua, *Directorium humanae vitae*), Zaragoza: Pablo Hurus, 1493; Madrid: Biblioteca Nacional, I-1053].

(fol. 60r) Fue la presente obra acabada E | de nouo emendada: **por industria.| & expensa de Paulo hurus de Con|stancia alamán.** En la insigne ciu|dad de Saragoça. Año mill. qua|trocientos & .lxxxxiij. [Francesco Vitale, *Salustio Cathilinario e Jugurtha en romançe* (Salustio, *Bellum Catilinae - Bellum Iugurthinum*), Zaragoza: Pablo Hurus, 1493; Chicago: Newberry, f-9511].

(fol. 106r) ¶La presente obra fue acabada en la insigne & muy noble ciudad | de Çaragoça de Aragón: **por industria & expensas de Paulo hu|rus Alemán de Constancia** a .xxxiiij. días del mes de octubre: en el año | de la humana saluación. Mil quatrocientos nouenta & quatro. [*De las mujeres ilustres en romance* (Giovanni Boccaccio, *De claris mulieribus*), Zaragoza: Pablo Hurus, 1494; Madrid: Biblioteca Nacional, I-644].

Para explicar las divergencias en la explicitación o no del nombre del impresor, cumple considerar elementos que atañen a la categoría literaria de las obras y al rango formal de los impresos, así como a ciertas circunstancias de la edición de incunables. De este modo, no es de extrañar que Fadrique de Basilea firme el *Doctrinal de los cavalleros*, obra de un autor de prestigio, Alonso de Cartagena, en el género del regimiento de príncipes, cuyo mandante es el Conde de Castro y su destinatario natural la nobleza, formalmente presentado en un voluminoso infolio. El *Arnalte y Lucenda* solo comparte una de estas características, pero expresa en el prólogo: la dirección noble de la obra, «a las damas de la Reina» (fol. 2r), de ahí la conveniencia de declarar el nombre del impresor. En contraste, *Oliveros de Castilla y Artús de Algarve* es la traducción anónima de un vulgar romance de aventuras coetáneo, que carece de un destinario hispano específico, mientras que la *Historia de las antigüedades de España*, pese a haber sido escrita «por mandado» de Isabel la Católica, se concreta en un opúsculo de apenas veinte hojas en cuarto, simple «muestra» o esbozo de una obra de mayor aliento que Nebrija nunca llegó a culminar. Por eso, en estos dos últimos casos no aparece la firma de Fadrique de Basilea.

Es difícil explicar, al margen del hábito, por qué la *Coronación del Marqués de Santillana* atribuida a Parix y Clébat se estampa sin datos tipográficos. Juan de Mena era considerado como el poeta erudito por excelencia, atributo que esta edición glosada en prosa por el propio autor ponía doblemente de manifiesto a lo largo de unas ochenta hojas en cuarto. Por la misma época, la estampa de *Historia de la linda Melosina* de 1489 sí declara el nombre de Parix y Clébat, pero ahora estos se presentan, además, como promotores de la traducción castellana, por lo que reivindican su doble labor. Un año antes, el *Esopete historiado* expresaba asimismo la supuesta responsabilidad traductora de ambos socios, en un colofón en realidad calcado de un modelo previo (Zaragoza: [Pablo Hurus y Juan Planck], 1482), que los artesanos radicados en Toulouse hicieron suyo. Tal vez como réplica, de manera extraordinaria, Juan Hurus firmó la reedición zaragozana del *Isopete* en 1489, que reproduce el colofón primitivo de 1482 con el añadido de su nombre.

En fin, su hermano Pablo Hurus siempre firma sus trabajos cuando, además de impresor, se encarga de costear las ediciones —así, el *Aviso & exemplos contra los engaños & peligros del mundo*, las obras de Salustio y *De las mujeres ilustres en romance*—, con lo cual subraya su doble responsabilidad y mérito.

En casos como los anteriores, cada muestra concreta exige un examen particular, pero, en líneas generales, las explicaciones previas deben de abarcar las principales categorías de la declaración o silencio del nombre de impresor por este tiempo.

La tardía generalización de la firma del artesano explica el uso igualmente tardío y paulatino de los escudos y marcas de impresor. Vindel (1942: 1-62; 1950: 7) reproduce y analiza setenta y dos ejemplos incunables, el más antiguo correspondiente a la estampa del *Universal vocabulario* de Alonso de Palencia por Pablo de Colonia, Pegnitzer, Herbst y Glockner (Sevilla, 1490), una compo-

sición de tipo geométrico que enmarca las iniciales de los cuatro socios [FIGURA 4]. Una alternativa común en el período incunable fue el escudo alegórico, como el empleado por Pablo Hurus para *De las mujeres ilustres en romance* (Zaragoza, 1494): entre las imágenes de Santiago y san Sebastián, la cruz circundada por el lema «In omnibus operibus tuis memorare nouissima tua» tiene en su base dos triángulos símbolo de dos impresores, los hermanos Hurus, aunque el nombre de Juan no esté expreso [FIGURA 5]. La ascendencia foránea de estos artesanos, nómina que incluye también a Fadrique de Basilea o Ungut y Polono, demuestra cómo el modelo llegó también de Europa.

Varios de los trabajos de Pablo Hurus comentados atrás ilustran una figura característica de la imprenta, el editor que costea la estampa, que puede coincidir con el impresor, como en aquellos casos, o ser un individuo distinto. En apariencia, el editor es heredero del mandante del manuscrito. Sin embargo, si en el dominio del códice el mandante solía ser promotor de la obra (*supra* 1.1.4.1), al editor de los impresos atañe más bien la estampa del libro, no tanto el impulso de la creación literaria:

> (fol. 361v) Fue acabado y empresso este pri|mer volumen de vita christi de fray | francisco ximénez: en la grande & nom|brada cibdad de Granada en el po|strimero día del mes de abril. Año | del señor de mill .cccc.xcvj. por Mey|nardo vngut & Johannes de nuren|berga alemanes: **por mandado y ex|pensas del muy reuerendíssimo se|ñor: don fray Fernando de talauera | primero arçobispo de la sancta ygle|sia d'esta dicha cibdad de Granada** [Hernando de Talavera, *De vita Christi* (Francesc Eiximenis, *Vida de Jesucrist*), Granada: Meinardo Ungut & Juan Pegnitzer, 1496; Santiago de Compostela: Biblioteca Xeral, Res. 19701].
>
> (fol. 142r) ¶Acábase la crónica & destruyción de | troya empremida en la cibdad de Pom|plona por maestre Arnalt guillem de | brocar. **por mandado de Juan thomas | favario.** | [MARCA DE IMPRESOR] [*Crónica troyana* (Guido delle Colonne, *Historia destructionis Troiae*), Pamplona: Arnao Guillén de Brocar, [*c*. 1500]; Madrid: Biblioteca Nacional, I-733].

En la primera muestra, de acuerdo con el *incipit*, fray Hernando de Talavera fue responsable de la traducción y refundición del original de Eiximenis, compuesto en catalán un siglo antes, y también el costeador del impreso. En el segundo ejemplo, no queda claro si Juan Tomás Favario sufraga sin más la edición o si promueve la propia traducción; pero, dado que tenemos constancia de al menos tres trabajos de impresión costeados por Favario (García Craviotto: 1989, I: 592), es probable que también aquí su papel se ciña a esto.

Geldner (1978: 18) ha destacado cómo la figura del editor en España, a pesar del menor número relativo de impresores, fue mucho más importante que en Alemania. Con todo, en líneas generales, es cuestionable que los colofones de nuestros incunables dejen común constancia del nombre del costeador: aun con la notable representación de editores ibéricos en el *Catálogo*

general de incunables en bibliotecas españoles (García Craviotto: 1989, I: 579-621), cabe sospechar que el dato no pasaba a menudo desde los contratos de impresión a los colofones. Aunque sea algo posterior, el caso del *Cancionero general* de Hernando del Castillo (Valencia: Cristóbal Cofman, 1511) es buena muestra: como veíamo atrás, sabemos del costeador de este trabajo, el italiano Lorenzo Gavoto, solo por el contrato, pues los preliminares y el colofón nada declaran sobre su persona.

2.1.2.2. Data

Dentro de los colofones, los elementos constitutivos de la data son la fecha y el lugar, generalmente referidos a la confección de la copia o el impreso.

2.1.2.2.1. Fecha

En el ámbito manuscrito, la fecha del colofón pocas veces atañe a la redacción de la obra, aunque hay excepciones. Según veíamos atrás, la copla 1634 del *Libro de buen amor*, de acuerdo con el ms. S, sitúa la composición en «era de mill e trezientos e ochenta e vn años», frente al ms. T:

> (fol. 37r) **Era de mill & trezientos & sesenta & ocho años**, | fue acabado este libro por muchos males & daños | <daputs> que fazen muchos & muchas a otros con sus engaños, | e por mostrar a los synpres fabras & verços estraños [Juan Ruiz, *Libro de buen amor (T)*, s. XIV (R 1330-1343); Madrid: Biblioteca Nacional, vit. 6-1].

Como es sabido, la discrepancia de fechas entre estos dos manuscritos —el testimonio G adolece de una laguna aquí—, ambas según la era hispánica (*vid. infra*), es uno de los argumentos manejados por los defensores de la doble redacción del poema, en tanto que quienes consideran una única versión entienden las discordancias como variantes de copista. En todo caso, la fecha de redacción abre el camino al doble colofón en el ms. S, que, según hemos comprobado, más adelante añade un colofón de copista.

En algunas ocasiones, la fecha de redacción —al menos, en su fase culminante— y de copia se solapan, como ocurre con los códices del escriptorio alfonsí y de Juan Fernández de Heredia:

> (fol. 210r) (...) e | con esto se cumple tod'el libro | gracias a dios. **E fue acabado. el | .viiii. día andado d'abril. En | era de .Mª. e .ccª. e ochaenta e | .viii. annos.** [Alfonso X, *Libro de Moamín*, 1250; Madrid: Biblioteca Nacional, ms. RES 270].

> (fol. 202r) & fue acabado en .xxvi. días de | febrero. en el .vijº anno que este | sennor regnó. en era de césar. | Mil. & dozientos. & Lxxxxª vij. & la | de los aláraues. Seyscentos & Lª vij. | en el segondo día de rabe primero. [Alfonso X, *Libro de las cruces*, 1259; Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 9294].

(fol. 278r) **¶Este libro fue acabado. en Era de mil | & trezientos & diziocho annos**. (...) [Alfonso X, *General estoria IV*, 1280; Roma: Vaticana, ms. Urb. Lat. 539].

(fol. 97r) (...) Este Libro | fue començado & acabado en la cibdat | de Seuilla; por mandado del muy | noble rey don Alffonso fijo del | muy noble Rey Don Ferrando | & de la Reyna Donna Beatriz | Sennor de Castiella & de León. | de Toledo de Gallizia de Se|uilla de Córdoua de Mvrcia de | Iahén de Badaioz & dell Algar|ue; **en treynta & dos annos que el | rey sobredicho regnó. En la Era | de mill & trezientos & veynt & un | Anno.** [Alfonso X, *Libros del axedrez, dados e tablas*, 1283; Escorial: Monasterio, ms. T. I .6].

(fol. 625v) (...) Et fue acabada en Aui|nyon a .xiij. días del mes de Je|nero. El anyo del nasçimiento de | nuestro senyor .M.CCC^{os}. & .Lxx-x^{a}.v^{o}. | DEO GRACIAS. [Juan Fernández de Heredia, *Grant crónica de Espanya (I)*, 1385; Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 10133].

(fol. 182r) (...) **en lo .v. iorn de març fou | escrit aquest libre. en | l'any de la natiuitat de | nostre senyor ;m ;ccc ;xc ;iii;** | Bernardus est dictus | qui scripsit sit benedictus | De Iaqua uocatur qui | scripsit benedicatur AMEN || (...) ||(fol. 269r) AQuesti libro de los | fechos et conquis|tas del prinçipado de la | morea fue fecho et con|pilado por comandami|ento del muyt reue|rent en christo padre & senyor | don fray Johán Ferrán|dez de heredia por la gracia | de dios maestro del hos|pital de sant Johán de | Jherusalem: **et fue conplido | et acabado de escriuir di|gous a xx iiii: del mes | de octubre en el anyo de | nostro senyor :M^{o}:ccc^{o}: | xc^{o}: Terçio** | Bernardus est dictus | qui scripsit sit benedictus | De iaqua uocatur | qui scripsit benedicatur Amen [Juan Fernández de Heredia, *Crónica de los emperadores* (Joannes Zonaras) - *Crónica de Morea*, 1393 [R 1376-1393]; Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 10131].

Fuera de estos casos excepcionales, es frecuente que entre el período de redacción y la copia transcurra un tiempo variable, hasta multisecular:

(fol. 86r) fenjto ljbro graçias a domino nostro jesu chisto este libro | **fue acabado jueues xxiij días de julljo del | año del Nasçimjento del nuestro saluador jesu christo | de mjll & trezjentos & ochenta & Nueue años** | ljbro. [Juan Ruiz, *Libro de buen amor (G)*, 1389 (R 1330-1343); Madrid: RAE, ms. 19].

(fol. 151r) Sancius de | capelis| [RÚBRICA] | **Este libro se escriujó en el Año del Señor | de mjll E quatroçientos & treynta & tres años | Et acabose sabado çinco días del mes de dezie|mbre** Et escriujose en Valladolid a Dios graçias | Amen [Alonso de Paredes & Pascual Gómez, *Libro del tesoro* (Brunetto Latini, *Livres dou trésor*), 1433 (R 1290-1300); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 685].

> (fol. 107v) **Acabose este rregistro A dies | dyas del mes de Julljo Año | del nuestro saluador de mjll & | quatroçientos & sesenta & seys Años** | escriujolo Alfonso de contreras [Alfonso Martínez de Toledo, *Libro del Arcipreste de Talavera*, 1466 (R 1438); Escorial: Monasterio, ms. h.III.10].

> (fol. 126v) (...) ¶Hic finjs | istius tractatus gratias omnipotenti | deo ad cuius gloriam et honorem serujcium | Este libro man|dó escreuir el señor licenciado iohán | días de alcocer oydor de la audien|cia de nuestro señor el rey don alfonso | El qual escriuió fray ginés de bes|tracán natural de la cibdad de mur|cia monje de la orden de cistel andan|do con liçencia de su mayor en la cor|te **en el año del señor de mjll & qua|trocientos & sesenta & siete años** [Alfonso de Toledo, *Invencionario*, 1467 (R 1453-1467); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 9219].

Incluso, según se ha adelantado (*supra* 2.1.2), ocurre con cierta frecuencia que el colofón del modelo es reproducido en el nuevo manuscrito, con la consiguiente distorsión cronológica. Además del caso célebre del *Cantar del Cid*, ocurre esto mismo, por ejemplo, con tres códices de los *Castigos e documentos* de Sancho IV, así como con algún testigo del *Conde Lucanor*, todos copiados tardíamente:

> (fol. 95v) (...) E Nós | el rey don sancho que fezimos | este libro lo acabamos aquj | en este logar **En la era de | mjll & trezientos & treynta | & vn años**: | deo graçias [Sancho IV, *Castigos e documentos*, s. XV (R 1293); Escorial: Monasterio, ms. Z. III. 4].

> (fol. 119r) [N]ós el rrey don sancho | que fizjmos este | libro & lo acabamos | en este lugar tenjendo çercada | la villa de tarifa **en el año | de la hera de çésar de mjll & tre|zjentos & Nouenta & vno años** [Sancho IV, *Castigos e documentos*, 1440-1460 (R 1293); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 6603].

> (fol. 244v) (...) E nós el rey Don sancho | que fezimos este libro lo acabamos aquí en este capítolo | **en la era de mjll & trezientos E treynta & vn años** [Sancho IV, *Castigos e documentos*, s. XV (R 1293); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 6559].

> (fol. 191r) (...) Et || (fol. 191v) acabolo Don iohán en salmerón **Lunes | xij días de junio Era de mil & ccc | & Lxx & tres años:** [Juan Manuel, *Conde Lucanor*, 1450-1500 (R 1335); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 6376].

Los ejemplos aducidos demuestran el uso de distintas convenciones cronológicas. En el ámbito romance hispanomedieval, el modelo más antiguo es la era hispánica o de César, que parte de la supuesta conquista de Hispania por Julio César en el 38 a. C. Su sustitución por la era cristiana —común en el resto de Europa desde el s. XI— fue paulatina y asimétrica en los distintos

reinos hispánicos; así, en Aragón Pedro IV sancionó oficialmente el cambio en 1349, mientras en Castilla Juan I promulgó la nueva era en 1383, si bien en la práctica la era hispánica aún se aplicaba en el s. XV; con anterioridad, la era cristiana se empleaba en Cataluña desde 1180, en tanto que, en el extremo opuesto, en Portugal la era hispánica fue oficial hasta 1422 (Marín y Ruiz: 1989, II: 204-5; Tamayo: 1996: 97). En el resto de Europa, las convenciones son muy variables según los países (Geldner: 1978: 126-9).

En nuestro corpus, la era hispánica domina en el s. XIII. Con todo, algunos manuscritos alfonsíes se distinguen por presentar el año desde distintas cronologías, de manera que aquel modelo convive con el año de reinado del Sabio o el calendario musulmán, como en el *Libro de las cruces* (Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 9294, fol. 202r) y los *Libros del axedrez dados e tablas* (Escorial: Monasterio, ms. T. I .6, fol. 97r), o en las *Siete Partidas I* (London: British Library, ms. Add. 20787, fol. 1r), aunque aquí la fecha figura en los preliminares (*supra* 1.2).

En el s. XIV alternan las eras hispánica y cristiana. De este modo, en el ms. G del *Libro de buen amor*, el colofón del copista sigue la era cristiana, mientras que en la estrofa 1634 —que falta en este testigo, pero figura en T y S— Juan Ruiz empleaba la era hispánica. En el dominio aragonés, como cabía esperar en este reino, los manuscritos de Juan Fernández de Heredia copiados en Avignon se valen exclusivamente de la era cristiana. Las copias del s. XV emplean asimismo el nuevo sistema, salvo si están reproduciendo el colofón del modelo —así, los antedichos manuscritos cuatrocentistas de los *Castigos e documentos* o del *Conde Lucanor*—.

Los pasajes examinados también ponen de relieve cómo con frecuencia se indica el mes, el día del mes y, a veces, incluso el día de la semana en que se concluye la labor de copia. Por su ausencia, destaca que en nuestro corpus no se emplee la convención romana a partir de *kalendae, nonae* e *idus*, que se reservaba especialmente para obras redactadas en latín (Marín y Ruiz: 1989, II: 209; Martín Abad: 2003: 128-9).

Por otra parte, es inevitable el problema que a menudo representa el *stylus* cronológico, el punto de inicio del cómputo anual. Actualmente empleamos el *estilo de la Circuncisión*, a partir del 1 de enero, pero en el Medievo el modelo convive con otras opciones. Así, el *estilo de la Natividad*, que hace arrancar el año el 25 de diciembre, es sancionado por Juan I en 1383 para Castilla y León; en Aragón había comenzado a usarse oficialmente desde 1350, pero con anterioridad en los reinos hispánicos dominaba el *estilo de la Anunciación* o *de la Encarnación*, cuyo referente es el 25 de marzo. Especialmente en este último caso, en donde hay un desfase de nueve meses y seis días con respecto a nuestro sistema, conviene vigilar las declaraciones de fecha, pues pueden suponer un salto de año. Solo desde el s. XVI se impone el estilo de la Circuncisión —y más bien a partir de la segunda mitad de la centuria—, que parece haberse acatado consuetudinariamente, sin promulgación legal (Tamayo: 1996: 101).

El problema es que pocas veces se declara expresamente el *stylus*, por lo que estos colofones resultan excepcionales:

> (fol. 625v) (...) Et fue acabada en Aui|nyon a .xiij. días del mes de Je|nero. **El anyo del nasçimiento de | nuestro senyor .M.CCC^{os}. & .Lxx-x^{a}.v^{o}**. | DEO GRACIAS. [Juan Fernández de Heredia, *Grant crónica de Espanya (I)*, 1385; Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 10133].

> (fol. 182r) La fin del enperador | sia fin de mi istoria | ffinito libro sit laus | et gloria christo ameN | en lo .v. iorn de març fou | escrit aquest libre. en | **l'any de la natiuitat de | nostre senyor ;m ;ccc ;xc ;iii;** | Bernardus est dictus | qui scripsit sit benedictus | De Iaqua uocatur qui | scripsit benedicatur AMEN [Juan Fernández de Heredia, *Crónica de los emperadores* (Joannes Zonaras), 1393 [R 1376-1393]; Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 10131].

> (fol. 86r) fenjto ljbro graçias a domino nostro jesu chisto este libro | fue acabado jueues xxiij días de julljo del | **año del Nasçimjento del nuestro saluador jesu christo** | de mjll & trezjentos & ochenta & Nueue años | ljbro. [Juan Ruiz, *Libro de buen amor (G)*, 1389 (R 1330-1343); Madrid: RAE, ms. 19].

Fuera de estos casos claros, basados en el estilo de la Natividad, es necesario considerar el año y el reino en donde se efectúa la copia para determinar el estilo y afrontar posibles lugares conflictivos, cuando las fechas declaradas oscilen entre el 25 de marzo o el 25 de diciembre, y el 1 de enero. Por buscar un ejemplo especialmente significativo, el manuscrito de Per Abat, que, de acuerdo con el colofón calcado por el códice de la Biblioteca Nacional, se copió «en el mes de mayo, en era de mill .&. C.C.xL.v. años» —el 1207 de la era cristiana—, tal vez data de 1206, pues es muy posible que en la Castilla de principios del s. XIII se esté aplicando el estilo de la Anunciación, el cual, con respecto al cómputo moderno, adelanta el principio del año algo más nueve meses.

En cuanto a la determinación del día del mes, a menudo se emplea la convención de los «días andados», esto es, 'transcurridos', pero ocasionalmente se puede remitir a la fecha en cuestión a partir de los días «por andar», es decir, los que restan para acabar el mes, aunque no tenemos ejemplos en nuestro corpus.

Como veíamos atrás (*supra* 2.1.2.1), uno de los elementos a menudo callado en el pie de imprenta de nuestros incunables es la fecha, si bien el dato no se silencia tan frecuentemente como el nombre del impresor. El caso del *Vocabulario español-latino* de Nebrija, impreso por Juan de Porras en Salamanca hacia 1495, resulta excepcional, por cuanto, por la época, este artesano omitía su nombre, pero nunca el lugar y solo en este caso la fecha.

Por regla general, cuando se revela la data cronológica, esta deja constancia del momento en que se culminó la edición, y no del lapso temporal que

abarcó, ni mucho menos de la fecha de redacción de la obra. La era empleada es normalmente la cristiana —todos los ejemplos impresos del corpus—. En cuanto al estilo de cómputo, cuando se declara en el s. XV, remite a la Natividad (Fernández Pousa: 1943: 61-3):

> (fol. 260r) Por mandado de los muy al|tos & muy poderosos sere|nísymos & cristianísymos | príncipes rrey don fernando | & rreyna doña ysabel nuestros se|ñores conpuso este libro de leyes el doc|tor alfonso díaz de montaluo oydor de | su audiençia & su rrefrendario & de su |consejo & acabose de escreuir en la çibdad | de huepte **a onze días del mes de no|uiembre día de san martín año del nasçimjento | del nuestro saluador jhesu christo de mjll & qua|troçientos & ochenta & quatro años** | castro [Alfonso Díaz de Montalvo, *Ordenanzas reales*, Huete: Álvaro de Castro, 1484; Madrid: Biblioteca Nacional, I-1338].
>
> (fol. 422r) Imprimidas son estas siete parti|das en la muy noble & muy leal çib|dad de Seuilla. por Meynardo Un|gut Alamano. & Lançalao Polo|no conpañeros. **En el año del nasçi|miento de nuestro saluador Ihesu|cristo de mill & quatroçientos & no|uenta & vno años. & se acabaron a | veynte & çinco días del mes de otu|bre del dicho año.** | [MARCA DE IMPRESOR] [Alfonso X, *Siete partidas*, Sevilla: Meinardo Ungut & Estanislao Polono, 1491; New York: Hispanic Society, cop. 1].
>
> (fol. 71r) Acábase este tratado llamado sant Pedro | a las damas de la rryena nuestra señora fue | empreso en la muy noble y muy leal çibdad | de burgos por fadrique alemán **en el año del | naçimiento de nuestro saluador ihesuchristo | de. mill y. CCCC. y nouenta E vn años a. xxv. | días de nobiembre.** [Diego de San Pedro, *Arnalte y Lucenda*, Burgos: Fadrique de Basilea, 1491 (R *c*. 1481); Madrid: Real Academia de la Historia, Inc. 153].
>
> (fol. 161v) Aelij Antonij nebrissensis grammatici | Lexicon ex sermone latino in hispanien|sem impressum Salmanticae **Anno a na|tali christiano .M .cccc .xc .ij.** [Antonio de Nebrija, *Diccionario latino-español*, Salamanca: [Juan de Porras], 1492; Madrid: Biblioteca Nacional, I-1256].

Cabe subrayar que el estilo de la Natividad tuvo especial vigencia en Alemania (Geldner: 1978: 127), y, por ello, entre los impresores germanos radicados en España —así, los ejemplos anteriores de Ungut y Fadrique de Basilea—. Martín Abad (2003: 129) atestigua algún caso aislado de uso del estilo de la Anunciación, ausente de nuestro corpus. Aunque el reputado bibliógrafo, en su panorama de los impresos españoles entre 1471 y 1520, afirme que «lo habitual ha sido la aplicación del estilo de la Circuncisión», esto es válido, si acaso, para los post-incunables, pues, según veíamos atrás, este modelo moderno de cómputo se impone paulatinamente a lo largo del s. XVI.

En nuestros incunables, sin embargo, es mucho más habitual el uso de fórmulas ambiguas, que no explicitan el *stylus* seguido, del tipo «año del

Señor-Salvador», «año de la salvación-redención» —pero, cuando menos, certifican la esperable era cristiana—, o simplemente «año» o incluso el numeral sin más:

> (fol. 167r) Explicit liber | Fue imprenso este libro en burgos por maestre fadrique alemán A | rruego del capellán mayor de la capilla de la sancta visitaçion que | fundó y dotó el mesmo señor obispo don alonso de cartajena que | es en la yglesia de burgos. Sacado del original do está en vno con | otros libros por el dicho señor obispo ordenados. **Acabose a vey|nte de junio Año de mill E .cccc. & .lxxx.vij.** [Alonso de Cartagena, *Doctrinal de los cavalleros*, Burgos: Fadrique de Basilea, 1487 (R a. 1445); Santiago de Compostela: Biblioteca Xeral da USC, Res. 19728].

> (fol. 137r) Aquí se acaba el libro del Esopete ystoriado: aplicadas | las fábulas en fin junto con el principio a moralidad proue|chosa a la coreción & avisamjento de la vida humana: con las fá|bulas de rremigio: de aviano: doligamo: de alfonso: & pogio | con otras extravagantes & añadidas. El qual fue sacado de | latjn en rromançe: et inpremido en la muy noble çibdad Tho|losa: por los muy discretos maestros Ioán parix & Estevan | cléblat. **en el año del señor de mill et .cccc.lxxx.viij.** [*Esopete historiado* (Esopo *et alii*), Toulouse: Juan Parix & Esteban Clébat, 1488; Manchester: John Rylands, I-266].

> (fol. 549v) Hoc vniversale compendium vocabulorum ex lingua lati|na eleganter collectorum cum vulgari expositione im|pressit apud Hispalim Paulus de Colonia Alema|nus cum suis socijs. Id ipsum imperante illustrissima | domina Helisabeth Castelle & Legionis: Aragonie: | Sicilie etc. regina. **Anno salutis Millesimo quadrin|gentissimo Nonagesimo Feliciter.** | [MARCA DE IMPRESOR] [Alonso de Palencia, *Universal Vocabulario*, Sevilla: Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst & Tomás Glockner, 1490; Madrid: RAE, I-40].

> (fol. 92r) ¶Acábase el excellente libro jntitulado. Auiso & enxem|plos contra los engaños & peligros del mundo. Emprenta|do en la jnsigne & muy noble ciudat de çarragoça de Ara|gón. con jndustria & expensas de Paulo Hurus: Alemán | de Constancia. **Fecho & acabado a .xxx. días de março. | Del año de nuestra saluación Mill .cccc. xciij.** [*Aviso e enxemplos contra los engaños e peligros del mundo* (Johannes de Capua, *Directorium humanae vitae*), Zaragoza: Pablo Hurus, 1493; Madrid: Biblioteca Nacional, I-1053].

> (fol. 48v) ¶Fenece el libro llamado Bocados de | oro. Jmpresso en la muy noble & muy le|al cibdad de Seuilla. por Meynardo | vngut alemán: & Lançalao polono com|pañeros. **A .xvj. de mayo. Del año del | señor de mill & quatrocientos & nouenta | cinco años.** | [MARCA DE IMPRESOR] [*Bocados de oro*, Sevilla: Meinardo Ungut & Estinaslao Polono, 1495 (R *c*. 1250); Madrid: Biblioteca Nacional, I-187].

> (fol. 119r) DEO GRACIAS | Fue impresso en Salamanca **a Veynte días | del mes de Junio de Mil. cccc. & xcvj. años.** [Juan del Encina, *Cancionero*, Salamanca: [Juan de Porras], 1496; Madrid: RAE, I-8].

> (fol. 51v) A loor & alabança de nuestro redemptor jesu christo & de la bendita virgen nuestra | señora sancta maría fue acabada la presente obra en la muy noble & leal cibdad de | Burgos **a .xxv. días del mes de mayo Año de nuestra redempción mil.cccc.xc.ix.** [*Oliveros de Castilla y Artús de Algarve* (Philippe Camus, *Histoire d'Olivier de Castille*), Burgos: [Fadrique de Basilea], 1499; New York: Hispanic Society, Voll. Haebler 351].

Obsérvese cómo, en ocasiones, un mismo impresor declara el empleo del estilo de la Natividad en algunos trabajos, y para otros se vale de estas otras fórmulas más vagas —así, Fadrique de Basilea, Ungut y Polono, o Juan de Porras—, lo cual, sin otra prueba fuerte en contrario, es indicio de que también en estos casos se empleó aquel *stylus*.

Las repercusiones de todo esto son evidentes, y la siguiente ilustración, que añade un nuevo estilo cronológico potencial, es perfecta:

> (fol. 275r) finitus libro re|datur gloria christo | ¶Acabose este libro de escri|bjr en la villa de brujas **a | xxx días del mes de dizien|bre año del señor de mjll | & quatroçientos & setenta | & seys años** [*Caída de príncipes* (Giovanni Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*), Brujas: [s. i.], 1476; New York: Hispanic Society, B 1196].

Desde Francia a los Países Bajos predominó un *stylus* que aún no habíamos considerado, el *estilo de Pascua*, que, con el referente de la Semana Santa, es para colmo variable año a año (Geldner: 1978: 128). Por lo tanto, si este impreso belga de 30 de diciembre siguiese el estilo pascual —o incluso el de la Natividad, típico de la vecina Alemania—, habría sido estampado no en 1476, sino en el año 1475 de nuestro estilo de la Circuncisión.

2.1.2.2.2. Lugar

La expresión del lugar, habitualísima en los diplomas pero ni siquiera imprescindible, no aparece con gran frecuencia en los códices, incluso cuando el copista ha declarado su nombre. Estos ejemplos rompen tal pauta:

> (fol. 97r) (...) Este Libro | fue començado & acabado **en la cibdat | de Seuilla**; por mandado del muy | noble rey don Alffonso (...) [Alfonso X, *Libros del axedrez, dados e tablas*, 1283; Escorial: Monasterio, ms. T. I .6].

> (fol. 625v) (...) **Et fue acabada en Aui|nyon** a .xiij. días del mes de Je|nero (...) [Juan Fernández de Heredia, *Grant crónica de Espanya (I)*, 1385; Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 10133].

> (fol. 151r) Sancius de | capelis| [RÚBRICA] | Este libro se escriujó en el Año del Señor | de mjll E quatroçientos & treynta & tres años | Et acabose sabado çinco días del mes de dezie|mbre Et escriujose **en Valladolid** a Dios graçias | Amen [Alonso de Paredes & Pascual Gómez, *Libro del tesoro* (Brunetto Latini, *Livres dou trésor*), 1433 (R 1290-1300); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 685].

> (fol. 191r) (...) Et || (fol. 191v) acabolo Don iohán **en salmerón** Lunes | xij días de junio Era de mil & ccc | & Lxx & tres años: [Juan Manuel, *Conde Lucanor*, 1450-1500 (R 1335); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 6376].

> (fol. 50r) ¶Et hec predicta suficiant in arte mensurabilis | & in mensurabilis cantus. sub maior corecioneque dominorum | meorum & sic fiet finjs huius libri completi **ispalensis** | (...) [*Tratado de la música*, 1480; Escorial: Monasterio, ms. ç.III.23].

En el ámbito incunable, según hemos comprobado, los impresos *sine notis* afectan comúnmente al nombre del artesano, la fecha y el lugar, aunque tal vez la data topográfica sea omitida con menor frecuencia —el caso de Juan de Porras es particularmente ilustrativo, pues siempre declara el lugar de impresión—.

La indicación topográfica resulta de valor inestimable como prueba de la habitual itinerancia de los primeros impresores:

> (fol. 422r) Imprimidas son estas siete parti|das **en la muy noble & muy leal çib|dad de Seuilla**. por Meynardo Un|gut Alamano. & Lançalao Polo|no conpañeros (...) [Alfonso X, *Siete partidas*, Sevilla: Meinardo Ungut & Estanislao Polono, 1491; New York: Hispanic Society, cop. 1].

> (fol. 361v) Fue acabado y empresso este pri|mer volumen de vita Christi de fray | francisco ximénez: **en la grande & nom|brada cibdad de Granada** en el po|strimero día del mes de abril. | Año del señor de mill .cccc.xcvj. por Meynardo vngut & Johannes de nuren|berga alemanes (...) [Hernando de Talavera, *De vita Christi* (Francesc Eiximenis, *Vida de Jesucrist*), Granada: Meinardo Ungut & Juan Pegnitzer, 1496; Santiago de Compostela, Biblioteca Xeral, Res. 19701].

> (fol. 48v) ¶Fenece el libro llamado Bocados de | oro. Jmpresso **en la muy noble & muy le|al cibdad de Seuilla**. por Meynardo | vngut alemán: & Lançalao polono com|pañeros. (...) [*Bocados de oro*, Sevilla: Meinardo Ungut & Estinaslao Polono, 1495 (R *c*. 1250); Madrid: Biblioteca Nacional, I-187].

De acuerdo con los datos de los incunables conservados, tenemos noticias de la actividad de Ungut entre 1491 y 1499, siempre en Sevilla, con la salvedad de 1496, único año que registra su labor en Granada, adonde fue convocado

por fray Hernando de Talavera; en esta ciudad, asociado con Pegnitzer, es responsable del primer incunable granadino. En líneas generales, el diccionario de Casado (1996) registra todas estas circunstancias geográficas de los primeros artesanos radicados en España, bastante comunes por el tiempo.

2.1.2.3. Fórmulas circunstanciales

En los códices del Medievo, uno de los elementos más llamativos del colofón es la fórmula con que el copista puede completar su suscripción. De este modo, al nombre del amanuense y las datas se suma una referencia del artesano a las circunstancias de su trabajo —a menudo, sobre su cansancio o satisafacción— y a la recompensa, material o espiritual, esperable por esta labor (Ruiz: 1988: 166-9; Olsen: 2004).

De acuerdo con nuestro corpus, es justamente este modelo —la solicitud de recompensa— la alternativa más habitual, ya sea ceñida a dones del espíritu, ya por combinación de lo espiritual y lo temporal:

> (fol. 74r**) Quien escriuió este libro dél' Dios Paraýso. Amen.** | Per Abbat le escriuió en el mes de mayo, | en era de mill. & .C.C.xL.v. años. **El <el> romanz | es leýdo: datnos del vino; si non tenedes dineros, echad | alá vnos peños, que bien vos lo darán sobr'elos** [*Cantar del Cid*, s. XIV (R *c*. 1140-1207); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. Vit. 7-17].

> (fol. 153v) Se quisierdes saber. quien escreuió este ditado. | Johán lorenço bon. clérigo & ondrado. | natural de Astorga de mañas bien temprado. | **el día del Iuyzio. Dios sea mio pagado amen. | Finito libro. reddatur cena magistro** [*Libro de Alexandre (O)*, 1290-1310 (R 1200-1230); Madrid: Biblioteca Nacional, Vit. 5-10].

En el manuscrito del *Cantar del Cid*, el primitivo colofón de Per Abat acaso se detenía en la solicitud inmaterial. En cambio, en el códice de la Biblioteca Nacional copiado sobre aquel modelo, sigue la petición de vino y dinero, que suele ser interpretada como elemento juglaresco. En todo caso, reclamaciones similares pueden aparecer asimismo en la literatura culta, como demuestra el ms. O del *Libro de Alexandre*, cuya fórmula latina está bien documentada en Europa, literalmente (Benedictinos de Le Bouveret: 1965: n^{os} 21424-6) o con leves variantes —*cena* puede reemplazarse por *cappa*, *gallina* o *vinum* (*ibidem*: n^{os} 21377, 21383-4 y 21386)—, construcciones que, de acuerdo con Reynhout (2006: 126-35), parodian el correlato piadoso *Finito libro, reddatur gloria Christo*. Y aunque en nuestras letras medievales no se documenten ejemplos tan llamativos, en las letras mediolatinas algunos copistas se atreven a pedir como recompensa una hermosa doncella o incluso, ya sin ambages, una complaciente prostituta (Benedictinos de Le Bouveret: 1965: n^{os} 20581-3 y 20586-9; Reynhout: 2006: 115-25).

Las solicitudes de premio tienen a menudo una base formular muy marcada, que reproduce modelos latinos incluso en la tradición vernácula. De

este modo, en el escriptorio de Juan Fernández de Heredia, los amanuenses Fernando de Medina y Bernardo de Jaca enuncian su nombre y ruegan la bendición valiéndose de cláusulas rimadas con *vocatur-benedicatur*; Fernando, además, emplea otro modelo complementario, en donde consuenan *talis* y *qualis*, en tanto que Bernardo añade la similicadencia de *dictus* y *benedictus* (*cfr. supra* 2.1.2.2.1):

> (fol. 257v) hic finit liber iste deo gra|cias amen. | ffinito libro sit laus et | gloria christo **ferdinandus | metinenssis uocatur qui | scripssit benedicatur amen** [Juan Fernández de Heredia, *Rams de flors*, 1376-1396; Escorial: Monasterio, ms. Z.I.2].

> (fol. 293v) ¶finito libro sit laus et glo|ria christo **scriptor est talis li|tera dicit qualis ferdinan|dus uocatur qui scripsit be|nedicatur. amen.** [Juan Fernández de Heredia, *Grant crónica de Espanya (III)*, 1376-1396; Madrid: Nacional, ms. 10134].

> (fol. 182r) La fin del enperador | sia fin de mi istoria | Ffinito libro sit laus et gloria | christo ameN en lo .v. iorn de març fou | escrit aquest libre. en l'any de la natiuitat de | nostre senyor ;m;ccc;xc;iii; | **Bernardus est dictus | qui scripsit sit benedictus | De Iaqua uocatur qui | scripsit benedicatur AMEN** || (...) || (fol. 269r) AQuesti libro de los | fechos et conquis|tas del prinçipado de la | morea fue fecho et con|pilado por comandami|ento del muyt reue|rent en christo padre & senyor | don fray Johán Ferrán|dez de heredia por la gracia | de dios maestro del hos|pital de sant Johán de | Jherusalem: et fue conplido | et acabado de escriuir di|gous a xx iiii: del mes | de octubre en el anyo de | nostro senyor :M^{o}:ccc^{o}: | xc^{o}: Terçio | **Bernardus est dictus | qui scripsit sit benedictus | De iaqua uocatur | qui scripsit benedicatur** Amen [Juan Fernández de Heredia, *Crónica de los emperadores* (Joannes Zonaras) - *Crónica de Morea*, 1393 [R 1376-1393]; Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 10131].

Fórmulas rimadas similares se documentan abundantemente en la producción libraria europea del Medievo, según se constata en el catálogo de colofones de los Benedictinos de Le Bouveret (1965: n^{os} 397, 481, 728, 968, 1653, 21835-74, 20751-9, 23402-4 o 23606-11).

En particular, dentro de estos usos formulares latinos y rimados, el ejemplo más común es *Qui (me) scripsit scribat, semper cum Domino vivat*, que se emplea desde el s. XIII al s. XV, en un variado elenco de manuscritos:

> (fol. 126r) Mi razón aquí la fino & mandatnos dar uino | **qui me scripsit scribat se[m]per cum domino bibat** lupus me feçit de moros [*Razón de amor con los denuestos del agua y el vino*, *c*. 1250-1260 (R *c*. 1225-1250); Paris: Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 3576, fol. 126r].

> (fol. 359v) ¶Qui me scripsit scribat Senper | cum domino Uiuat [Alfonso X, *Estoria de España (E^{2})*, 1284-1360; Escorial: Monasterio, ms. X.I.4].

> (fol. 50r) **qui't escripsit escriuat senper cun | domino biuat** amen pater noster aue maria [*Libro de las tres creencias*, s. XIV (d. 1320); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 9302].

> (fol. 55v) Hic liber est scriptus sit nomen Domini benedictum. Amen. | **Qui scripsit scribat semper cum domino uiuat. Amen.** | (...) [*Libro de los caballos*, s. XIV (R d. 1250); Escorial: Monasterio, ms. b.IV.31].

Una vez más, la fórmula es frecuentísima en la tradición manuscrita europea (Benedictinos de Le Bouveret: 1965: n^{os} 23168-204), en particular en escritos de origen italiano (Reynhout: 2006: 171-85).

El siguiente ejemplo ilustra otra modalidad muy común en los códices occidentales, cuando el amanuense se demuestra aliviado por la culminación del trabajo y puede, por fin, descansar, en este caso como declaración previa a la esperable solicitud de recompensa espiritual:

> (fol. 175r) Explicit | **Dextera Scriptoris quiescat iam | fessa laboris. Reddatur ei pro | pena: vita eterna: Amen:** | Deo graçias: [*Cerimonias de la misa*, s. XV; Santiago de Compostela; Biblioteca Xeral da USC, ms. 555].

Ambas fórmulas, que aquí se complementan, están documentadas autónomamente en la tradición europea (Benedictinos de Le Bouveret: 1965: n^{os} 20614, 20428-33 y 20590-1).

En contraste con la petición personal, otras veces el copista puede incluirse al lado de todos los lectores en la recompensa solicitada:

> (fol. 99v) (...) Aquí feneçe nuestro | cuento. **Dios nos dé buen | conseio a todos AmeN** [*Otas de Roma*, 1390-1410 (R 1300-1325); Escorial: Monasterio, ms. h.I.13].

Fuera de la esfera de la solicitud, predominante, el copista puede justificar los posibles errores de su difícil labor. Así, para curarse en salud, Alfonso de Zamora cierra el manuscrito subrayando que la perfección absoluta es patrimonio de la divinidad:

> (fol. 228v) Omnium habere memoriam et in nullo penitus | errare pocius diuinitatis quam humanitatis est | zamorensis | Alfonsus Zamorensis [*Morales de Ovidio* (Pierre Berçuire, *Ovidius moralizatus*) - *Aristótiles en la metafísica*, *c*. 1435-1458 (R *c*. 1435-1452); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 10144].

En casos fuera de lo común, el amanuense incluso se deja llevar por sus lecturas y se acoge al tópico del amanecer mitológico, marco temporal de la ansiada culminación de su tarea:

> (fol. 50r) ¶Et hec predicta suficiant in arte mensurabilis | & in mensurabilis cantus. sub maior corecioneque dominorum | meorum & sic fiet

> finjs huius libri completi ispalensis | anno dominj mjllessimo quadragentessimo octoage|ssimo feria sexta. Septima dies mensis iulij. **expli|cit materia dum sol torquebat habenas & febeiaque | lustrabat lanpade terras diujnoque iuuante auxilio.** | Deo gracias [*Tratado de la música*, 1480; Escorial: Monasterio, ms. ç.III.23].

En fin, en el manuscrito de la Biblioteca Nacional antología de obras de don Juan Manuel, el *Libro del caballero y del escudero* se cierra con una enigmática declaración, que los editores no aciertan a explanar:

> (fol. 24v) Iste est liber qui vocatur de milite | & scutifero & composuit eum dominus | johannes filius illustrissimi domini e|manuelis jnfantis &çetera | **Gallecum quare fiet tibi proximus edes** [Juan Manuel, *Libro del caballero y el escudero*, 1450-1500 (R 1342-1348); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 6376].

La traducción de Ayerbe-Chaux (1989: 88), según él mismo reconoce, no hace mucho sentido: «Te acercarás al por qué me hizo un gallego». Con todo, aunque la secuencia esté probablemente deturpada, del contexto con frecuencia pedigüeño de estas notas cabe sospechar que *edes* sea forma de *edo* 'comer'.

En acusado contraste, este tipo de comentarios no son tan habituales en el marco de nuestra imprenta incunable. Y resulta llamativo, porque, de acuerdo con Geldner (1978: 20, 118 y 134), los comentarios personales en el colofón impreso, análogos a las notas del copista, fueron bastante frecuentes en el período fundacional de la imprenta europea.

Con respecto a la solicitud de mercedes, falta cualquier muestra en nuestro corpus. Es verdad que, en lo que atañe a peticiones materiales, la recompensa está implícita en el propio negocio de los impresores con editores y libreros, de ahí la improcedencia de otro pago. Pero es que las solicitudes de recompensa espiritual brillan asimismo por su ausencia.

En cuanto a otra clase de comentarios sobre las circunstancias del trabajo, a la luz de nuestro corpus tampoco fueron habituales, pues no se documenta ningún caso relevante. Ya en el período post-incunable, valga como ejemplo el compendio de retórica de Nebrija estampado en 1515:

> Haec sunt, claementissime domine, quae tuo iussu collegi ex Aristotele, Cicerone, Quintiliano aliisque artis rhetoricae praeceptoribus, non frustatim, sed per membra, et quae tradidi imprimenda Arnaldo Guillelmo impressori; **et quia subsiciuis, nocturnis et festis diebus raptimque fuerunt torculis subdita, non potuerunt diligentius emendari, pungi atque dispungi.** Absolutum opus VI Kl. Martii Anno a natali Christi MDXV [Antonio de Nebrija, *Artis rhetoricae compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone & Quintiliano*, [Alcalá de Henares]: Arnao Guillén de Brocar, 1515; *apud* Lorenzo: 2006: 170].

En su dirección al Cardenal Cisneros, Nebrija se cura en salud frente a las presumibles erratas de la estampa, y no como mera fórmula de *humilitas*:

el impreso contiene, de hecho, abundantes deturpaciones. Y obsérvese que la responsabilidad tampoco se desvía sin más hacia el impresor, también apremiado, de quien Nebrija es asimismo portavoz; sutilmente, la supuesta impaciencia de Cisneros carga con todas las culpas.

2.1.3. Laus Deo

Si la copia o el impreso se abren muy frecuentemente con una invocación cristiana, el colofón —a veces, en sentido estricto, sus últimas palabras— cierra el ciclo con una fórmula de agradecimiento del tipo *laus Deo* o *Deo gratias*, sus correspondientes romanceamientos o, en fin, la misma idea con mayor desarrollo verbal: Dios, como principio y fin de todo, es también principio y fin del libro.

Es este otro de los elementos de los anexos finales en donde, entre el códice y el incunable, se aprecia un evidente trasvase sin solución de continuidad, con alternancia de fórmulas latinas y romances, todo ello con independencia del género y la lengua de la obra:

> (fol. 210r) (...) e | con esto se cumple tod'el libro | **gracias a dios**. (...) [Alfonso X, *Libro de Moamín*, 1250; Madrid: Biblioteca Nacional, ms. RES 270].
>
> (fol. 92v) Expliciuntur declaraciones | super forum. **Laus rredatur christo** [*Leyes del estilo*, s. XIV (R *c*. 1310); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 5764].
>
> (fol. 149r) Benedictus ssit deus & lau|dabillis per ynfinjta seculo|rum Secula amen: [Juan Manuel, *Crónica abreviada*, s. XV (R *c*. 1321); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 1356].
>
> (fol. 141r) Aquí es el fin de la terçe|ra parte del More. onde. | es todo acabado **Dios. | sea loado amen** & acabose vierrnes | ocho días del mes de febrero año del | nascimiento del nuestro Señor Jhesu christo. | de mill & quatroçientos & treynta & | dos años en la muy noble çibdat de | Seujlla ¶El qual libro escriujó Alfonso | Peres de Cáç[e]res vezino de la dicha çibdat | **Dios sea loado por sienpre amen** | finito libro **sit laus | deo christo amen.** [*Guía de perplejos* (Maimónides), 1419-1432 (R d. 1191); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 10289].
>
> (fol. 87r) **deo graçias** | finjto libro [*Libro de las amazonas* (Giovanni Boccaccio, *Theseida*), 1500-1550 (R a. 1450); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 7553].
>
> (fol. 115r) Deo gratias [*De remedar a Cristo* (Thomas de Kempis, *Imitatio Christi*) - *Meditación del coraçón* (Jean de Gerson, *De meditatione cordis*), [Zaragoza: Juan Hurus, *c*. 1488-1490]; Madrid: Biblioteca Nacional, I-977].

> (fol. 81r**) Laus tibi deo Amen.** | Fin de la Coronaçión [Juan de Mena, *Coronación del Marqués de Santillana*, [Toulouse: Juan Parix & Esteban Clébat, *c*. 1489; New York: Hispanic Society, I-2718].
>
> (fol. 119r) **DEO GRACIAS** | Fue impresso en Salamanca A veynte días | del mes de Junio de Mil. cccc. & xcvj. años. [Juan del Encina, *Cancionero*, Salamanca: [Juan de Porras], 1496; Madrid: RAE, I-8].

2. 2. Otros anexos finales

Como ocurría en el caso del encabezamiento, el colofón admite asimismo ciertos elementos complementarios, bien más característicos de los preliminares, bien propios de los nuevos imperativos de la imprenta.

En el primer conjunto cumple señalar que, con cierta frecuencia, la fórmula de *explicit* se completa con el título de la obra y, menos habitualmente, con el nombre del autor:

> (fol. 143v) Aquí se acaban **los ljbros de tuljo çiçerón de los | ofiçios**. domjnus noster sit beneditus. | Jhesus maria [Alonso de Cartagena, *De los oficios* (Cicerón, *De officiis*), 1422-1500 (R 1422); Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 7815].
>
> (fol. 200v) (...) Aquj fenesçe **el li|bro del trasoro que fizo maestre bru|net latín de florença** A dios si|a loor & honor Amen [*Libro del tesoro* (Brunetto Latini, *Livres dou trésor*), 1425-1450 (R 1400-1425); Girona, Catedral, 20-a-5].
>
> (fol. 21r) Aquí se acaba **el tratado de la arte de bien | morir**. Deo gracias [*Arte de bien morir*, [Zaragoza: Pablo Hurus & Juan Planck, *c*. 1479-1484]; Escorial: Monasterio, ms. 32-V-19.4].
>
> (fol. 81r) Laus tibi deo Amen. | Fin de **la Coronaçión** [Juan de Mena, *Coronación del Marqués de Santillana*, [Toulouse: Juan Parix & Esteban Clébat, *c*. 1489; New York: Hispanic Society, I-2718].

En la esfera incunable, desde Italia irradió un método para organizar los cuadernillos del impreso, asegurar su orden correcto y garantizar la integridad del libro. Es el llamado registro, que consta de dos modalidades: el registro de palabras y el registro de signaturas tipográficas (Martín Abad: 2003: 140-2). El registro de palabras inventariaba los reclamos, la anticipación a fin de cuaderno de la palabra inicial del cuaderno siguiente; pero el sistema no se concreta en nuestro corpus con registro final expreso. Sí, en cambio, la segunda modalidad de registro de signaturas, la más habitual desde 1485; en este caso, a la conclusión del impreso se indicaba la sucesión de signaturas tipográficas y el tipo de cuaderno de cada una:

> (fol. 550r) Registrum huius libri. | Omnes sunt quaterni: exceptis .qq. qui | est quinternus. & .Y. &. .Z. qui sunt terni. [Alonso de Palencia, *Uni-*

> *versal Vocabulario*, Sevilla: Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst & Tomás Glockner, 1490; Madrid: RAE, I-40].

> (fol. 422r) El registro de los quadernos de las | siete partidas. | ¶Primeramente, la primera partida tiene siete | quadernos. a. b. c. d. e. f. g. E tres ternos. h. i. k. | ¶La segunda partida tiene nueue quadernos. | m. n. o. p. q. r. s. t. u. | ¶La terçera partida tiene primeramente vna | hoja de los títulos. aa. E más tiene onze quader|nos. bb. cc. dd. ee. ff. gg. hh. ii. kk. ll. mm. | E tiene dos ternos. nn. oo. | ¶La quarta partida tiene vn quinterno. A. E | quadernos tres. B. C. D. E tiene vn duterno. E | ¶La quinta partida tiene seys quadernos. G.|H. I. K. L. M. | ¶La sesta partida tiene çinco quadernos. AA | BB. CC. DD. EE. | ¶La setena partida tiene çinco quadernos. FF | GG. HH. II. KK. E vn quinterno. LL. [Alfonso X, *Siete partidas*, Sevilla: Meinardo Ungut & Estanislao Polono, 1491; New York: Hispanic Society, cop. 1].

> (fol. 362r) Tabla o registro de los qua|dernos & hojas contenidos en este primer volumen. | (...) | Todos son quadernos: saluo. yy | que es quinterno: & .zz. que es vn plie|go. E al comienço es el prólogo & | la tabla de todos los capítulos. | Tiene siete pliegos señalados por cuenta. [Hernando de Talavera, *De vita Christi* (Francesc Eiximenis, *Vida de Jesucrist*), Granada: Meinardo Ungut & Juan Pegnitzer, 1496; Santiago de Compostela: Biblioteca Xeral da USC, Res. 19701] [FIGURA 6].

También en el ámbito impreso, la fe de erratas tendrá una gran importancia una vez que se acentúen los requisitos legales de la licencia, pues aquí se consignaban las discrepancias del impreso con respecto al manuscrito aprobado, de mínimo calado, pues, en caso contrario, la edición sería prohibida. Sin embargo, ya en el período incunable se había introducido progresivamente este catálogo de erratas, entonces por mero prurito de pulcritud técnica. En Europa se conoce un caso aislado en Basilea en 1468, uso más habitual desde 1480 (Martín Abad: 2003: 138-9).

En nuestro corpus se documenta uno de los ejemplos ibéricos más antiguos, en el impreso granadino de la traducción de la *Vida de Jesucrist* de Eiximenis:

> (fol. 361r) Son aquí notadas al|gunas faltas de algu|nas palabras o letras | que ouo en algunos | capítulos: porque des|pués de escriptos no se podieron e|mendar en sus propios lugares sin | grandíssimo trabajo: podralas po|ner en ellos ligeramente cada vno | en su libro si quisiece | (...) [Hernando de Talavera, *De vita Christi* (Francesc Eiximenis, *Vida de Jesucrist*), Granada: Meinardo Ungut & Juan Pegnitzer, 1496; Santiago de Compostela: Biblioteca Xeral da USC, Res. 19701].

Y en el mismo folio, en anverso y reverso, sigue la lista de errores advertidos y su localización. Con esta guía, un escrupuloso lector antiguo del ejemplar compostelano siguió el consejo de la fe de erratas, y se preocupó por

introducir las correspondientes enmiendas manuscritas a lo largo del texto, con este aviso: «Las faltas o yerros en esta tabla contenidos están ya enmendados en sus lugares».

Coda

Del latín al romance, del códice al incunable, de la crónica al cancionero, la primitiva estructura bibliográfica, por más que tenue, ilustra perfectamente la evolución natural del libro, sin saltos bruscos pese a las *translationes* verbal, técnica y formal.

Aun considerados aisladamente, los elementos que conforman los anexos iniciales y finales en códices e incunables son de interés intrínseco: la autoría de la obra, su titulación, el género literario y el destintario, al lado de los detalles acerca de la producción del libro —su copista o impresor, el lugar y la fecha— son elementos de indiscutible relevancia en sí mismos.

Pero la propia estructura bibliográfica en que se conforman estas y otras noticias tiene también gran valor filológico, pues es susceptible de evaluación en la *collatio* externa de una tradición textual, de acuerdo con el concepto de Orduna (2005: 197-291); y, de este modo, se constituye en un instrumento complementario de la crítica del texto: dos testimonios que compartan la estructura bibliográfica y sus detalles estarán indudablemente filiados. El tipo exacto de interrelación, claro, lo precisará, además del examen paleográfico, el análisis de sus respectivas variantes textuales.

Juan Casas Rigall
Universidade de Santiago de Compostela

BIBLIOGRAFÍA

Agati, Maria Luisa. (2003) *Il libro manoscritto. Introduzione alla codicologia*. Roma. 'L'Erma' di Bretschneider.

Alvar, Carlos y José Manuel Lucía Megías (dirs.). (2002) *Diccionario filológico de literatura medieval española*. Madrid. Castalia.

Ayerbe-Chaux, Reinaldo (ed.). (1989) Juan Manuel. *Cinco tratados*. Madison. HSMS.

Benedictinos de Le Bouveret. (1965) *Colophons des manuscrits occidentaux des origines au XVI^e siècle*. Fribourg. Éditions Universitaires. 6 vols.

BETA: *Bibliografía española de textos antiguos*. *PhiloBiblon*. Charles Faulhaber *et alii* (dirs.) http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon/BETA.

Biblioteca Nacional de España. *Biblioteca Digital Hispánica* http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio.

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

Bloomfield, Morton W. *et alii*. (1979) *Incipits of Latin Works on the Virtues and Vices: 1100-1500, A. D.* Cambridge (Mas.). The Medieval Academy of America.

Bouza Álvarez, Fernando J. (1992) *Del escribano a la biblioteca. La civilización escrita europea en la Alta Edad Moderna (siglos XV-XVII)*. Madrid. Síntesis.

Bowers, Fredson. (1949[1]) *Principles of Bibliographical Description*. Prólogo de G. Thomas Tanselle. Winchester-New Castle (Delaware). St. Paul's Bibliographies-Oak Knoll Press. 1994[2]. Traducción de Isabel Balsinde. 2001 *Principios de descripción bibliográfica*. Madrid. Arco Libros.

Canfora, Luciano. (1995) «Libri e biblioteche». *Lo spazio letterario della Grecia Antica. 2. La ricezione e l'attualizzazione del testo*. G. Cambiano *et alii* (dirs.). Roma. Salerno. 11-93.

Casas Rigall, Juan. (2009) «Sentencia y *auctoritas*: del *Libro de Alexandre* al *Libro de Buen Amor*». *Revista de Poética Medieval*. 23. 79-107.

— (ed.). (2014) *Libro de Alexandre*. Madrid. Real Academia Española.

Cátedra, Pedro M. (dir.). (2009) *Los códices literarios de la Edad Media. Interpretación, historia, técnicas y catalogación*. Salamanca. Instituto de Historia del Libro y de la Lectura-CiLengua.

Chartier, Roger. (1992) *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e^ et XVIII^e^ siècles*. Aix-en-Provence. Alinea. Traducción de Viviana Ackerman. 1994 *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Prólogo de Ricardo García Carcel. Barcelona. Gedisa.

Chevalier, Maxime. (1976) *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid. Turner.

Cotarelo y Mori, Emilio. (1913) *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*. Madrid. Tipografía de la *RABM*. 2 vols.

Curtius, Ernst Robert. (1954[2]) *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berna. Francke. Traducción de M. Frenk y A. Alatorre. 1955 *Literatura europea y Edad Media latina*. México-Madrid-Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 2 vols.

Dadson, Trevor. (1998) *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*. Madrid. Arco Libros.

De los Reyes Gómez, Fermín. (1998) «La tasa en el libro español antiguo». *Pliegos de bibliofilia*. 4. 35-52.

—. (2000) *El libro en España y América. Legislación y censura (siglos XV-XVIII)*. Madrid. Arco Libros. 2 vols.

—. (2001) «Con privilegio: la exclusiva de edición del libro antiguo español». *Revista general de información y documentación*. 11. 163-200.

Delgado Casado, Juan. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*. Madrid. Arco Libros. 2 vols.

Deyermond, Alan. (1994) «De las categorías de las letras: problemas de género, autor y título en la literatura medieval española». *Actas del III Congreso de la AHLM*. Isabel Toro Pascua (ed.). Salamanca. Universidad. 15-39.

Fernández Pousa, Ramón. (1943) «El explicit de códices fechados españoles en el siglo XV (notas para un ensayo)». *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*. 14. 60-69.

Foucault, Michel. (1969) «Qu'est-ce qu'un auteur?». *Bulletin de la Societé Française de Philosophie*. 64. 73-104. Recogido en *Littoral*. 9 (1983). 3-32.

García Craviotto, Francisco (dir.). (1989) *Catálogo general de incunables en bibliotecas españolas*. Madrid. Ministerio de Cultura-Dirección General del Libro y Bibliotecas. 2 vols.

GASKELL, Philip. (1973[2]) *A New Introduction to Bibliography*. Oxford. University Press. Traducción de Consuelo Fernández y Faustino Álvarez. 1999 *Nueva introducción a la bibliografía material*. Prólogo de José Martínez de Sousa. Gijón. Trea.

GELDNER, Ferdinand. (1978) *Inkunabelkunde. Eine Einführung in die Welt des frühesten Buchdrucks*. Wiesbaden. Ludwig Reichert. Traducción de Juan Luis Winkow Hauser. 1998 *Manual de incunables*. Madrid. Arco Libros.

GENETTE, Gérard. (1987) *Seuils*. Paris. Du Seuil. Traducción de S. Lage. 2001. *Umbrales*. México-Buenos Aires. Siglo XXI.

GIMENO BLAY, Francisco M. (2009) «El proyecto de manuscritos datados del CiLengua». En Cátedra: 2009: 323-364.

GÓMEZ MORENO, Ángel (ed.). (1990) *El* Prohemio e carta *del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*. Barcelona. PPU.

GÓMEZ REDONDO, Fernando. (1989) «Terminología genérica en la *Estoria de España* alfonsí». *Revista de Literatura Medieval*. 1. 53-75.

GRUYS A. y J. P. GUMBERT (eds.). (1976) *Codicologica*. Leiden. Brill. 5 vols.

HAEBLER, Konrad. (1903) *Bibliografía ibérica del siglo XV*. La Haya. Nijhoff. 2 vols.

—. (1925) *Handbuch der Inkunabelkunde*. Sttutgart. Hiersemann. Traducción de Isabel Moyano. 1995. *Introducción al estudio de los incunables*. Prólogo y notas de Julián Martín Abad. Madrid. Ollero & Ramos.

HIRSCH, Rudolf. (1978) «The Earliest Development of Title Pages, 1470-1479». *The Printed Word: Its Impact and Difusion*. London. Variorum. XVII. Sin paginación.

HOLTZ, Louis. (1992) «Autore, copista, anonimo». *Lo spazio letterario del Medioevo. 1. Il Medioevo latino.1. La produzione del testo*. Guglielmo Cavallo *et alii* (dirs.). Roma. Salerno. 325-351.

KASTEN, Lloyd *et alii* (eds.). (1997) *The Electronic Texts and Concordances of the Prose Works of Alfonso X el Sabio*. Madison. HSMS.

LAPPIN, Anthony J. (2008) *Gonzalo de Berceo. The Poet and his Verses*. Woodbridge. Tamesis.

LEMAIRE, Jacques. (1989) *Introduction à la codicologie*. Louvain-la-Neuve. Institut d'Études Médiévales.

LORENZO, Juan (ed.). (2006) Elio Antonio de Nebrija. *Rhetorica*. Salamanca. Universidad.

LOWE, Elias Avery. (1928) «More facts about Our Oldest Latin Manuscripts». *The Classical Quarterly*. 22. 43-62.

MARÍN MARTÍNEZ, Tomás y José Manuel RUIZ ASENCIO (dirs.). (1989[4]) *Paleografía y diplomática*. Madrid. UNED. 2 vols.

MARTÍN ABAD, Julián. (2001) *Post-incunables ibéricos*. Madrid. Ollero & Ramos.

—. (2003) *Los primeros tiempos de la imprenta en España (*c. *1471-1520)*. Madrid. Laberinto.

—. (2007) *Post-incunables ibéricos (adenda)*. Madrid. Ollero & Ramos.

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. (2004[3]) *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. Gijón. Trea.

MCKERROW, Ronald B. (1927[1]) *An Introduction to Bibliography for Literary Students*. Prólogo de David McKitterick. Winchester-New Castle (Delaware). St. Paul's Bibliographies-Oak Knoll Press. 1994[3]. Traducción de Isabel Moyano. 1998 *Introducción a la bibliografía material*. Madrid. Arco Libros.

MOLL, Jaime. (1979) «Problemas bibliográficos del libro en el Siglo de Oro». *Boletín de la Real Academia Española*. 59. 49-107.

—. (1982) «El libro en el Siglo de Oro». *Edad de Oro*. 1. 43-54.

—. (1985) «La bibliografía en la investigación literaria». *Métodos de estudio de la obra literaria*. J. Mª Díez Borque (coord.). Madrid. Taurus. 145-82.

NAUDÉ, Gabriel. (1627) *Advis pour dresser une bibliothèque*. Paris. Targa. Traducción de Evaristo Álvarez Muñoz. 2008 *Recomendaciones para formar una biblioteca*. Oviedo. KRK Ediciones.

NITTI, John y Lloyd KASTEN (eds.). (1997) *The Electronic Texts and Concordances of Medieval Navarro-Arangonese Manuscripts*. Madison. HSMS.

O'NEILL, John (ed.). (1999) *Electronic Texts and Concordances of the Madison Corpus of Early Spanish Manuscripts and Printings*. Madison-New York. HSMS.

OLSEN, Birger Munk. (2004) «Le prestige du livre à l'époque monastique». *Text and Voice. The Rhetoric of Authority in the Middle Ages*. Marianne Børch (ed.). Odense. University Press of Southern Denmark. 46-63.

OLSSON, Bror. (1934) «Der Kolophon in den antiken Handscrhiften». *Zentralblatt für Bibliothekswesen*. 51. 365-7.

ORDUNA, Germán. (2005) *Fundamentos de crítica textual*. Leonardo Funes y José Manuel Lucía Megías (eds.). Madrid. Arco Libros.

PELZER, Auguste. (1951[2]) *Repertoires d'*incipit *pour la littérature latine philosophique et théologique du Moyen Âge*. Roma. Edizioni di Storia e Letteratura. Recogido en *Études d'histoire littéraire sur la scolastique médiévale*. Adrien Pattin y Emile Van De Vyver (eds.). 1964. Louvain-Paris. Publications Universitaires-Béatrice, Nauwelaerts. 35-69.

PEREA RODRÍGUEZ, Óscar y Raquel MADRID SOUTO. (2009) «Una efeméride lírico-mercantil: quinto centenario de la firma del contrato para la primera edición del *Cancionero general*». *Cancionero general*. 7. 71-93.

PRIETO BERNABÉ, José Manuel. (2000) *La seducción del papel. El libro y la lectura en la España del Siglo de Oro*. Madrid. Arco Libros.

REYNHOUT, Lucien. (2006) *Formules latines de colophons*. Turnhout. Brepols. 2 vols.

REYNOLDS, Leighton D. y Nigel G. WILSON. (1986[3]) *Copistas y filólogos. Las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*. Traducción de Manuel Sánchez Mariana actualizada por los autores. Madrid. Gredos.

RICO Y SINOBAS, Manuel. (1903) *Diccionario de calífrafos españoles*. Madrid. Real Academia Española.

RIESCO TERRERO, Ángel. (ed.) (1999) *Introducción a la Paleografía y la Diplomática General*. Madrid. Síntesis.

RUIZ, Elisa. (1988) *Manual de codicología*. Madrid. Fundación Sánchez Ruipérez.

—. (2002) *Introducción a la codicología*. Madrid. Fundación Sánchez Ruipérez.

—. (2009) «Hacia una codicología de la producción manuscrita de la Corona de Castilla en lengua vernácula». En Cátedra: 2009: 365-428.

SÁNCHEZ MARIANA, Manuel. (1995) *Introducción al libro manuscrito*. Madrid. Arco Libros.

SCHALLER, Dieter y Ewald KÖNGSEN. (1977) *Initia carminum Latinorum saeculo undecimo antiquorum*. Gotinga. Vandenhoeck.

SIMÓN DÍAZ, José. (2000[2]) *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*. Madrid. Ollero & Ramos.

TAMAYO, Alberto. (1996) *Archivística, diplomática y sigilografía*. Madrid. Cátedra.

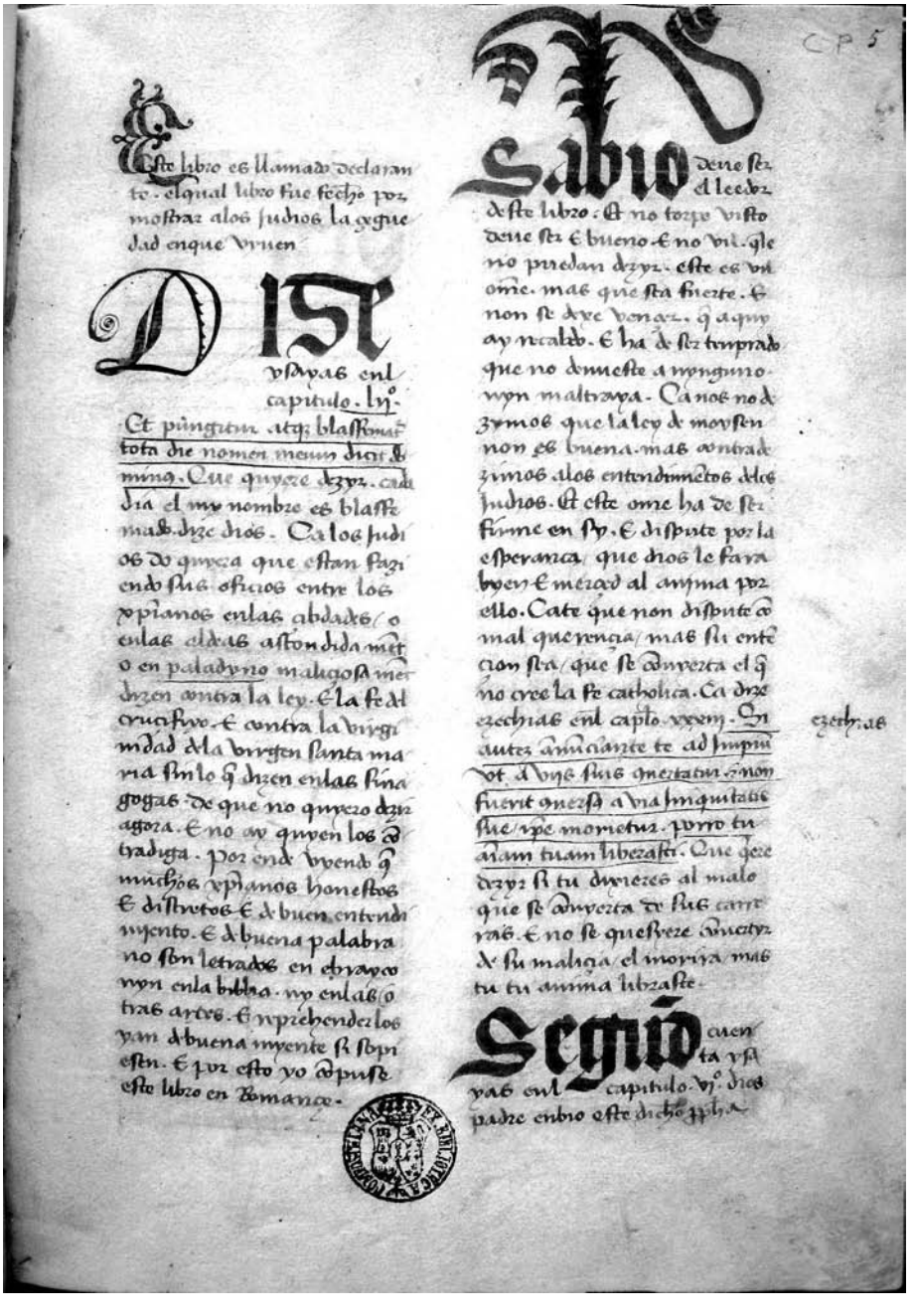
TREU, Kurt. (1977) «Der Schreiber am Ziel. Zu den Versen Wsper ξένοι χαίρουσιν... und ähnlichen». *Studia codicologica*. Kurt Treu (ed.). Berlin. Akademie Verlag. 473-492.

VARONA GARCÍA, Mª Antonia. (1994) «Identificación de la primera imprenta anónima salmantina». *Investigaciones Históricas*. 14. 25-33.

VINDEL, Francisco. (1942) *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX*. Barcelona. Orbis.

—. (1950) *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX. Apéndice*. Madrid. Góngora.

WALTHER, Hans. (1969) *Initia carminum ac versuum Medii Aevii posterioris Latinorum*. Gotinga. Vandenhoeck & Rupprecht. 7 vols.



Este libro es llamado declaran te. el qual libro fue fecho por mostrar alos judios la verdad enque biuen

Dixi vsadas enl capitulo. lxj. Et pungitum arcy blasfemato tota die nomen meum dicit dmino. Que quyere dezyr. cada dia el my nombre es blasfemado. dize dios. Ca los judios do quyera que estan fazyendo sus oficios entre los xpianos enlas abdades o enlas aldeas astonbida mente o en paladyno malgoso menbrezen agora la ley. E la fe del crucifixo. E contra la virginidad dela virgen santa maria sin le q dizen enlas synagogas. de que no quyero dezir agora. E no ay quyen los atraduga. por end biuen q muchos xpianos honestos E discretos E de buen entendimiento. E de buena palabra no son letrados en derecho nyn enla biblia. nyn enlas otras artes. E nyprehenderlos yan dbuena mente si supiesen. E por esto yo apuse este libro en romance.

Sabio dene ser el leedor deste libro. Et no torpe visto dene ser E bueno E no vil. que no puedan dezyr. este es vil ome. mas que sea fuerte. E non se deve venzer. q aquy ay nezcedad. E ha de ser temprado que no denueste a ninguno nyn maltraya. Ca nos no dezimos que la ley de moysen non es buena. mas entendimos los entendimientos delos judios. Et este ome ha de ser firme en su fe. E disputar por la esperanca que dios le fara bien E merced al anima por ello. Cate que non disputes con mal que venga. mas si entendieres que se adiuerta el q no cree la fe catholica. Ca dize ezechias enl capto. xxxvij. Suscita ezechias autem amicitiam te ad impium ut adiuge sus meritum. Non fuerit oneri si adiuncta fuerit fidei xpe moneta. porro tu iam tuam liberasti. Que quiere dezyr si tu quieres al malo que se adiuerta de sus carnales. E no se quiere adiuntar de su maliga el morira mas tu tu anima libraste.

Segun cuenta vsadas enl capitulo. vj. dios padre enbio este dicho ppha

Figura 1

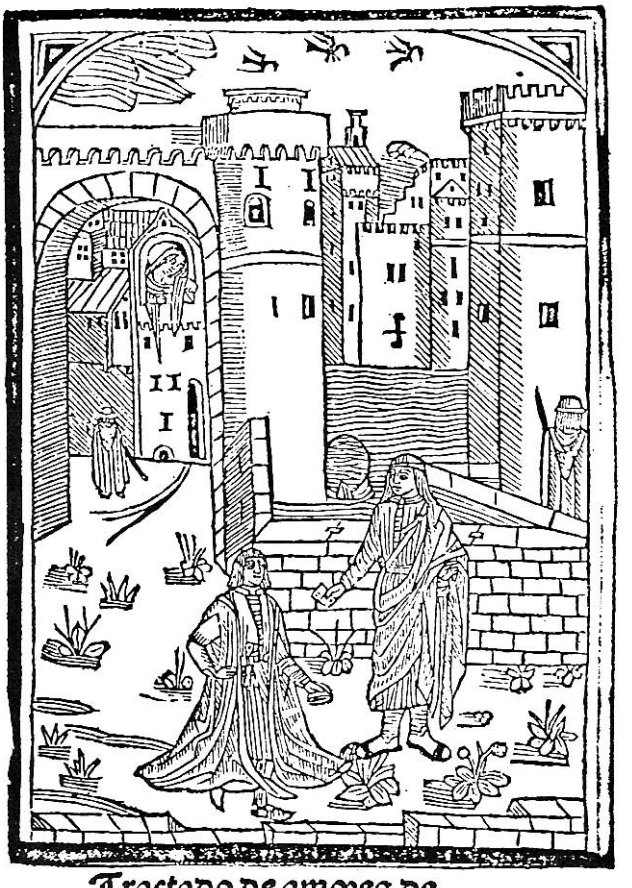


Figura 2

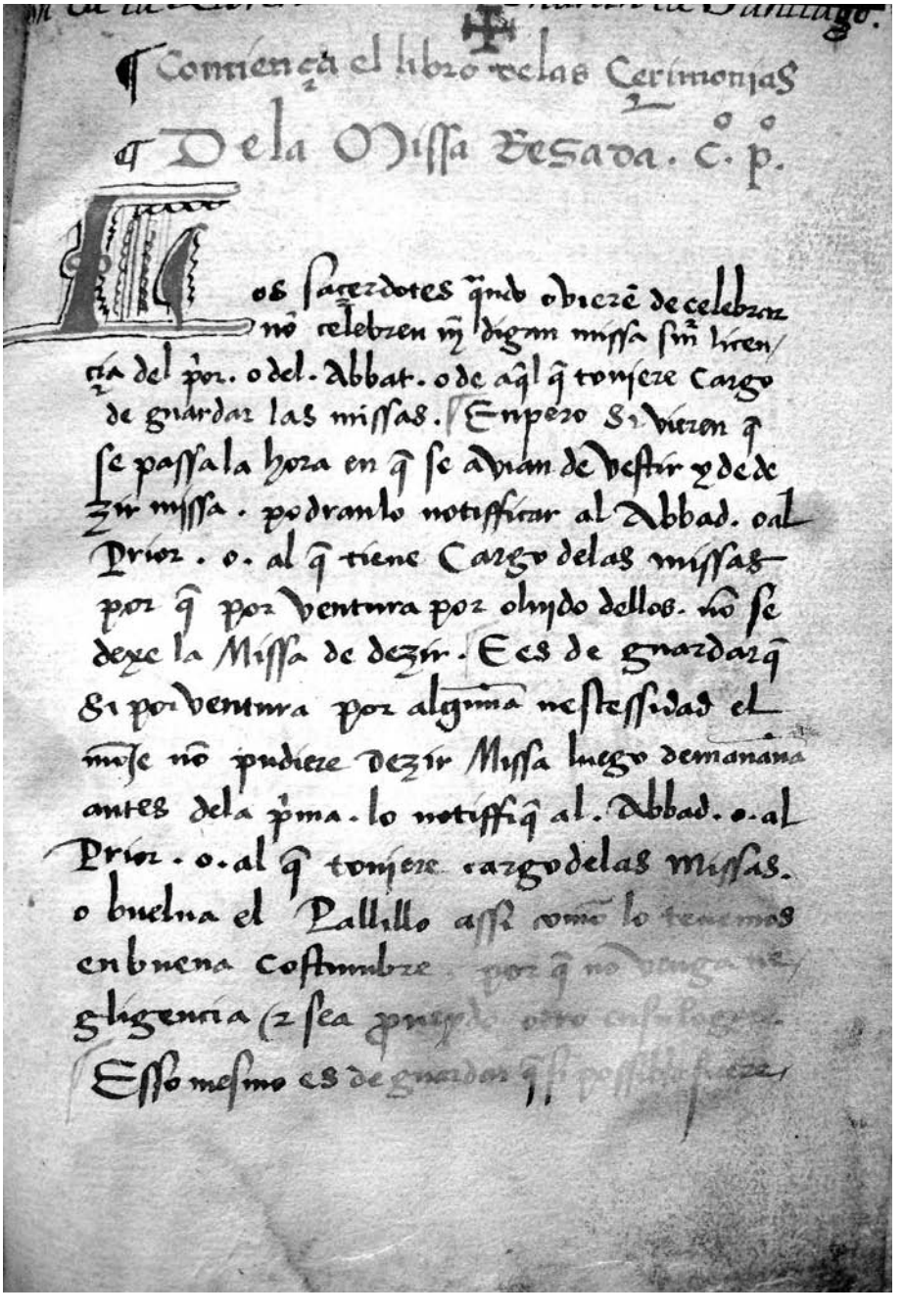


Figura 3

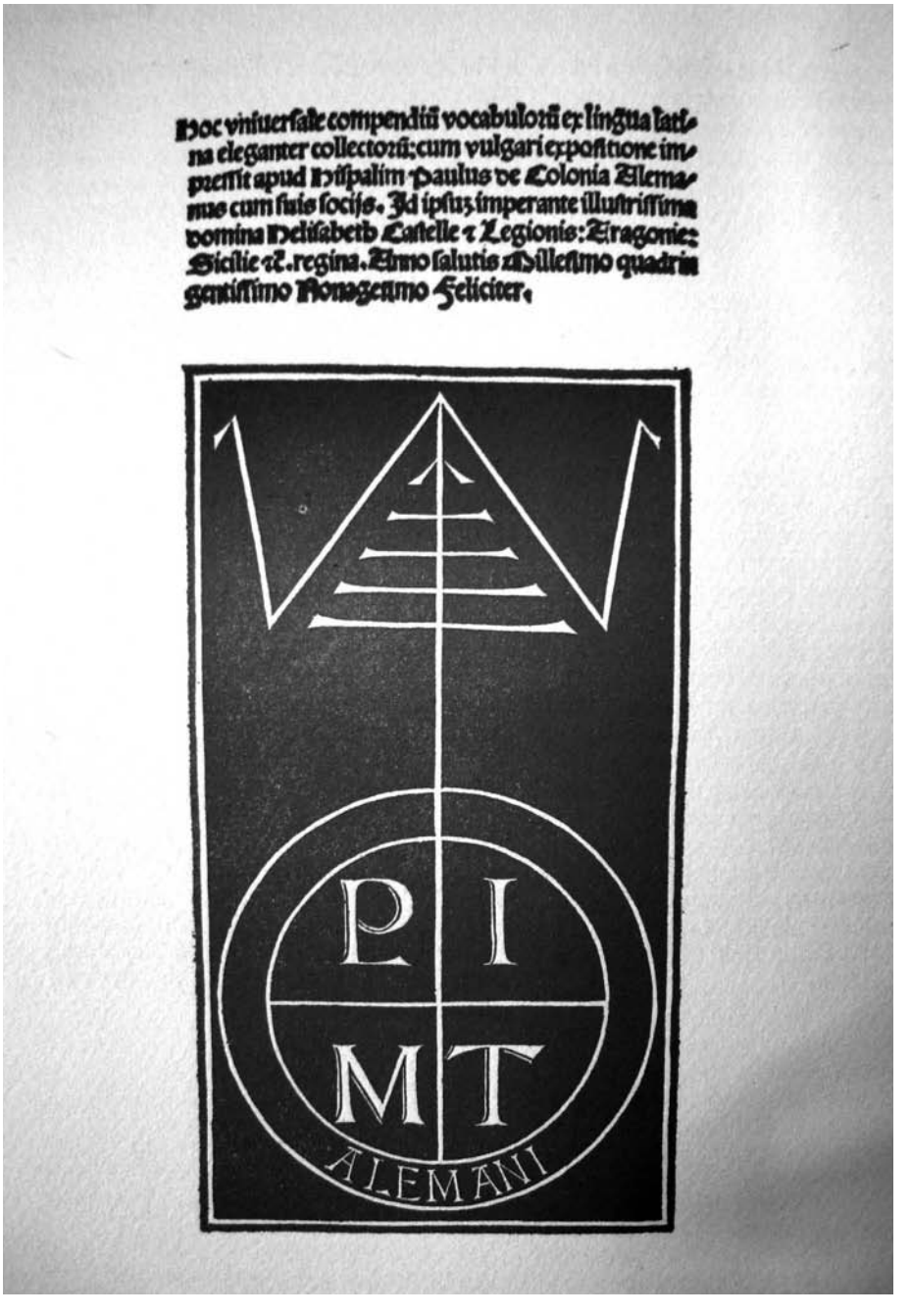

Hoc vniuersale compendiū vocabulorū ex lingua latina eleganter collectorū: cum vulgari expositione impressit apud Hispalim Paulus de Colonia Alemanus cum suis socijs. In ipsius imperante illustrissima domina Helisabeth Castelle et Legionis: Aragonie: Sicilie et. regina. Anno salutis Millesimo quadringentesimo Nonagesimo Feliciter.
P I
M T
ALEMANI

Figura 4

Figura 5

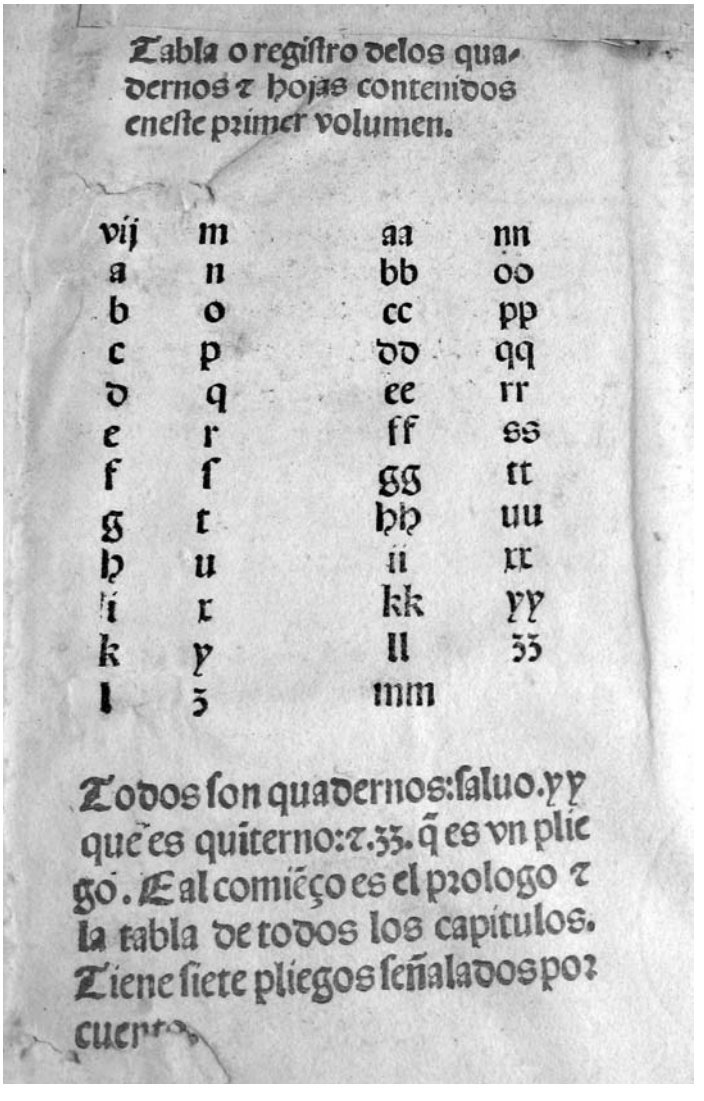


Tabla o registro delos qua-
dernos ꝛ hojas contenidos
eneste primer volumen.

vij	m	aa	nn
a	n	bb	oo
b	o	cc	pp
c	p	dd	qq
d	q	ee	rr
e	r	ff	ss
f	ſ	gg	tt
g	t	hh	uu
h	u	ii	xx
i	x	kk	yy
k	y	ll	zz
l	z	mm	

Todos ſon quadernos: ſaluo. yy
que es quiterno: ꝛ. zz. q̃ es vn plie
go. E al comiẽço es el prologo ꝛ
la tabla de todos los capitulos.
Tiene ſiete pliegos ſeñalados po-
cuer-

Figura 6

Mercedes Comellas
La novela *interesante* o la *verdad* de las novelas entre Romanticismo y Realismo
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XC, 2014, 97-148

LA NOVELA *INTERESANTE* O LA *VERDAD* DE LAS NOVELAS ENTRE ROMANTICISMO Y REALISMO

Podría afirmarse que la novela es el género *interesante* por excelencia. Distintas razones, asociadas probablemente a su recepción en las formas de lectura solitaria, y entre las que no tiene un papel menor la capacidad de hacer de los personajes novelescos dobles de nuestra vida emocional y criaturas de nuestro corazón, han jugado un papel fundamental en el vivo interés que muchas de sus páginas han despertado en los lectores y que la condujeron a ser la más popular entre las especies literarias. Si esa popularidad la alcanzó sobre todo en su versión decimonónica, resultará también particularmente relevante observar en esa época el concepto de *interés* novelesco, por la contribución que ha de significar para el análisis de la evolución del género en momento tan significativo. Las páginas que siguen tratan de perseguir en qué se cifraba exactamente tal *interés* y cómo éste fue variando su condición conforme lo hacía la novela en las décadas decisivas que separan la publicación que quiso convertirse en puerta española a las novedades románticas (*El Artista*, 1835) del título con el que se abre la novela galdosiana (*La Fontana de Oro*, 1870).

En este recorrido será imprescindible partir del magisterio de Lista y su opinión sobre las novelas, a cuya valoración incorporó como elemento esencial el criterio de interés, según veremos. Sus posiciones abren paso a las que en artículos diversos, reseñas y estudios fueron dejando López Soler, Martínez de la Rosa, Mesonero, Fernando Vera, Pedro de Madrazo, Larra, Gil y Zárate, Jerónimo Borao o Milá y Fontanals, que trataron de la expansión del género y sus nuevos valores *interesantes*, asunto de debate creciente en la generación romántica. En la divergencia que se generó para con los principios de Lista sobre el particular, merecerá particular detenimiento la obra crítica de Eugenio de Ochoa, tan cercano de un lado al magisterio de Lista y al tiempo representante de una nueva interpretación del concepto de interés y de la valoración de la novela como género. Su figura comunica el periódico romántico (fue con Madrazo fundador de *El Artista*) con las primeras reseñas que en *La Ilustración de Madrid*, el último periódico de los Bécquer, saludaron la llegada de Galdós a la palestra literaria. Durante esos años se fueron

forjando las bases de la teorización sobre la novela que servirían de sustrato a las reflexiones galdosianas[1] y que demuestran la conexión –y la continuidad– entre las inquietudes románticas y las respuestas realistas, lo que puede ser territorio particularmente interesante en el caso de la novela española. Por haber alcanzado su forma canónica en el Realismo, y también por la arrogante distancia con que muchos de sus mayores representantes concibieron el concepto romántico, se ha tendido a disociarla de sus raíces románticas. Sin embargo, desde esos mismos años 30 y 40 en los que con tanta ansiedad se instaba a la renovación del género y se solicitaba una auténtica y *original* novela española, se fueron escogiendo y entretejiendo los mimbres sobre los que se acabará sentando la gran producción narrativa del último tercio de siglo: los de la verdad individual y la realidad social.

Esta misma continuidad dialéctica puede perseguirse en los dos autores, Alberto Lista y Eugenio de Ochoa, que, según adelantábamos, desempeñarán sobre todo en la segunda parte del trabajo la función de guías particulares en el extenso panorama de estas décadas. El indisputable magisterio del primero –que no hace falta defender aquí, ni requiere presentación– tendrá una suerte de respuesta y prosecución en Ochoa, uno de los críticos literarios más conocidos de su tiempo, que ejerció esta tarea "no, según general usanza, como un pasatiempo fútil o como un desahogo de afectos o rencores personales, sino como un trabajo de conciencia" (Ochoa. 1847a: 61)[2]. Supo además apoyar esta dedicación con reflexiones extensas sobre la novela en las que no rehuía la entonces poco frecuente teorización; y sobre todo de una ingente actividad editorial que tuvo por protagonista en muchos casos a la novela: fue compilador y editor de las colecciones de autores españoles publicadas en París por

[1] "Cuando Pérez Galdós lleva a cabo su programa novelístico es tras varias décadas de interpretaciones acerca de la novela por parte de los críticos españoles", afirma al respecto Giménez Caro (2003, 19).

[2] Al comenzar una de sus reseñas, hace unas reflexiones sobre el género novelesco "dirigidas a los pocos que en estos tiempos de positivismo dan importancia a las teorías literarias, [...] para mostrar que nosotros somos de los que se la dan" (Ochoa: 1847a: 61). Pedro de Madrazo hace a la muerte de Ochoa un listado con los títulos de las publicaciones en las que nuestro autor participó: "en *El Artista*, en *El Español*, en *La Abeja*, en la *Revista Enciclopédica*, en *El Católico*, en *El Domingo*, en *La España*, en *El Heraldo*, en la *Revista Hispano-Americana*, en el *Semanario Pintoresco*, en *El Amigo del Pueblo*, en *El Orden* de Buenos-Aires, en el *Correo de Ultramar*, en el *Journal des Débats*, en el *Moniteur*, en *la Revue de Paris*, en *La América*, en la *Revista Española de Ambos Mundos*, en *La Ilustración Española y Americana*, en la *Revista Española* y en *La Ilustración de Madrid*" (Madrazo: 1872: 69-70). En la necrológica que le dedicara, Galdós se refiere a la "multitud extraordinaria de artículos críticos y literarios [que] completan la corona literaria de este eminente escritor" (Pérez Galdós: 1872: 66). Además de los citados, cofundó también *El Renacimiento*, fue redactor de *La Abeja literaria*, *El Español*, y *El Patriota*. Dirigió con Patricio de la Escosura la *Revista Enciclopédica de la Civilización Europea*, fundada por Miñano (del que Ochoa es hijo ilegítimo) y publicó distintos repasos a la actualidad literaria española en la *Revue de Paris* y *Le Moniteur universel*.

Baudry[3] y tradujo al castellano las grandes novedades europeas y otros éxitos de su tiempo: desde Balzac a Hugo, pasando por Hoffmann o Sand, incluidos los primeros ejemplos de folletín en España (Montesinos: 1955: 90-91; Randolph: 1966: 37ss.)[4]. Su constante actividad como difusor de la literatura española allende los Pirineos, a la par que como traductor de grandes éxitos, le tuvo muy al tanto de las tendencias más recientes y le hizo consciente de la distancia que mediaba entre la novela española y la que iba conquistando a los lectores más allá de nuestro territorio, distancia que él cifraba particularmente en el *interés* del que carecía la narrativa de nuestros autores.

Su primer empeño, *El Artista*, nace con la ilusionada y voluntariosa pretensión de abrir la puerta a las nuevas modas y dar espacio a la juventud literaria ("En el *Artista* están consignadas multitud de producciones de los ingenios juveniles", reconocía *El Guardia nacional* de Barcelona, el 3 de mayo de 1837, 2)[5]. La inquietud ante la insuficiencia creativa española, compartida por muchos contemporáneos, encaja con la preocupación por el estado general de la literatura y la cultura española, motivo de varias empresas editoriales con las que se quiere abrir las puertas a las novedades extranjeras. De hecho, los redactores de la nueva revista cifran sus pretensiones en colaborar con la modernización literaria, sirviéndose para ello de un modelo francés (*L'Artiste* de París) desde el que reflexionar sobre el estado del arte español y contribuir a su acercamiento a la nueva literatura:

> todas las naciones de Europa [...] poseen hombres eminentes; todas procuran anteponerse a sus rivales... ¿y nuestra hermosa patria sería la única que permaneciese estacionaria en medio del movimiento universal? No; los que esto se imaginan no ven mas que la superficie de las cosas. En el suelo privilegiado de nuestra España prenderán mejor que en otro alguno las semillas del saber y de la civilización (Ochoa: 1835a: 1)

[3] Y ello en los mismos años en los que su domicilio parisino se convirtió en centro de reunión de los emigrados españoles. A ello atribuye Randolph el que sus contribuciones a *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-44) fueran "El Emigrado" y "El Español fuera de España" (Randolph: 1966: 10).

[4] Fue probablemente el primer traductor de Balzac (en 1836 publicó dos breves escritos del francés) y de Hoffmann, y el traductor español por antonomasia de Hugo (con especial éxito de su versión de *Nuestra Señora de París*, 1836). También fue conocido por sus versiones de Chateaubriand, Soulié, Scott, Lammennais; de George Sand tradujo al menos cuatro novelas de la primera época y de Gustavo Drouineau y Dumas varios títulos que recogió en la *Colección de novelas de los más célebres autores extranjeros*. También son suyas las colecciones *Horas de invierno* (1836-7) y *Mañanas de primavera* (1837), reunidas con el objetivo de europeizar los gustos españoles (Madrazo: 1872: 70; Montesinos: 1955: 127).

[5] Como ya anunciara el prospecto, "El objeto de este periódico no es otro que el de hacer populares entre los españoles los nombres de muchos ingenios, gloria de nuestra patria, que sólo son conocidos por un corto número de personas y por los artistas extranjeros". *El Artista*. 1835.1.

En ese contexto, la revista servirá de medio de resonancia –a través de las reseñas– para las novelas históricas que pretenden renovar el género, así como de escaparate a distintos ejemplos de joven narrativa. Sus responsables no se cuestionaban la capacidad de los ingenios españoles, pero insistían en la distancia de sus producciones con respecto a las mucho más innovadoras que más allá de los Pirineos estaban transformando el panorama estético. Esa distancia es particularmente significativa en el caso de la novela, según apuntaba entonces la reseña a *Ni rey ni roque* de Patricio de la Escosura (aparecida en el número II de *El Artista*), y lo mismo seguía manteniendo dos lustros después otra reseña al mismo autor, en esta ocasión a su novela *El Patriarca del Valle* (que publicó en *El Español* de 21 de diciembre de 1845). En los diez años que median entre ambas obras (y entre ambas críticas), no se produjo la tan esperada "resurrección de la novela española", aunque Escosura "ha[ya] querido tomar parte en la gloriosa empresa", junto a otros autores de mérito:

> No podemos menos de ver con íntima satisfacción los empeñados esfuerzos que en estos últimos tiempos emplean varios de nuestros mas notables literatos para aclimatar entre nosotros un género de literatura en que hoy nos tiene la Francia en absoluta dependencia, sin que por eso sea menos cierto que, volviendo los ojos a lo pasado, podamos presentar gloriosas muestras de que no desmerecieron nuestros escritores de otro siglo en este como en tantos otros ramos del saber humano. Ya conocerán nuestros lectores que hablamos de la novela. La viva y brillante imaginación de los españoles, su apasionado lenguaje, los magníficos cuadros naturales con que por todas partes les brinda la naturaleza; la inagotable mina de tradiciones, así fantásticas como religiosas y caballerescas de nuestro pueblo, presentan abundantísimos recursos para coordinar mil dramáticas fábulas que en nada cedan a esas hoy tan ponderadas, con que nuestros vecinos inundan los mercados literarios. ¿Por qué, pues, sobrándonos acá los elementos para escribir la novela, han sido tan pocos los escritores que se hayan ejercitado en un género tan agradable y en que tan gloriosa y duradera fama puede reportarse? Parécenos que a este fenómeno literario pudiera darse una explicación muy parecida a la que determina las causas de la pobreza de varias de nuestras feracísimas provincias, que perecen de miseria en medio de su abundancia: la producción, el ingenio, existen abundantes, extraordinarios, excesivos tal vez: pero las salidas, pero los medios de hacer valer los productos de ese ingenio han escaseado desgraciadamente. (Ochoa: 1845a: 3)

La larga y enjundiosa cita nos sitúa en un contexto bien estudiado por la crítica: el que durante casi toda la primer mitad del siglo XIX alimenta de traducciones al nuevo mercado de la novela, sin que los distintos arranques del género histórico ni los ensayos costumbristas llegaran a cuajar en una propia y *original* novela española a la altura de las expectativas del nacionalismo lite-

rario-romántico[6]. Ochoa, uno de los críticos que con más inquietud aguardaba su advenimiento, se quejó en numerosas ocasiones de la dependencia literaria (y por defecto ideológica y moral) que esta situación implicaba, y todavía en 1847 se dirige "a todas las personas de generoso espíritu que ven con pena e indignación la vergonzosa tutela literaria en que nos tienen hace tanto tiempo los novelistas de *Tras-os-Montes*[7]" (Ochoa: 1847a: 60). A pesar de ser traductor, o precisamente por ello, le preocupa que no haya novela española, pues "¿A quién no humilla ver los folletines de nuestros periódicos exclusivamente ocupados por traducciones del francés?", se pregunta en uno de los trabajos que después recopiló en *París, Londres y Madrid* (Ochoa: 1861: 485).

La decepción era expresada en términos similares por muchos contemporáneos cercanos a su círculo: cinco años antes de la reseña arriba citada, Gil y Zárate se lamentaba en su *Manual de literatura* de la ausencia de herencia novelesca que continuara la estela cervantina:

> mas con esta producción extraordinaria [el *Quijote*] parece que quedó como agotado el caudal novelesco de España, pues desde entonces, o poco después, no solo no se ha dado a luz obra notable en este género, sino que parece haber muerto enteramente tal clase de talento en nuestro país, contentándonos con traducir las novelas que se escriben en otras naciones" (Gil y Zárate: 1842: 219).

No muy lejos queda la opinión de Larra en su famoso artículo "Literatura", donde afirmaba que tras el magnífico modelo cervantino se perdió la senda novelesca[8]. La insistencia y repetición por parte de numerosos literatos convirtieron esta queja en un lugar común, muy recurrido por Ochoa: haciendo referencia a ese mismo vacío comienza precisamente el "Juicio crítico" con que consagró *La Gaviota* (Ochoa: 2010: 9-10, n.2), y en otros lugares había remachado que "la novela española [ha quedado] estacionada desde Cervantes hasta nuestros días" (Ochoa: 1845b: 3). En similares términos leemos las quejas del suplemento de *El Español* de 8 de junio de 1845, donde se afirma que a pesar de algún "lúcido y momentáneo intervalo del ingenio

[6] Puede verse al respecto el resumen que hice en "La poética narrativa de Fernán Caballero: buscando una novela española", segundo capítulo de mi "Introducción" a Fernán Caballero (2010). *Obras escogidas*. Sevilla. Planeta-Fundación Lara. XLVII-LVIII.

[7] En nota apunta que "Así titula M. Th. Gauthier su llamado *Viaje a España*, libro tan verídico, tan chusco como las flamantes cartas de M. Alejandro Dumas". El artículo de Ochoa es una reseña a la novela *Doña Blanca de Navarra*, de Navarro Villoslada, cuya lectura encarece y recomienda.

[8] *El Pobrecito Hablador* se había referido, en artículo del 11 de septiembre de 1832, a la realidad literaria española como un "atarugamiento y prisa de libros, reducido [...], como sabemos, a un centón de novelitas fúnebres y melancólicas [...] donde la mayor parte de lo que se publica, sino el todo, es traducido" (Larra: 1998: 95-107).

nacional", como el que representó la aventura editorial de Manuel Delgado con su estupenda colección de novela histórica, "es menester confesar" que "con toda la habilidad desplegada por aquellos autores [López Soler, Escosura, Espronceda, García de Villalta, Larra…], no puede decirse que restaurara la novela española." El gran modelo de Scott "fue imitado con pericia; pero la escuela era exótica, y no pudo aclimatarse". Después las circunstancias históricas y "la alteración del sosiego público que entonces empezó" impusieron una "nueva dirección de los espíritus a objetos muy diversos de la literatura".

> A mas de esta colección no ha faltado tal cual tentativa; pero siempre aislada, casual, y sin propósito de dedicarse á este ejercicio; de manera que en España hay, sí, algunos que por antojo han escrito novelas; pero no existen novelistas que al cultivo de este ramo hayan consagrado largas vigilias. [...] ¿Achacaremos este resultado a esterilidad de ingenio entre nuestros españoles? (Suplemento nº 2. *El Español. Revista literaria*. 8 de junio de 1845. 1-5)

Si en el género dramático se había vivido la llegada de ese nuevo "cometa" al que Larra se refirió en "Una primera representación", y que nos ponía a la altura de Europa por su condición filosófica y profunda, moral, y religiosa; si la poesía, sobre todo con Espronceda, había vivido una renovación sin par en la reciente generación de poetas, ¿qué pasaba con la novela? ¿Dónde estaba la renovación del género? ¿Por qué las "novelas originales" españolas no lograban el éxito de las foráneas? "El empuje del romanticismo pasó de la dramática a la lírica", escribía Jerónimo Borao en su análisis de "El Romanticismo" publicado en la *Revista Española de Ambos Mundos* (Borao: 1854: 804). ¿Y cuándo había de surgir la novela romántica española? Se lo pregunta Ochoa en un largo artículo que sobre este problema apareció en el segundo número del suplemento literario de *El Español*:

> Existe la materia, existe el instrumento para las obras: hay más: existe la afición, la demanda; el consumo, especialmente desde que la censura doméstica no prohíbe al bello sexo hasta el conocimiento del alfabeto; y la exigencia del público llega a tal grado, que para suscribirse a tal o cual periódico pone por precisa condición que haya de repetir en su folletín la novela que en el día priva y llama la universal atención [...]. Todo existe, menos el artífice que reúna y aproveche un conjunto tan completo de elementos (Ochoa: 1845b: 1-5).

La pregunta, que recogerá en la introducción al *Tesoro de novelistas españoles* (Ochoa: 1847b: II-III), se la hacía también "El pobre diablo" en uno de los artículos de *El Eco del Comercio* (7 enero de 1838), titulado precisamente "De la Importancia de las novelas o historias, y de las razones porque no prevalece en España este ramo de literatura": "¿Cómo es que se han hecho [en España] solamente unas malas novelas imitativas [...]? ¿Qué causas puede tener semejante miseria?". Y era una pregunta importante dada la relevancia

de su objeto: "el género novelesco es capaz de todo, de variedad mucha, y accesible a la comprensión de las gentes". Sin embargo, en España "enteramente está abandonado un género de literatura tan útil, viniendo de fuera cuantas novelas se leen" y por eso para hablar de novela moderna, dice, "habré necesariamente de acudir al examen de las obras extranjeras para señalar cuán alto vuelo ha tomado el genio de la novela, colocándose en el Olimpo por último como un Dios".

La demanda de novelas era cada vez más imperiosa y llegaba casi a crear una necesidad social, vinculada a ese nuevo ocio lector, pero también al deseo de reflexión sobre la verdad individual y la realidad social que la nueva modalidad del género parecía prometer y que la hacía precisamente –según veremos– *interesante*. El caso es que esta situación estaba trasformando el panorama literario y sus especies. Porque, como escribe Jerónimo Borao en la *Revista Española de Ambos Mundos*,

> la sociedad, aunque haya podido alarmarse con los pasajeros extravíos del género nuevo, está viviendo con las nuevas ideas, con las doctrinas literarias de la actual civilización, con la predilección de unos géneros y el abandono de otros; y por eso no cultiva la poesía didáctica, ni la bucólica, ni la épica, y conduce, en cambio, sus inspiraciones al drama, al poema, a la leyenda, ***y más que todo a la novela.*** (Borao: 1854: 839; el subrayado es nuestro)

Hacía años que el género se había confirmado como "la lectura más popular en todos los países" (Mesonero: 1839: 254). El público se ha hecho adicto a los folletines, cuyo atractivo para la gran mayoría de los lectores no discute ya nadie; aún más: por todos es aceptado el poderoso efecto que las novelas "interesantes" ejercen sobre los lectores, como desde el *Éloge de Richardson* (1762) había demostrado Diderot y difundieron después sus admiradores del *Sturm und Drang*. Diderot advierte las extraordinarias capacidades didácticas del patetismo y de la emotividad, que hacen de la novela, por la empatía con los personajes que despierta en los lectores, el más apto de los géneros para la lección moral: todo lo que Montaigne, Charron o La Rochefoucauld han puesto en máximas –piensa Diderot–, Richardson lo ha puesto en acción. Y por ello sus lecciones morales son mucho más susceptibles de impregnar nuestro espíritu, porque no se presentan en abstracto, sino más cercanas a la imaginación y más vivas en su emoción.

Mucho tiempo después, el redactor del madrileño *El Clamor público* usará ese mismo argumento para explicar que en los nuevos tiempos la novela es la única palestra desde la que agitar la opinión pública y difundir la doctrina, la única "palanca capaz todavía de remover el corazón de la sociedad moderna". Si Diderot pensaba que era más fácil impregnarse de las lecciones morales a través de Richardson que de Montaigne o La Rochefoucauld, para el autor de este artículo la novela de Eugène Sue tiene un efecto social más importante que las obras de Bentham, Torqueville, Michelet o Quinet:

> el moderno filósofo, que no pudiendo hacerse escuchar desde la cátedra, desde el pulpito o desde la tribuna, porque la cátedra, el pulpito y la tribuna por desgracia han perdido hace tiempo gran parte de su influencia y *todos sabemos por qué*, ha sabido asirse de la única palanca útil que le quedaba, palanca capaz todavía de remover el corazón de la sociedad moderna. Así es como en sus *Misterios de Paris* ha hecho más en favor de la humanidad y de los verdaderos progresos sociales que los admirables pero dogmáticos trabajos de Jeremias Bentham, de Tocqueville, de Michelet, de Quinet, y de tantos otros que han intentado en vano desde la cátedra hacer lo que ha realizado *Sue* con una novela modestamente trazada al pie de un periódico ("¿Vuelve ya a haber en España jesuitas?". *El Clamor público*. Madrid. 8 de enero de 1845. nº 216. 1)

Convencidos del efecto de las novelas en el público, y con la intención de protegernos de los peligros ideológicos y revolucionarios procedentes sobre todo de los folletinistas franceses, la prensa conservadora no se cansó de reclamar una novela original española que contrarrestase los efectos perniciosos de la propaganda novelesca sediciosa. Los moralistas insistieron en exigir a nuestros ingenios que se adaptasen a la demanda social para proporcionar a través de la fórmula de los folletines lecciones adecuadas, como escribe el editor de *El Español* respondiendo a las quejas de los lectores por la publicación en el periódico de la poco edificante novela *El judío errante*:

> Mucho y de muy atrás nos afanamos por excitar entre nuestros literatos el gusto y la propensión hacia la novela folletín, que el uso y la moda han puesto en boga. Pero hasta ahora los progresos del ingenio español no han alcanzado en este ramo de literatura los laureles que en otros (*El Español*. 2 de junio de 1845. Nº 290. 3)

En este contexto y participando de esta inquietud, diversos autores se plantean las razones por las que no llega a funcionar el modelo español. Es notable al respecto la insistencia en el criterio de *interés*, que puede perseguirse en muchos de los casos citados: Ochoa lo emplea constantemente en las distintas panorámicas sobre la novela española de su tiempo, publicadas en varias revistas extranjeras y entre las que destacan "La littérature espagnole au XIX[e] siècle", aparecida en el vigésimo volumen de la *Revue de Paris*, en 1840; «Coup d'œil sur l'Histoire de la littérature espagnole pendant ce siècle", que salió en *Le Moniteur universal* de 15 de enero de 1843; o el repaso de "Estudios literarios. De la novela en España", en el primer número de la *Revista Hispanoamericana* de 1848, sin olvidar las referencias al mismo problema que se encuentran en los dos tomos de sus *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos* (1840), en las introducciones a los tres volúmenes del *Tesoro de novelistas españoles* (1847), en los capítulos que dedica a la novela en *París, Londres y Madrid* (1861), en la *Miscelánea de literatura, viajes y novelas* (1867), o también en sus comentarios a las primeras novelas galdosianas, escritos poco antes de su muerte[9]. El interés fue además

argumento primordial para su selección de novelas en la colección *Tesoro de novelistas españoles*. Allí afirma que la mayoría de las novelas españolas no interesan, con la dudosa excepción de las que él reúne en los sucesivos volúmenes de la antología (esto es, las de María de Zayas, Gil Polo, Quevedo, Juan de Timoneda, Diego Hurtado de Mendoza –como supuesto autor del *Lazarillo*-, Tirso de Molina –por *Los tres maridos burlados*-, Pérez de Montalbán, Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, Vélez de Guevara, entre otras)[10]. En su defensa de este principio hace una sugestiva distinción entre la actitud con que se leen las obras antiguas, las pastoriles por ejemplo, con intención erudita o por disfrutar del lenguaje, de una manera bien diferente a como el público lee, por *interés* en la trama, las novelas modernas: "al público, que lee novelas por pura distracción, tanto le importa que la novela sea nacida allende los Pirineos como en las orillas del Manzanares", escribió en la reseña a Escosura de *El Español* (Ochoa: 1845a: 3).

Estas consideraciones sobre los gustos lectores ponen en relación el concepto de *interés* con una de las dos cuestiones que en su recorrido lo acompañan y condicionan más directamente, y que son el de las nuevas formas de LECTURA y el de VERDAD frente a verosimilitud, asuntos ambos de envergadura sobre los que en estas páginas solo caben unas notas que sirvan a nuestro propósito.

El interés y la lectura

La democratización de la lectura fue generando en estos años un gran público ansioso de ficciones, que no busca en las obras antiguas entreteni-

[9] Al interés de las novelas dedica constantes reflexiones también en sus cartas, que lo muestran ya en su primera juventud al tanto de las novedades editoriales de las casas francesas e inglesas; así en las que dirige a su amigo el conde de Campo Alange, al que escribe en 1834 aconsejándole ciertos encargos y compras para su biblioteca de "entre las obras nuevas que acaban de publicarse en París" (Condesa de Campo Alange. (1946). "Carta de don Eugenio de Ochoa con noticias literarias y políticas". *Correo erudito* 4. 18-21).

[10] Un buen porcentaje de estos textos sobre la novela ha sido estudiado tanto por Montesinos en su citada *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, como por Randolph en su tesis también mencionada (*Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*). En el trabajo descriptivo de Randolph no caben interpretaciones sobre los conceptos que Ochoa manejó en su labor crítica. Y las posiciones desde las que Montesinos la enjuicia (véase sobre todo Montesinos: 1955: 104-6) son excesivamente rigurosas y en general motivadas por el deseo de reivindicar la novela española frente a las opiniones de Ochoa, que siente despectivas y entre las que elige como muestra las más radicales. Pero ni Ochoa menoscaba las obras de María de Zayas, Gil Polo o Quevedo, ni las *Novelas Ejemplares* cervantinas "le parecen defectuosas". Montesinos exagera las posiciones de Ochoa y las interpreta con la misma falta de criterio histórico que le achaca. Más que por el valor que tengan comparadas con el gusto y criterios actuales, las opiniones de Ochoa interesan como reflejo de lo que estaba sucediendo entonces en la novela.

miento porque no siente interés en los episodios que en ellas se narran. El lector nuevo desea obras nuevas y se siente distante de los clásicos. La interesante afirmación del *Tesoro* a la que se hizo mención arriba, que Ochoa presenta consciente de que le va a acarrear muchas críticas –con más motivo por venir de un representante del mundo erudito, académico de la Lengua desde 1844 y de la Historia, director de Instrucción pública, etc.-, confirma el envejecimiento de ciertas formas de ficción y declara un juicio moderno sobre la lectura que permite preferir lo que llama la *novela de costumbres*, en la que destacan extraordinariamente los escritores modernos ingleses y franceses[11].

Cuando la reseña de *El Artista* concede que *Ni rey ni roque*, a pesar de sus defectos, resulta ser "un libro interesantísimo", lo hace por parecerle "propio, tanto como el que más, para hacer pasar agradablemente a sus lectores algunas horas en las largas noches de invierno junto a una *confortable* chimenea" (Ochoa: 1835b: 118). Recuérdese que precisamente *Horas de invierno* fue el título que buscó para una de sus colecciones de novelas traducidas. La imagen del lector embebido en las páginas representa muy gráficamente la nueva forma de lectura *novelesca* que la identificación sentimental con los personajes propiciaba y a la que alude uno de los primeros documentos del Romanticismo español, el "Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas" de López Soler. El "Análisis" caracteriza la escuela romántica por su intención de "excitar en nosotros sentimientos de amor, de suavidad y ternura, presentándonos situaciones patéticas en las que lleguen a *interesarnos* los delirios y la profunda tristeza del alma"; la empatía sentimental provocará "cierto placer en el *interés* que nos cause, [...] principal cualidad que distingue a los románticos de los clasicistas" (López Soler: 1923: 45-46).

En el caso de *Ni rey ni roque* al que se refería Ochoa, no era posible lograr la simpatía sentimental con el protagonista ("Gabriel de Espinosa *interesa* poco: es una idea truncada, incompleta"); pero la pastelera de Madrigal

> es una creación lindísima, una mujer capaz de trastornar la cabeza a cualquiera que sienta palpitar en su pecho un corazón juvenil. El lector la conoce, la ve; ama su tez morena, sus ojos de fuego, su donaire portugués,

[11] En estos años se va confirmando esta denominación como la más adecuada al modelo narrativo que la mayoría de los literatos españoles aplauden y promueven. Así, Mesonero Romanos había distinguido en su artículo sobre "La novela" varias especies en el género, entre las que prefiere la "novela de costumbres": "Y la novela de costumbres, con su ingeniosa trama, su verdad e intención filosófica, logró muy pronto clasificarse entre los ramos más importantes de las buenas letras, y uno de los que más favorecen al desarrollo del ingenio y al cultivo del idioma sin afectación y sin descuido" (Mesonero: 1839: 254). El propio Ochoa distingue en el *Tesoro de novelistas españoles* "cuatro especies en que generalmente se divide dicho ramo: novela fantástica, heroica o caballeresca, novela pastoril, novela histórica y novela de costumbres" (Ochoa: 1847b: I, i).

> y disculpa a D. Juan por olvidar en un momento, al ver realzada su hermosura por el amor, lo que debe a su patria y a su rey (Ochoa: 1835b: 119).

Esta nueva manera de entender la amenidad ociosa de la lectura, su capacidad de sugestión y de identificación emocional, casa con la preferencia que por las novelas demostró el público juvenil, frente a la reticencia que ante su éxito expresaran los "viejos" que, como Lista en sus *Ensayos*, seguían defendiendo la lectura erudita y estudiosa de los clásicos[12] (lo que no le impide ser consciente de que el género atractivo para los jóvenes es la novela: "y si no hay quien las escriba bien, las leeremos mal escritas, porque no se excusa leer novelas mientras haya jóvenes de ambos sexos"; Lista: 1840: 179). Frente a estas ironías del maestro sobre la novela, los representantes de la nueva generación (aunque conscientes de las profundas deudas de magisterio que lo vinculan a la anterior), confirmaban que solo "nuestros primeros talentos juveniles [...], han ensayado sus fuerzas en el género novelesco", de la misma manera que "entre nosotros, con rarísimas excepciones, solo la juventud participa del movimiento europeo, en literatura" (Ochoa: 1847a: 61). Si la generación de Ochoa se opuso en tantas cosas a sus maestros, una de las más significativas es esa nueva relación con la escritura y la lectura de novelas cuyo *interés* no descansa en su condición erudita[13].

La distancia entre ambas posiciones se observa en los criterios desde los que Lista analiza la novela y su historia, criterios ajenos realmente a la nueva modalidad narrativa. Piensa don Alberto que "un escritor de novela no tiene otro objeto que el de deleitar y no miras políticas, religiosas ni morales. Esto es verdad". Y piensa también que ese deleite que persiguen las novelas viene de presentar "a una nación [...] los objetos bellos bajo el punto de vista que ella los concibe" (Lista: 1840: 175-6), es decir, maneja el concepto de belleza clásico, inaplicable para juzgar el interés de las novelas modernas y, según Schiller, para referirse a la moderna literatura: "Ojalá que uno se atreviera a desterrar la expresión e incluso la palabra *Belleza* de la circulación y a poner en su lugar a la *Verdad* en su sentido más amplio, porque en el concepto de *Belleza* están implicados todos aquellos falsos conceptos de manera inextricable"[14].

---

[12] Montesinos ya señalaba que "el triunfo de la novela, con el advenimiento del romanticismo, va a escindir la sociedad en dos grupos, jóvenes y viejos; los jóvenes serán los grandes devoradores de novelas. Por espíritu romántico. Son los que hacen de ellas un artículo tan de primera necesidad que ya no se excusa" (Montesinos: 1955: 128).

[13] Borja Rodríguez ha estudiado al cambio de actitud que demostraron Ochoa y Madrazo en *El Renacimiento* con respecto a sus posiciones de *El Artista* (Rodríguez Gutiérrez: 2004a). Sin embargo, es significativo que incluso en sus momentos más distantes de la moda romántica, Ochoa mantuviera este criterio del interés novelesco que, como veremos, fue sin embargo variando su significación.

[14] Schiller an Goethe vom 7.7.1797. En *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*. Stuttgart. J. G. Cotta. 1870. I. 320. La traducción es nuestra.

El interés y la verdad

Ese punto de vista anticuado le impide a Lista comprender la afición de los jóvenes a las novelas francesas de Hugo o Dumas y su preferencia por estas lecturas, tanto como la *verdad* que en estas encuentra la joven generación. Lo demuestra el viejo profesor cuando se propone "explicar la esencia de la novela, ya sea la de Walter Scott, ya la de los siglos feudales", como si no hubiera diferencia entre lo que llama la "novela" medieval y la de sus contemporáneos. Para él ambas están vinculadas por la condición de lo maravilloso, que hizo de los libros de caballería una lectura gustosa a sus contemporáneos (a pesar de que hoy se haga "fastidiosa y monótona su lectura para nosotros: nadie puede leerlos sino con el objeto de recoger notas eruditas o gramaticales") y que en las novelas actuales se refleja ya no en la presencia de magos o hechiceros, sino en "las coincidencias extraordinarias, las aventuras no comunes, los lances apurados, los grandes peligros evitados por felices circunstancias, en fin, todos los incidentes que, sin necesidad de recurrir a la acción del cielo son, aunque naturales, muy raros". A pesar de manejar el criterio de interés para la novela y de presentarlo como una de sus condiciones esenciales ("Dos son los elementos esenciales de la novela, sea cual fuere su clase: el interés y lo *maravilloso*. [...] Sin interés y sin maravilloso no hay novela"), Lista no termina de comprender en qué consiste el nuevo interés –o quizá de compartirlo– (Lista: 1840: 176).

El ensayo de Lista puede enmarcarse en un conjunto de artículos y estudios, por entonces de moda, que comparaban la novela antigua o "medieval" (los libros de caballerías) y la moderna (que tantas veces tomaba justamente por asunto el mundo medieval). Probablemente era la intención de introducir la novela en el espacio de la poética la que conducía a estos intentos de instituir para el género una genealogía, una historia y un canon. Lo más frecuente era que tales comparativas concluyeran en la superioridad de las nuevas novelas sobre las antiguas, como hacen los participantes de la discusión "promovida en la sección de literatura del Ateneo, en la noche del 25 de enero último [1839] sobre el tema siguiente: *Paralelo entre las modernas novelas históricas y las antiguas historias caballerescas*". El debate, recogido en el volumen del 10 de febrero del *Semanario Pintoresco Español* lo presentó Gil y Zárate, quien

> Comparando esas novelas antiguas con las modernas, juzgó a éstas muy superiores a aquéllas, tanto por el mayor estudio, mejor gusto y más ingenio de sus autores, como por haber concurrido a su mejor éxito los progresos que en épocas posteriores han hecho las artes, las ciencias y la filosofía, dándoles un realce, un valor de que carecen las caballerescas. ("Crónica. Ateneo de Madrid. Sección de Literatura". *Semanario Pintoresco Español*. 1839. 47-8)

Lo que los distintos ateneístas no niegan en ningún caso es la necesidad que la sociedad tiene de novelas, aunque unos defiendan la manera de Walter

Scott, y otros, como Corradi, afirmen que "debiendo ser las novelas modernas expresión fiel de la época contemporánea, tomar por fundamento de ellas la edad media, era desviarse de su objeto moral". Y si Martínez de la Rosa insiste "con el Sr. Escario en que no tienen objeto alguno moral ni político, [pues] su fin principal ha sido el entretenimiento, el solaz agradable", la mayoría de los contertulios opina sin embargo que la novela, en el caso de su versión moderna, tiene también la función de formar el juicio e instruir a los lectores. Esto es: piensan de muy otra manera que don Alberto Lista, a quien también contradice Ochoa cuando en su *Tesoro* distingue, como Gil y Zárate, las novelas antiguas españolas, "faltas de utilidad", de las modernas, que sí la poseen (Ochoa: 1847b: I, IV-V).

Un año antes de la reunión en el Ateneo de nuestros insignes eruditos, "El pobre diablo" había defendido en su citado artículo sobre "la importancia de las novelas" la grave misión de este género y el nuevo espacio que ahora reclama: nada menos que "los vastos dominios del saber y de la experiencia" y la agitación de la conciencia social:

> Goethe, Chateaubriand, Víctor Hugo, Bulwer y otros escritores han penetrado en los mas sagrados santuarios, agitando las cuestiones importantes de las ciencias, de la moral, de la filosofía, de la historia y de la política; los cuadros de costumbres, los caracteres, las descripciones mas poéticas, los mas verídicos pormenores y las indagaciones mas útiles se deben, sin duda a noveladores que con su ingenio esclarecen los vastos dominios del saber y de la experiencia; y hasta con poderosa mano ha sacudido George Sand los lazos sociales mas respetados de los pueblos modernos. ("De la Importancia de las novelas o historias, y de las razones porque no prevalece en España este ramo de literatura", *El Eco del Comercio*, 7 enero de 1838, 4)

Pocos años después encontramos la misma idea patrocinada en tribuna más erudita: el *Compendio del arte poética* de Milá y Fontanals reconoce que si bien "huele el nombre de novela a cosa fútil y de poco valer", y aunque

> sobran las novelas triviales y despreciables, el género en sí es uno de los medios más aptos para comunicar la instrucción, dar a conocer las costumbres de los diferentes países, comunicar cierto conocimiento de las inclinaciones y flaquezas humanas sin las costosas lecciones de la experiencia, mostrar los males que llevan consigo nuestras pasiones, hacer amable la virtud y odioso el vicio (Milá y Fontanals: 1844: 106).

Si bien el nuevo modelo del género no tenía por qué renunciar necesariamente al conocimiento, este debía obtenerse no tanto del territorio libresco o erudito referido en las obras, ni de su participación en la tradición literaria (como por ejemplo era el caso de los envejecidos libros pastoriles), sino de una nueva interpretación de su *interés* que Lista no supo apreciar: la *verdad* que nacía en sus ficciones y sus caracteres, de sus ideas y de

su análisis de la realidad. Tanto los conservadores como los progresistas reclamaban desde posiciones diferentes esta concepción del género como una especie literaria valiosa y muy superior al mero entretenimiento ocioso. Y cuando *El Clamor Público* reseña la novela de Ramón de Navarrete, *Madrid y nuestro siglo* (en artículo del 12 de diciembre de 1845), el crítico pone en relación la nueva función social de la literatura con el advenimiento de la novela:

> Las artes, que en otra edad se consideraban no mas que como puro recreo, tienen en el día un aspecto mas grave; la literatura, que antes se limitaba a distraer el ánimo y a solazarle dulcemente, es hoy un punto interesante en la vida social, y asígnansele deberes, objeto y fines, hasta ahora extraños a ella. Por eso sin duda han muerto la égloga y el idilio; por eso las ficciones mitológicas van siendo tradicionales [...]. (*El Clamor Público*. 12 de diciembre de 1845. 4)

Y por eso la novela, concluye, se ha convertido en la nueva reina literaria. Pues si, como afirmaran los ateneístas en aquella reunión dicha, las novelas antiguas tenían la función de entretener, no ocurre así con las modernas:

> ¿Quién nos dijera que los libros de caballería [...] habían de tomar nueva forma, de adquirir nueva vida, e ocupar un lugar preferente en la literatura de nuestros tiempos? Porque verdad es que las novelas no son ahora lo que eran cuando el gran Cervantes se propuso ridiculizarlas; verdad es que han cambiado esencialmente de índole y de carácter.

Hoy "no son los sucesos maravillosos los que es preciso escribir", ni "prodigios del valor heroico los que debemos cantar", pues "cuando tanto ha crecido la afición a este género de lecturas, cuando se les otorga una atención tan especial y tan profunda", la función de la novela ha de ser más elevada y "lo que se pide al novelista", como al artista en general, es "que algo enseñen, que algo digan a la inteligencia del hombre; que le alumbren con la antorcha de la filosofía en las tinieblas de su inexperiencia". Con ello cumple la novela de Ramón de Navarrete reseñada, pues es

> pintura fiel y exacta de la sociedad madrileña y del siglo actual; es un cuadro sombrío a veces, a veces risueño, de los vicios, de las virtudes, de las preocupaciones que distinguen y caracterizan a las diferentes clases sociales; es, por último, una enérgica protesta contra ciertos abusos [...]. (*El Clamor Público*. 12 de diciembre de 1845. 4)

La pintura de la vida actual que pedía Mesonero al género (la novela es "el reflejo inmediato de toda sociedad"; Mesonero: 1839: 254) va preparando los rasgos de la gran novela del Realismo que Georg Lukács en sus *Ensayos sobre el realismo* definía por su voluntad de colaborar a la mejora social a través de la narración de lo verdadero, y que ya aquí se reclama. Precisamente

la novela era la lectura más popular, sigue afirmando Mesonero, "por su *verdad*, su gracia y su ligereza (Mesonero: 1839: 254).

Como demuestran tanto aquel debate ateneísta referido, como los sucesivos lugares que sobre el asunto hemos perseguido en la obra crítica de los contemporáneos, el criterio de *interés* no puede despegarse del concepto de *verdad* y de la participación que este tuvo en la valoración que desde el Romanticismo se hacía de las novelas, pues, según veremos a continuación, la condición *interesante* se empezó a asociar en distintas maneras a la relación que las obras narrativas tenían con la realidad. Sobre ello vale la pena plantear unas cuestiones generales, aun a riesgo de entrar en territorio tan amplio y complejo con escasas posibilidades de explorarlo ahora con la hondura que requiere.

Si la interpretación clásica de la *mimesis* implicaba la verosimilitud, la crisis de la representación que acompaña al Romanticismo impone un nuevo modelo en la relación entre el objeto representante y el representado que se hace mucho más compleja y reclama la presencia de la *verdad*. El clasicismo dictaba con Boileau que "le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable" (Chant III del *Art Poétique*) y Luzán, en la edición de 1739 de la *Poética*, distingue verdad de verosimilitud porque la primera "es la que buscan los teólogos, los matemáticos y las otras ciencias, como también la historia", mientras la verosimilitud es la "especie de verdad [que] pertenece a los poetas"[15]. La verosimilitud –que según el clasicismo es legisladora de lo literario– se acomoda a la creencia común, al criterio general de la opinión compartida socialmente[16]. Sin embargo, cuando Hugo prefiere en el prólogo a *Cromwell* la realidad a la verosimilitud (que era la que imponía las unidades de tiempo y lugar), acepta el mayor impacto de lo extraordinario al mismo tiempo que impone otras coordenadas éticas: como recuerda Jerónimo Borao, para Victor Hugo, "la verdad contiene la moralidad" (Borao: 1854: 813).

Esa nueva verdad moral es la que en los prolegómenos al Romanticismo convirtieron Goethe y Schiller en centro de un interesante y fundamental debate por el que los criterios de *verosimilitud* y *belleza* envejecieron radicalmente. En su breve diálogo "Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke" de 1798, Goethe no usa ya el concepto de *Wahrscheinlichkeit* en el sentido de "verosimilitud", sino de "als wahr Erscheinendes", o "lo que se

[15] I. de Luzán. (1974). *La Poética*. Ed. de Isabel M. Cid de Sorgado. Madrid. Cátedra. 146. Es inevitable sentir los ecos de las lecciones del Pinciano y de las reflexiones cervantinas al respecto de la verdad poética y lo verosímil.

[16] Ya en Aristóteles lo verosímil tiene que ver con la consonancia entre la forma y el contenido, y entre éste y la opinión común (*Poética* 1355a, 1356b); está fundado, por tanto, sobre la opinión de los oyentes. Más complejo resulta el concepto de verdad, discutido sobre todo en la *Metafísica* (*Theta* 10, 1051 b 3). Vid. E. Tugendhat, "El concepto de verdad en Aristóteles", *Ser-Verdad-Acción*, Barcelona, Gedisa, 1997, 165-174. Sigue teniendo interés el clásico ensayo de Alberto Wagner de Reyna: *El concepto de verdad en Aristóteles*, Mendoza, D'Accurzio, 1951.

presenta como verdad". Cuando la expresión "Schein des Wahren", "apariencia de verdad", sustituye a la verosimilitud en el análisis de las relaciones entre el objeto real y el artístico, la verdad entra como criterio en la teoría del arte. Se trata de una "innere Wahrheit", o verdad interior, consecuencia de la obra de arte y que surge de ella como *Kunstwahre* (verdad artística), diferente de la "äu ere Wahrheit" o verdad exterior, que vale tanto como la *Naturwahre* (verdad de la naturaleza)[17].

Para Schiller, la verdad no corresponde a las manifestaciones de los sentidos, ni a la realidad que alcanzamos en el exterior, sino que es algo que la fuerza del pensamiento produce en su libertad, explica en la *Ästhetische Erziehung*[18]. En esta convicción coincidía su concepción idealista del arte con la realista de Goethe, y es la razón de que afirmara la necesidad de abandonar el concepto de lo bello (die Schönheit) por el de la verdad (die Wahrheit), como vimos arriba. En el prólogo a *Die Braut von Messina* ("Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie"), desarrolla su teoría sobre la verdad del arte, su realidad y objetividad, que no son las de la simple apariencia ni las de la verosimilitud, sino mucho más hondas y misteriosas, como también defendieron después los románticos[19]. El arte debía alcanzar esas raíces, guardadas profundamente bajo la realidad de las cosas, y traerlas a la obra para hacerla verdadera.

Significativamente, es en la obra narrativa de Schiller donde mejor se aprecia esta visión de la verdad literaria y tal vez por ello la marca que la unifica sea la insistencia en lo verdadero: en todas estas obras, desde el título y los prolegómenos –siempre metaliterarios-, se genera un «pacto de verdad», un marco de recepción basado en la autenticidad y la veracidad que tendrá beneficio moral para el lector. La *Wahrheitsanspruch* funciona como eje vertebrador de toda la narrativa schilleriana[20].

Es evidente que los ecos de esta revolución epistémica se vivieron con inquietud en nuestros ambientes literarios. La *verdad* comienza su andadura

---

[17] Vid. Käte Hamburger. (1979). *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*. Stuttgart. Klett-Cotta. 89ss. Marie-Christin Wilm (2008) "Die «Reduktion empirischer Formen auf ästhetische». Zur poetologischen Bestimmung von Wirklichkeit und Stoff durch Schiller, Goethe und Wilhelm von Humboldt", en Hans Feger y Hans R. Brittnacher (eds.) *Die Realität der Idealisten: Poesie, Philosophie und Naturforschung bei Schiller und den Brüdern Humboldt*. Köln. Böhlau. 113-144. Sobre la evolución romántica de este concepto y la versión de Schlegel de las relaciones entre la naturaleza y la verdad artística, vid. un resumen en Ernst Behler (1992). *Frühromantik*. Berlín. Walter de Gruyter. 84ss.

[18] "Wahrheit ist nichts was so wie die Wirklichkeit oder das sinnliche Dasein der Dinge von aussen empfangen werden kann; sie ist etwas, das die Denkkraft selbstthätig und in ihrer Freyheit hervorbringt." Schiller. *Ästhetische Erziehung*. 23. Brief, NA 20. 384.

[19] *Schillers Sämtliche Werke*. (1879). Stuttgart. J. G. Cotta'sche. II. 817.

[20] Vid. Marcelo G. Burello. (2003). "Verdad y verosimilitud en la narrativa de F. Schiller". *Revista de Filología Alemana*. 11. 69-81.

como criterio nuclear artístico asociada en principio a lo que por ejemplo Fernando Vera, en distintos lugares del *No me olvides* de 1837, proclama como raíz de la auténtica poesía y afirma ser la *verdad* de Víctor Hugo, Lamartine, Casimiro Delavigne y Lord Byron. En las mismas páginas, Pedro de Madrazo defiende que el verdadero arte nos viene del corazón, mientras abomina del falso, causa de la falta de espontaneidad, de inspiración, de verdad y de sencillez "que caracteriza la mayor parte de los ensayos literarios y artísticos de nuestros días" (*No me olvides*. Nº 14. 6 de Agosto de 1837).

La nueva verdad, reclamada por los jóvenes escritores en muy distintos foros, es deudora de ese cambio epistemológico que ha afectado profundamente al proceso de la *mimesis* y a los conceptos de ficción y verosimilitud: la verdad que reclama Larra trasciende lo verosímil para buscar una realidad superior; cuando Madrazo, Mesonero, Ochoa o Espronceda afirman que la literatura –y en concreto la novela– debe perseguir la verdad, se refieren al nuevo concepto de verdad que animó a Goethe a titular su autobiografía *Dichtung und Wahrheit* (*Poesía y Verdad*)[21] y a Schiller a desterrar la *Belleza* como falsa. La verdad del arte no es la misma que la verdad de la naturaleza, razona también Victor Hugo en el prólogo al *Cromwell*, sino que es una verdad "del hombre interior", que puede perseguirse, pero nunca conocerse del todo. Es la verdad que Fausto reclama y por la que entrega el alma, una verdad fenoménica, hondamente subjetiva, la única posible desde que la gnoseología kantiana demostrara la imposibilidad de conocer *la cosa en sí* (*Dasein*). El desvelamiento que los antiguos filósofos asociaban al concepto de verdad, ahora reduce sus revelaciones al círculo del yo: son los misterios de la conciencia los que se indagan e iluminan.

Y esa es la verdad que se esperaba de las novelas: no que contaran lo realmente sucedido, sino lo que sin haber ocurrido nunca era real en el corazón del hombre, y aunque no tuviera vida física, sí la poseía metafísica. La función de la novela era darle visibilidad y mostrar lo oculto en nuestros laberintos interiores. De ahí su *interés* como género mejor capacitado para ese descubrimiento.

Según ha estudiado Behiels es evidente un cambio de sensibilidad en Larra que lo llevó desde el criterio clásico de verosimilitud a pedir cada vez más acercamiento a la realidad, como demuestran sus últimas reseñas de 1836 (Behiels: 1984: 36). Ejemplo es el famoso artículo de "Literatura", publicado en *El Español* de 18 de enero de 1836, donde habla de una literatura "hija de la experiencia y de la Historia", que vaya "enseñando verdades", "literatura, en fin, expresión toda de la ciencia de la época" (Larra: 1960: 134). La *verdad* es lo que más valora en las reseñas a *Catalina Howard* de Dumas

[21] Agradezco al Prof. Leonardo Romero Tobar la generosa pista que me proporcionó en nuestro encuentro santanderino a propósito del papel de la autobiografía goethiana en la nueva concepción de la *verdad*.

(el 23 de marzo de 1836), *Abén Humeya* de Martínez de la Rosa (reseña de 12 de junio de 1836) o *Blanca, cuento romántico en verso* (*El Español*, 3 de julio de 1836), donde, tras plantear una panorámica de la poesía contemporánea, afirma que "El espíritu del siglo [...] exige cada vez más saber en el poeta verdades importantes y profundas". Por fin, en la reseña a *Los amantes de Teruel* (del 22 de enero de 1837), acaba alejándose de los criterios racionalistas de sus inicios clásicos para defender que la verdad se apoya en los sentimientos, no en las doctrinas ni en los sistemas (Larra: 1960: 299). El caso de Larra sirve como ejemplo de hasta qué punto el criterio de verosimilitud ha envejecido, y a él asociados los valores de lo convencional que lo conformaban. Los escritores de la época demuestran una preferencia progresiva por el término de *verdad*, preferencia que corresponde a la nueva sensibilidad literaria y la búsqueda de lo auténtico frente a lo convencional, con toda la singularidad que dicha autenticidad pueda suponer.

La nueva verdad quedaba más cerca de lo histórico (en la línea de Huet o de nuestro Mayans[22]). Pero también cada vez más asociada a la verdad sentimental y de las pasiones, a esa "verdad psicológica" que explora el corazón humano y sus conflictos y que encuentra en la novela su mejor asiento. De hecho, la novela se ha encumbrado a su nueva posición de dominio por su capacidad para presentar esta nueva verdad, piensa el "pobre diablo" en uno de sus artículos para el *Eco del Comercio* (5 de febrero de 1838, 3). La búsqueda de esa verdad "en el corazón del hombre", que es la verdad de "los apetitos y pasiones", ha conducido a la literatura a un fundamental cambio de género: en el "estudio y examen de los hombres [...], los más distinguidos escritores, [han] abandonado la epopeya por el drama, la historia por la novela de la vida humana". Y es que "en nuestro estado actual estamos sintiendo la necesidad de conocer a los hombres todos, si fuera posible, interiormente". Y así, exige a Teofrasto y La Bruyere, a Calderón y Moratín,

> apartaos y dejad que se adelanten esas pavorosas anatomías, que con la verdad y la poesía que tienen nos dejan temblando a su vista; dejad que los hombres, siendo cada cual un enigma, estén con los cabellos erizados, viéndose en esos espejos del alma.

[22] En su *Traité de l'origine des romans* (1670) Huet presenta la novela como subsidiaria de la Historia. Si esta se mantiene atada firmemente a lo real, aquella se esfuerza en ser verdadera, lo que para Huet significa ajustarse a los criterios de la verosimilitud, pero también moverse en los pliegues y sombras de lo histórico. La novela, para la que Huet no acepta la ficción pura, queda confinada en los intersticios de la Historia y sin capacidad para variarla ni cambiarla. Por su parte, Mayans distingue la verdad de los hechos, que corresponde a la Historia, de su transformación, uso y variación, que es el terreno de la literatura. Este último aspecto ha sido estudiado por Jesús Pérez Magallón en "Una teoría dieciochesca de la novela y algunos conceptos de poética". *Anales de Literatura Española* 5 (1986-1987) 357-376.

La "lira de ébano" que entonan los nuevos poetas[23] corresponde, en términos de López Soler, a una "musa solitaria", concentrada en sus "recónditos pesares" y alimentada de exaltaciones ("tempestades [...] del corazón humano"):

> la literatura romántica es el intérprete de aquellas pasiones vagas e indefinibles, que dando al hombre un sombrío carácter, lo impelen hacia la soledad, donde busca en el bramido del mar y en el silbido de los vientos las imágenes de sus recónditos pesares. Así pulsando una lira de ébano, orlada la frente de fúnebre ciprés, se ha presentado al mundo esta musa solitaria, que tanto se complace en pintar las tempestades del universo y las del corazón humano: así cautivando con mágico prestigio la fantasía de sus oyentes, inspírales fervorosa el deseo de la venganza, o enternéceles melancólica con el emponzoñado recuerdo de las pasadas delicias. (López Soler: 1830: VIII-IX)

La peculiaridad, la novedad e incluso el interés de esta nueva lira se concentran en lo extraño, en lo grotesco y lo extremo. Al observar "la escabrosa contienda del mérito comparativo de la literatura clásica y la literatura romántica" y "los diversos principios en que una y otra se fundan" (López Soler: 1830: V), parece que, al menos en el caso de la novela, esos fundamentos diferenciadores entre lo clásico y lo romántico tuvieron en el criterio de interés un argumento importante. La investigación interna del personaje en su singularidad psicológica, en su extraordinaria emotividad y carácter, será la que atraiga el interés de los lectores, pues "aunque lánguida sea la narración y poco digno de interesar a los lectores el plan del argumento, brilla y anímase la escena cuando aparece el personaje dominante de la historia" (López Soler: 1830: IX-X). Su mundo interior es una tormenta que, como dice López Soler, es hermana de la tempestad del universo.

La verdad del hombre interior había llegado incluso a generar un nuevo género novelesco de enorme popularidad que Milá y Fontanals llama "psicológico" y entiende inauguró el *Werther*, su mejor modelo: la "poesía sicológica [...] es la que se ocupa en deslindar las secretas operaciones y las angustiosas luchas de un alma agitada por las pasiones, pero que atiende mas generalmente a conocer la enfermedad que a señalar el remedio" (Milá y Fontanals: 1844: 112). Cuando el periódico *La Esperanza* publicita el 2 de enero de 1845 (nº 72. 1) el "Folletín. El comerciante arruinado. Extractos del diario de un médico. Traducción del original inglés" (de una serie "de gran reputación en Inglaterra"), señala que

> esta colección, más bien que de novelas, lo es de una serie de cuadros psicológicos, profundamente concebidos y diestramente trazados, en que el autor ha sabido hacer vibrar algunas de las cuerdas más sensibles y más ocultas del corazón humano, con el pulso y el tino del gran conocedor de

[23] Véase la brillante presentación que hace de la metáfora Leonardo Romero: 2010: 7ss.

> sus más recónditos pliegues. Sus historias carecen de la acción estrepitosa y melodramática que tan a la moda está; pero bajo la superficie tranquila de la narración, se siente bullir el impetuoso torrente de las pasiones más terribles, haciendo que el interés sea tanto más vivo cuanto más oculto está el origen de donde nace (*La Esperanza*. 2 de enero de 1845. Nº 72. 1).

La acción y el interés se concentran en el mundo interior. Recuerda Borao que Lista abría su *Curso de Literatura Dramática* refiriéndose a "la diferencia entre la sociedad antigua y la moderna, la necesidad de que sus literaturas correspondientes fuesen totalmente diversas, y el teorema de que la una pintaba al hombre exterior y la otra al interior" (Borao: 1854: 825; sobre ello volveremos más adelante). Y para Ochoa (que probablemente toma la idea de Lista) "el estudio o análisis del hombre interior era el objeto más noble e importante del drama romántico". El héroe individual, con antecedentes lejanos en el universo de la épica, huía en los años románticos del universalismo del pensamiento ilustrado y de sus medidas abstractas y generales: frente a los valores universales de la razón, el nuevo héroe –el hombre interior– vive el descubrimiento de la individualidad como un absoluto, pero sobre todo el descubrimiento del mundo interior y de sus espacios reservados y en penumbra, a los que se asoman los autores ayudados de aquella lámpara que Meyer H. Abrams convertiría en símbolo de la nueva poética. Si esta concentró su empeño en superar el dogma de las reglas y los principios –incluidos la belleza o la verosimilitud, idénticos en todas las literaturas, para reivindicar las particularidades nacionales, los héroes literarios, como estudió Rafael Argullol en *El Héroe y el Único*, reclamaron también su unicidad, su radical diferencia, en la que consiste precisamente su fuerza y se asienta su verdad.

Pero la verdad de la que debe tratar la nueva literatura es también social: "Larra se sirve del término [*verdad*] sobre todo en su aspecto social" (Behiels: 1984: 44) y Espronceda se refiere a la poesía como "expresión del estado moral de la sociedad" (en enunciado del resumen que Gil y Carrasco hizo de la lección que dictara su amigo en el *Liceo artístico y literario de Madrid* en 1839). El novedoso paradigma sobre las relaciones entre la realidad y la ficción, entre la vida y su representación, al que remiten los autores del Romanticismo, hace de la realidad social materia de la literatura. Para el teatro lo explica Miguel Agustín Príncipe cuando en su artículo de 1839 "¿Es la literatura la expresión o relato de la época en que se escribe? ¿Debe serlo?", afirma que "el drama que se refiera a esa sociedad y a esa época debe ser su retrato y su copia presentando los rasgos característicos que constituyen su fisonomía particular, so pena de ofrecer a los espectadores una idealidad quimérica y sin analogía de ninguna especie con la verdad histórica"[24]. Lo mismo exige Martínez de la Rosa a propósito

[24] Véase Mª Pilar Espín (2005). "Las ideas literarias en la prensa de la época romántica: el debate «Sobre la influencia del teatro en las costumbres» (a propósito de varios artículos de Miguel Agustín Príncipe)". *Anales de Literatura Española* 18. 129-141.

de la novela, refiriéndose con tristeza al mismo lugar común al que antes aludíamos, sobre la ausencia de novela española. Para él la novedad esencial del género –y la causa de la afición que los lectores le profesan, esto es: de su interés– tiene que ver precisamente con la condición "realista" (entiéndase el término aquí *avant la lettre*) que en su moderna versión identifican los nuevos modelos europeos: en la "Advertencia" preliminar a su *Doña Isabel de Solís* (París, Baudry, 1844) afirma que en todos los países europeos florece la novela,

> Únicamente en España (…) no se notan conatos y esfuerzos para cultivar este ramo de las letras humanas, que aun cuando no pueda llamarse peregrino y desconocido a nuestros padres, ha tomado recientemente *una nueva forma*, *acomodada al gusto y afición de este siglo*, que hasta las composiciones mas leves destinadas al esparcimiento y recreo *no se da por satisfecho si no halla cierto fondo de realidad*. (Martínez de la Rosa: 1844: 193; el subrayado es nuestro)

Martínez de la Rosa se refiere al gusto por los argumentos históricos (la realidad histórica), que otros autores iban progresivamente acercando a una afición por la *verdad* del presente. Así afirma "El pobre diablo" en otro de sus artículo para *El Eco del Comercio* que "el cuadro fiel de la situación del mundo, de los debates, de las creencias y esperanzas de los hombres todos y de cada nación de por sí está en las novelas" (*El Eco del Comercio* de 7 enero de 1838, 4). A esa pintura realista piensa Ramón de Mesonero Romanos que ha de consagrarse la novela española si quiere superar su postración:

> Describamos nuestra sociedad, por fortuna no tan estragada y petulante; estudiemos nuestros propios modelos; [...] y demostremos a la Europa moderna que en este género de composición, así como en otros, la nación que vio nacer al *Quijote*, [...], no renuncia tan fácilmente a aquellos magníficos recuerdos, y pretende conservar en las producciones de la literatura aquel sello de originalidad, de filosofía y de ingenio, que un día las más aventajadas plumas extranjeras se esforzaron a imitar. (Mesonero: 1839: 255)

Esto es: según Mesonero, para demostrar a Europa que también sabemos hacer novelas y que conservamos viva la herencia de Cervantes, la receta primera que deben seguir nuestros escritores es presentar la verdad de la sociedad española (sobre las ideas de Mesonero sobre la novela, véase Romero Tobar, 2010).

La verdad dictaba el valor del nuevo criterio de interés, tanto en su parcela de sinceridad emocional y privada, como en el sentido de realidad sociológica. Ambas quedaban vinculadas por una de las paradojas del Romanticismo que tan bien explica Leonardo Romero (Romero: 2010: 220): la radical perspectiva individualista se vio implicada en la supresión de las injusticias sociales y con ello se hizo "social". Los héroes individualistas empeñados en la fraternidad universal dan paso a nueva conciencia de lo colectivo. La nove-

la es el género que mejor sabrá conjugar el estudio de ambos espacios, poniendo en juego las oposiciones entre la verdad individual y la realidad social y las dificultades para conjugarlas.

El interés de las novelas. De Lista a Eugenio de Ochoa, y de El Artista *romántico a* La Ilustración *de 1870*

El *Diccionario universal francés-español y español-francés* (Madrid, 1846), dirigido por Ramón Joaquín Domínguez, define así la entrada *Roman*:

> Novela; nombre que se da propiamente a las historias y narraciones, verdaderas o fingidas, [...], en la cual el autor trata de excitar el interés por medio de la pintura de las costumbres, singularidad de las aventuras, variedad de caracteres, etc. (*Diccionario universal*. III. 659-660).

Si el criterio de interés define el género novelesco, no será extraño que la calificación de *interesante* sea una de las más habituales para anunciar o publicitar ciertas novelas en la prensa, en cuyas páginas leemos de continuo noticias similares a estas tomadas de *El Panorama. Gaceta literaria* de 1840: "Se ha repartido [...] el tomo segundo de la interesante novela histórica titulada *Los dos asesinos*"; "Está en prensa el cuaderno quinto [...] de la interesante novela…"; "Hoy se entrega el quinto cuaderno primero del tercer tomo de la interesante novela…"[25]. En general, tanto en las gacetillas como en las presentaciones que los diarios hacen de los folletines, se observa que el criterio de interés está asociado a los incentivos de la trama y su capacidad para mantener la atención y la curiosidad del lector. Así, por ejemplo, *El Heraldo* anuncia el 16 de enero de 1845 la quinta parte de *El judío errante* como "interesante novela", que no se ha querido insertar antes en el folletín para no tener que "interrumpir cuando ofreciese mayor interés". Otros anuncios y publicaciones insisten en el término: el interés es lo que lleva a pasar página, a esperar la continuación de una novela, como escribe por ejemplo el prologuista español de *Carlos y Cromwell o Los dos cadáveres* de Federico Soulié cuando dice que ha desechado partes del original con objeto de "entresacar lo más selecto y dejar a un lado cuanto aleja en las narraciones la atención de lo principal", pues "a muchos hemos visto que al leer alguna novela pasan fastidiados por alto algunas hojas, ya porque les cansan los episodios, o bien porque el interés del asunto les espolea a anhelar la página del epílogo" (*Carlos y Cromwell o Los dos cadáveres*. Barcelona. Oliveres. 1837. III). Acentuar lo interesante es, para este traductor, prescindir de todo lo que no acelere la acción. El mismo

[25] *El Panorama. Gaceta literaria*, dirigido por Antonio de las Heras y Agustín Azcona, se publicó en Madrid desde el 29 de marzo de 1838 hasta el 13 de septiembre de 1841. Vid. *Artículo literario y narrativa breve del Romanticismo español*. Madrid. Castalia. 2004. 423.

criterio de interés manejaron los aficionados a la novela popular y en particular a los folletines franceses. Así, cuando *El Clamor Público* anuncia el folletín *Dramas desconocidos*, también de Soulie, sus redactores

> llama[n] la atención de nuestros lectores sobre la novela que hemos empezado a publicar en el folletín, porque estamos persuadidos de que no podrá menos de interesar vivamente su ánimo y entretener su curiosidad. Tanto la acción principal como los episodios que de ella se desprenden, forman un cuadro animadísimo lleno de lances dramáticos de un efecto admirable.

Y para generar ese "efecto", destacan en particular "esas pasiones culpables que por desgracia tanto se agitan en las entrañas de las sociedades modernas" y que en la novela aparecen "expresadas con los más vivos colores" ("Sección literaria. *Dramas desconocidos*, por Federico Soulie". *El Clamor Público*. 5 de febrero de 1845. 3).

Pero esta manera de interpretar el interés no coincidía con la valoración que de la novela hicieron los sectores moralistas o los emparentados con la academia. Según puede perseguirse en búsquedas diversas por repertorios decimonónicos, desde esta otra perspectiva el criterio de interés se usó con frecuencia para referirse al efecto de la Historia en general y a sus documentos, y por extensión a las novelas históricas que, según se deducía de la definición arriba recogida, constituyen el ramo novelesco de las "historias verdaderas". En el caso de Alberto Lista, es evidente la vinculación que establece a través de este criterio entre la novela y lo histórico, cuando por ejemplo refiriéndose a Walter Scott señala que "halló en la novela histórica el modo más sencillo y agradable de dar interés a sus noticias eruditas, y de trasmitir a la posteridad sus ideas, sentimientos y juicios acerca de las diferentes épocas de la historia de Gran Bretaña y de los personajes célebres que las ilustraron" (Lista: 1840:184)[26]. Por su habilidad en este propósito, puede considerársele "el padre verdadero de la novela histórica tal como debe ser", pues "ha abierto un campo inmenso, mucho más vasto que el de la historia, para halagar la imaginación de los lectores": describe el pasado "de la misma manera que un viajero hábil y concienzudo pinta los de las naciones que ha visitado; y añadiendo a la verdad de las descripciones el interés y agrado de las aventuras y aun del maravilloso, cumple la grande obligación de todo escritor [...], que es

[26] Las citas de Lista sobre Walter Scott están tomadas del artículo "De la novela histórica", recogido en los *Artículos críticos y literarios de D. Alberto Lista, publicados en* El Tiempo *y otros varios periódicos*, Palma, Estevan Trias, 1840, 184-187. El diario *El Tiempo: periódico de la tarde*, (Madrid, Imp. de Verges) fue publicado entre el 2 de diciembre de 1833 y el 19 mayo de 1834, por lo que el ensayo de Lista debió escribirse por estas fechas, coincidentes con la publicación de la célebre colección de novelas españolas históricas que sacó el editor Manuel Delgado, a instancias de López Soler, y que reúne los títulos españoles fundamentales del género.

deleitar aprovechando" (Lista: 1840:185). Resulta evidente que el mayor mérito de este género y en particular de su mejor representante es para Lista el provecho que se deriva de su lectura, por la que se nos proporcionan amenas lecciones de contenido histórico. El interés propio de la Historia se alía con el interés "novelesco" (entendido como la curiosidad por seguir las peripecias de la trama), siendo en su caso, sin embargo, mayor el primero, de lo que precisamente se desprende, para Lista al menos, su condición de *"más clásico"* [la cursiva es suya], pues nadie como él cuida los detalles históricos, "y así debe ser, si se quiere conocer en medio del interés novelesco las sociedades que ya han pasado, si se quiere dar al lector el placer y la utilidad de hallarse en medio de los hombres que le han precedido" (Lista: 1840:186). En segundo plano queda "El interés novelesco, que pocos han sabido manejar como él, [y que] llega siempre a su mayor grado en medio o a los dos tercios de la novela"; sin embargo, en sus finales se "abandona la fábula y el interés [novelesco] de ella a su suerte". Es la lección de Historia lo que domina las ficciones scottianas y su mayor virtud el saber introducir lo histórico en la ficción, "pues ni es muy feliz en los desenlaces, ni es grande el interés de sus fábulas" (Lista: 1840: 179); sí lo es, sin embargo, y muy grande, el de sus asuntos históricos.

Frente al caso de Scott y comparándolas con su modelo "clásico", Lista se refiere a Mme. Genlis y Mme. Cottin, "excelentes novelistas", y cuyas obras "tienen un interés novelesco superior quizá al que inspiran los héroes de Walter Scott", pero "fáltales el colorido del siglo: nos interesamos por los personajes, pero no vemos, como en el novelista escocés, la escena donde se hallaban en toda su verdad" (Lista: 1840:186). Al lado del interés, surge el criterio de verdad, no tanto en este caso en relación con la verosimilitud, sino más en el sentido que le concedía Huet y se mencionó arriba: la verdad de las novelas está en la cercanía a los hechos históricos reales, en la semejanza del mundo de ficción con su modelo extraliterario. También por eso, en la reseña que escribe a José de Hue y Camacho, *Leyendas y novelas jerezanas* (obra de 1838), dice haber sido escrita la obra con el objeto de "dar noticia [...] de varios hechos históricos interesantes, y describir las costumbres de las épocas a que se refieren sus fábulas: en una palabra, introducir en nuestra literatura el género de Walter Scott"; la forma novelesca es solo "un pretexto" (Fernán Caballero, con idéntica voluntad de marcar distancias, lo llamaba "un marco"; vid. Comellas y Román: 2011: 779). Vuelve a insistir en que "este género tiene dos condiciones esenciales: la verdad en los hechos históricos y en la descripción de las costumbres, y el interés en la fábula" (Lista: 1840: 200), separando en este caso la condición verdadera de la interesante. En concreto sobre este autor al que reseña, opina que su virtud "es la de haber inspirado in principal interés a favor de personas virtuosas, y no haber presentado a sus lectores cuadros de atrocidades gratuitas [...]. Tampoco nos ha afligido con el espectáculo degradante del hombre moral, vencido siempre en la lucha de la pasión con el deber, espectáculo tan común en las novelas y dramas que ahora se llaman *románticos"* (Lista: 1840: 203).

Pero la verdad novelesca no es solo histórica. Las consideraciones le permiten a Lista entrar en las habituales críticas a las "novelas que, bajo el pretexto de inocular el *sentimentalismo*, presentan a la imaginación exaltada del joven un mundo ideal, cuyo menor inconveniente es hacerle desconocer la sociedad verdadera en que se vea obligado a vivir", novelas que compara con aquellas de caballerías que Cervantes quiso desterrar por la misma razón (Lista: 1840: 204). La verdad se convierte ahora para Lista en argumento contra las ficciones que olvidan su formativa misión primera, y al tiempo contra una manera de concebir lo sentimental que resultaba ajena a su educación y carácter. El sentimentalismo de Lista, de estirpe sensista y fundado en Laromiguière (una de las autoridades del plan de estudios preparado por el maestro para el Colegio de San Felipe, en Cádiz[27]), concedía un nuevo valor al espíritu: en el interior del ser humano se generaban las sensaciones y sentimientos, que no eran, como querían Cabanis y la escuela materialista del sensismo, resultados puramente fisiológicos y mecánicos. Este nuevo psicologismo del que participara Lista –y que más tarde abriría las puertas al irracionalismo– sigue manteniéndose aún fiel a las bases ilustradas del sensismo de Condillac y en general a una voluntad de análisis racionalista que no podía encajar con los excesos literarios del Romanticismo más exaltado. Sin embargo, sí hacían consciente a Lista de que aquellos mundos sentimentales resultaban extremadamente "interesantes". La Primera de las *Lecciones de literatura española, explicadas en el Ateneo científico literario y artístico* distingue dos maneras de interés:

> o relativo a la acción, o a los personajes. La acción nos interesa como una novela bien escrita, cuyo desenlace deseamos conocer; los personajes como hombres, partícipes de nuestros afectos, vicios y virtudes. El primer interés nace de la novedad de la acción, verosimilitud de los incidentes, y recta conducción de ella [...]: el segundo de la naturaleza misma del hombre, para el cual nada que pertenezca a otro hombre, verdadero o representado, puede ser indiferente (Lista: 1836: 4).

Esto es: como había anotado Diderot, la empatía del lector convierte en interesantes las emociones y sentimientos de los personajes; la curiosidad por los derroteros de la fábula, que se crece en la verosimilitud y buen gobierno de la trama, hace el resto. De ninguno de los dos debe hacerse uso extremado, pues el interés debía servir de incentivo para introducir en la lectura beneficiosa, pero no podía constituir en sí mismo el fin de la novela, a riesgo de que esta abusara de los procedimientos más indignos para despertar la curiosidad. Como señalábamos, la confianza en el efecto poderoso de las novelas hizo a los defensores del valor moral de lo literario buscar maneras de des-

[27] El Plan de estudios puede verse en Hans Juretschke. *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC, 1951, 190-199.

pertar el interés sin recurrir a las bajas pasiones. Si Lista proponía recurrir a las ventajas de lo histórico, que tan bien combina con el interés de las fábulas novelescas, el periódico conservador *La Esperanza*, al presentar el 1 de enero de 1845 el "Folletín. VIDA NUEVA", se afirma en que "se puede interesar al lector" "sin apelar a pasiones bajas, ni a escenas inmundas":

> insertaremos novelas escogidas que hemos hecho traducir del inglés, y que reúnen al interés dramático, la más sana y pura moral, apartándonos por este medio de esas monstruosidades literarias, tan despreciables como obras artísticas, como peligrosas bajo del punto de vista de los principios corruptores que esparcen y que tan en moda están. Lamentando como lamentamos la fatalidad que impulsa a algunos de nuestros periódicos a connaturalizar en sus columnas estas tristes producciones de una literatura que ha abjurado sus nobles instintos poéticos, para buscar el oro, y que, abandonando la lira, ha empuñado la vara del tendero, haremos cuantos esfuerzos estén a nuestros alcances para oponernos al torrente devastador de sus aguas pestíferas, haciendo ver que sin apelar a pasiones bajas, ni a escenas inmundas, se puede interesar al lector, y dar un pasto sano y nutritivo a su inteligencia con ingeniosas ficciones como las de los novelistas ingleses.

El que Lista llamara "interés novelesco" se conoce aquí por "interés dramático" de las novelas, que la moda estimula hasta generar las "monstruosidades literarias" que llenan las columnas de la prensa. Los mercenarios de la pluma, que "abandonando la lira, ha[n] empuñado la vara del tendero", suelen asociarse a las técnicas del folletinismo francés, combatidos aquí con el modelo "de los novelistas ingleses", el mismo que preferirá Ochoa (según veremos más adelante) por su contención y su mayor concentración en la pintura social.

Lista es perfectamente consciente del poderoso efecto que las novelas "interesantes", pero reprueba aquellos extremos sentimentales que se habían convertido en las marcas más populares de lo novelesco y que eran la versión desquiciada del interés romántico en las oscuridades individuales, en las pulsiones interiores, en la desmesura emocional y en las tormentas de la psique. Su distancia para con ese nuevo individualismo radical y sus efectismos literarios se hace muy visible en la introducción a las *Lecciones de literatura* a la que nos referíamos arriba, y en la que, como explicaba Borao, quiere distinguir entre literatura clásica (entendida como la de la Antigüedad y su tradición) y romántica (la medieval y también su herencia, modificada "según las ideas y costumbres nuevas" y que servía para "diversión de las personas que no tienen pretensiones en la literatura"), resolviendo que la única diferencia importante entre ambas es la siguiente:

> si la literatura de cualquier nación ha de ser una pintura fiel de sus ideas, costumbres y sentimientos, claro es que la de los griegos y romanos debió ser muy diversa de la de los pueblos de la edad media. Los primeros vivieron por decirlo así, en el foro [...]. No había pasiones ni afectos

> que tuviesen una fisonomía individual, porque la comunicación continua de los ciudadanos entre sí asimilaba todos los afectos políticos y sociales (Lista: 1836: IV-V).

El "Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas" de López Soler había asociado ya el modo romántico con la naturaleza y con el "hombre medio salvaje", mientras los clásicos corresponden al "hombre de la sociedad" (López Soler: 1823: 42-3) y en particular, como piensa Lista, a la moral colectiva de las sociedades antiguas. Señala este último que en el caso de la literatura romántica –i.e., la medieval y sus continuaciones-, y como resultado de la reclusión de la vida social y el aislamiento en castillos y casas, "las pasiones individuales adquirieron mayor energía, no templadas ni modificadas por el trato de la vida común". Después, la llegada del cristianismo trajo "a sus deseos e inspiraciones aquella vaguedad sublime, aquella dirección indefinida que es propia del pensamiento cuando se lanza en el abismo de la inmensidad". Las pasiones "tomaron un carácter particular, no solo porque era necesario dominarlas, sino también porque en cada individuo eran más o menos poderosas", de ahí que la literatura desde la Edad Media sea más apasionada y diversa: si en la literatura clásica encontramos

> pasiones comunes, fiestas públicas, males y bienes de la sociedad considerada en general; [en] la segunda hombres aislados, los afectos luchando contra el deber y tomando un carácter particular en cada individuo, los combates interiores del alma, poderes sobrenaturales, invisibles y misteriosos. La primera literatura debió pintar al *hombre exterior;* la segunda, *al interior* (Lista: 1836: VII).

La argumentación de Lista sobre lo clásico y lo romántico, lo exterior y lo interior, nos remite de nuevo a lo arriba señalado a propósito del interés y la verdad, que ahora, en tiempos románticos, había que buscar en el interior del hombre, según los artículos de "El pobre diablo". Por otra parte, Mesonero o Larra, el mismo Espronceda, llamaban a buscar la verdad de la sociedad, la realidad del mundo exterior. Esta doble verdad, la del yo y la colectiva, llega a generar un dualismo a veces doloroso, como sintió Pedro de Madrazo en su artículo "Filosofía de la creación", publicado en la revista *No me olvides:*

> En la actualidad la vida del hombre es doble; separada en dos partes del todo distintas que, ni se comunican la una con la otra, ni se rigen por una misma ley, en una palabra son dos existencias independientes, en un solo ser: la una exterior y pública, la otra interior y privada. La vida exterior pertenece a todos; la entrega el hombre a todas las miradas, a todos los juicios. La interior está encerrada y oculta; la preserva de toda intervención extraña, la protege con sanciones penales y la abandona al misterio. Ni aun el mismo dogma moral es aplicable a estas dos tan diversas existencias; una es la moralidad del hombre público, y otra la del hombre privado. [...] Así pues la individualidad humana de nuestra

> época tiene dos fases. En este hombre que vegeta ahora hay dos hombres. (Madrazo: 1837: 1-3)

Para Madrazo, esa "*duplicación de la existencia* que se ha apoderado del hombre" es la causa de que la literatura española no alcance "su verdad". Y, por otro lado, esta doble verdad es la que condicionará la valoración del interés novelesco que Ochoa desarrolla en su importante labor crítica y editorial. Creció esta pareja a su propia producción narrativa, ejemplo de la evolución romántica del género desde la novela histórica a lo Scott –en la que los caracteres individuales llevan el peso del "interés"–, hasta el modelo de Balzac –cuyo "interés" reside más bien en lo social-, autores ambos profundamente admirados por Ochoa, que los considera los grandes genios de la novela moderna. Y ello, según explica en distintos lugares, por su extraordinaria capacidad para mantener vivo el interés del lector. Y es que, escribe en su *Miscelánea de literatura, viajes y novelas*,

> los que hablan de la facilidad de escribir novelas, [...] no se han parado tampoco a reflexionar sobre este hecho tan obvio, a saber: que no debe ser cosa fácil mantener viva la curiosidad del lector durante uno o mas volúmenes, y divertirle contándole cosas cuya sustancia podría reducirse a un par de páginas, como ya he dicho que sucede en casi todas las novelas de Balzac (Ochoa: 1867: 376).

De Scott a Balzac, Ochoa fue persiguiendo entre ambos modelos las tendencias europeas, como lo demuestran sus inicios en el cuento fantástico durante su primera época de *El Artista*. Aquellos ejemplos del que fuera primer traductor de Hoffmann no pueden valorarse, como han visto Robert Marrast y después Borja Rodríguez, más allá de la voluntad de adaptar la nueva moda narrativa a nuestra lengua. Su inclinación por lo macabro y tenebroso, por lo horrible y lo sobrenatural que ambos han notado, incluso esa "enorme afición, podríamos decir que una afición adolescente, por los efectos dramáticos y por los finales impactantes" (Rodríguez: 2004b: 293), tiene mucho que ver, probablemente, con el afán por interesar. Así parece confirmarlo un artículo suyo en *El Artista*, en el que se queja del mucho trabajo que a sus "ayos y tutores" (Madrazo y sobre todo él mismo, encargado de la parte literaria) reporta la publicación, entre otras razones por lo que supone de ir "a la caza de aventuras singulares [...] para nuestras novelas" (Ochoa: 1835c: 6); la expresión nos hace imaginar a un joven Ochoa persiguiendo historias raras, casos extraños, para la revista. Tales "rarezas" tuvieron también como consecuencia los enfados de Sebastián Miñano y la "fiera peluca" que de él recibió por "cultivar el peligroso trato de tanto avechucho charlatán o sanguinario que no puede hacer otra cosa que extraviarle o perderle" (Randolph: 1966: 20). Pero aquellos excesos pretendían cumplir con esa forma de lo interesante y maravilloso que pertenece a la novela, según la nueva moda, y que Lista condenaba: la exageración de los sentimientos, la inverosimilitud de los afectos extremados.

Podemos aventurar que tanto Miñano como el propio Lista no quedaron muy contentos con la primera novela de Ochoa, *El auto de fe* (Madrid, Sancha, 1837), que sitúa la acción en tiempos de Felipe II, por supuesto, entre inquisidores y otros trebejos propios del género. Y ello a pesar de que la obra se principie con una cita del propio don Alberto, para dar paso a una novela histórica de aventuras en la que Fernando de Valor (el Abén Humeya que protagonizara siete años antes el drama de Martínez de la Rosa), perseguido por la Inquisición y buscado por la Santa Hermandad, se ve flanqueado por todo tipo de personajes en un abigarrado conjunto que tiene más de ficción que de histórico. Y ello a pesar de que participen en su trama desde el conde de Egmont y el príncipe don Carlos, Antonio Pérez e Isabel de Valois, hasta la princesa de Éboli, junto al extraño conspirador protestante Van Homan y la preciosa Elvira de Maldonado, dama raptada que debe ser entregada a Ambrosio, el inquisidor, torturado por su deseo de poseerla. Las intenciones políticas de Ochoa –que probablemente guiaron la cita de Lista escogida para presentar la obra– no se ocultan: aquel tiempo de ignominia, conspiradores y persecuciones sirve como motivo de comparación con los actuales. De ahí que la leyenda negra española en versión de Schiller esté muy presente (y el don Carlos de Ochoa se parezca mucho al héroe del dramaturgo alemán), como visibles además la imitación de Scott tanto como de Cervantes, cuya cita abre el primer capítulo para introducirnos en un ambiente de ventas castellanas, estudiantes picarescos, cuadrilleros de la Santa Hermandad y usos narrativos "quijotescos" que incluso intentan convertir a uno de los personajes escuderiles en imitador de los recursos paremiológicos de Sancho (incluyendo alguna –errónea– cita: "no habiendo podido cerrar las compuertas de los ojos, según la expresión de Sancho"; Ochoa: 1837: 85). Bandoleros y asaltos, huidas y conspiraciones demuestran en los frecuentes excursos el miedo a aburrir al lector con lugares comunes, de los que dice el autor huir para luego caer en ellos. Preocupación que irá poco a poco conduciendo, por el afán de incorporar novedades y despertar la curiosidad y el interés, a una especie de novela gótica, al gusto de las que el propio Ochoa estaba traduciendo por entonces. Así, el diálogo a veces de aire cervantino y buenhumorado con que comienza la obra, la mucha acción y descripción de encuentros entre espadachines y esbirros, se mezcla con ambientes misteriosos de ruinas, damas raptadas y hombres de oscuras pasiones. La estética de lo sublime se mezcla con el pintoresquismo y ambos se alían con los recursos del historicismo, incluidas largas digresiones eruditas, apoyadas en diferentes autoridades, y la inevitable imitación de usos verbales supuestamente arcaizantes[28].

[28] La recreación de la lengua del pasado en las novelas históricas del XIX contribuía a la "verdad" de sus ficciones. Sobre las marcas que se usaron a este fin ha tratado Lola Pons Rodríguez (2009): "¿Mezclando dos hablas?: la imitación de la lengua medieval castellana en la novela histórica del XIX". *La Corónica*. 37:2. 20, 157-182.

El personaje más complaciente con las modas literarias es el inquisidor Ambrosio, enamorado desesperadamente de la joven Elvira, en quien pueden verse rasgos del Claudio Frollo de *Nuestra Señora de París*, sobre todo por la mezcla de lo elevado y lo inmoral; pero tampoco queda lejos del también Ambrosio de Lewis en *El monje*. Con ambos comparte ese conflicto interior que los hace *interesantes* y esa condición contradictoria que, como quería Hugo, alía lo grotesco con lo ideal y lo sentimental con lo repulsivo. Ochoa consideraba que esa contradicción proporcionaba interés a los personajes, según se desprende de su presentación de *El moro expósito* en el artículo "La littérature espagnole au XIX^{e} siècle": la obra de Rivas es interesante, pues en ella "l'idéal s'allie au grotesque, le sentiment à la bouffonnerie, au milieu de beautés du premier ordre" (Ochoa: 1840: 52).

Ese mismo *interés* en los héroes patéticos y desesperados se descubre en varios de los cuentos que publicara Ochoa por los mismos años y que debieron de gustar a su padre tan poco como la novela dicha: ni los convencionalismos sentimentaloides de "Una buena especulación", (que salió en el tercer número del *Semanario Pintoresco*, en abril de 1836), ni las fantasmagóricas ondinas y caballeros de "Luisa", cuento a la manera alemana que publicó en el segundo número de *El Artista*, podían corresponder con los criterios de la vieja escuela. Aunque quizá no estuvieran tan disconformes con una "rareza" menos extraña: ese "Un caso raro" que traslada la leyenda de Marco Bergante, en un tono ameno y coloquial, exento de extravagancias, a las páginas del *Semanario Pintoresco* de 10 de abril de 1836.

Pero salvo en algunos casos, Ochoa demuestra recurrir en esta su primera etapa, con la intención de perseguir ese *interés* en el que piensa radica la singularidad y el éxito de la novela extranjera, a extremar los caracteres de sus personajes, escudriñando los rasgos sentimentales más intensos y las inquietudes y pasiones de ese hombre interior. Este interés por los caracteres singulares fue preparándole para lo que Montesinos llama "la incomprensible y efímera moda de las *fisiologías*", que a imitación de Balzac, tuvo en España solo saqueadores mediocres y a la que nuestro escritor "contribuyó de un modo considerable" (Montesinos: 1955: 87).

Pero no solo en la obra creativa se preocupaba Ochoa por lo *interesante*: en los artículos de *El Artista* aplica ya el criterio de interés a la novela. De hecho, Ochoa centra en este aspecto las censuras a la novela de Escosura, *Ni rey ni roque*: su principal reproche es que para hacer la obra más interesante ("con el objeto, como antes dije, de darle mas interés"), el autor había convertido al personaje principal, el pastelero de Madrigal, en el verdadero don Sebastián de Portugal,

> y esta circunstancia da un golpe terrible al interés. Para los que no conocen la historia, esta circunstancia será nula, pero no deberían emplear los hombres de talento como el Sr. Escosura, para interesarnos, el manoseado recurso de contarnos patrañas bautizadas con el nombre de verdades históricas, y de abusar malignamente de la credu-

> lidad de aquellos lectores benévolos que estudian la historia en las novelas y creen como artículos de fe cuanto aquellas, si son históricas, refieren (Ochoa: 1835b: 118)[29].

A pesar de este demérito sobre el interés, el crítico concede ser *Ni rey ni roque* "un libro interesantísimo" de un autor que promete. Sobre todo le *interesan* algunos caracteres, según ya vimos, por su capacidad para suscitar la simpatía emocional del lector. Era precisamente esta facultad la que hacía de la novela un magnífico instrumento educativo, según venían argumentando sus valedores:

> los pueblos tienen costumbres perjudiciales que es preciso modificar, creencias perversas que es preciso destruir, y los pueblos no se convencen con aparatos mecánicos; si solo, con raciocinios que hieran su entendimiento, presentados de modo que conmoviendo a la par su corazón sea la herida que produzcan honda y perdurable. ¿Quién podrá llenar mejor estos extremos? Las obras de imaginación. ¿Qué pauta, que género deberá adoptarse en estas obras? El género que esté más en armonía con la naturaleza, más en armonía con el corazón de aquellos a quienes se trata de convencer: el género que más conmueva (J. Illas. 1837. "Literatura". *El Guardia Nacional*. 1 diciembre. Nº 723. 6-7)[30]

La novela era esa especie literaria capaz de conmover y de enseñar –o de enseñar por su capacidad para conmover a los lectores–, pues ambas condiciones, la moral y la simpático-sentimental, son las que caracterizan al género, según afirma Gil y Zárate en su *Manual de literatura*, explicando precisamente en qué consiste el inexcusable *interés*:

> se requiere además en ella una serie de sucesos tales, que por su novedad, por lo variado de los acontecimientos y lo sorprendente de las situaciones, interese del modo más vivo a los lectores; pero estos lances no han de ser increíbles, ni los sucesos extravagantes, ni las situaciones violentas. Como la monotonía es la muerte de una obra literaria, conviene variar y diversificar mucho los caracteres, dibujarlos con suma exactitud, contrastarlos debidamente, y sobre todo sostenerlos; y por medio de una sensibilidad exquisita, pintar toda suerte de escenas patéticas, ya tiernas, ya horrorosas, ya tristes, conmoviendo por este medio el corazón de los lectores. (Gil y Zárate: 1842: 224)

[29] Resulta cuando menos paradójico este comentario de Ochoa si tenemos en cuenta la poca importancia que él concede a la verosimilitud histórica en su primera novela, publicada sólo dos años después: *El auto de fe*, y en la que la intención política le lleva a dirigir el argumento a su antojo, ignorando la Historia.

[30] J. Illas. (1837) "Literatura". *El Guardia Nacional*. 1 diciembre. Nº 723. 6-7.

Eugenio de Ochoa, aunque en sus comienzos demostrara conatos de rebeldía contra los modelos de la generación anterior, en verdad heredó –y aprendió– de su padre y de Lista la conciencia de que la literatura ha de servir para la formación cultural y moral. Tanto Miñano como los afrancesados de su generación, partidarios de la llamada "tercera vía" política, entendían que el régimen liberal era inaplicable en la sociedad española si antes no se mejoraba la educación del país, que requería tiempo y esfuerzo. El progreso de España dependía sobre todo de esa mejora cultural (y también económica). Y el papel de los estudiosos era contribuir a ella desde las bellas letras y el ejercicio de la escritura. Para Ochoa la literatura sin utilidad es un lujo ocioso e intrascendente. Por eso cuando desde las páginas de *El Artista* luchaba contra la "rutina", estaba luchando contra mucho más que la falta de originalidad de las obras neoclásicas; estaba señalando también todos aquellos factores de la cultura y de la sociedad que habían caído en una improductiva inercia, factores que quería vivificar, poniéndolos en movimiento hacia la modernización" (Randolph: 1966:13).

La distancia con respecto a la generación anterior residía en que para los jóvenes literatos la novela era el mejor instrumento para contribuir desde las letras al progreso y a la renovación del país, a su modernización. Y ello por sus valores dichos, concentrados en la capacidad para conmover y traer así la verdad del hombre interior, que es la nueva verdad, al corazón de los lectores. Es esta la razón de que en la época de *El Artista* lo que más *interese* de las novelas sean los caracteres. En ello estaba implicada la teoría goetheana ya presentada, por la cual los mundos de la ficción debían alcanzar la verdad artística a través de las figuras de sus personajes: la "apariencia de verdad" se lograba por el lenguaje de los caracteres y sus intervenciones, que les daban la vida y realidad que transmitían, como enseñanza de verdad [31].

Ese mismo afán de progreso cultural habrá de guiar su cambio de rumbo en los años 40, cuando se genera el "ambiente de «arrepentimiento» que iba a imperar entre la generación romántica a partir de la década de 1840" (Rodríguez: 2004b: 28 y 235) y del que puede servir como ejemplo el cuento, "Un baile en el barrio de San Germán en París", publicado en *El Iris* (1841), cuyo suicidio final demuestra la culpa de la literatura, que "corrompe la cabeza y el corazón de los jóvenes creando en ellos una falsa sensibilidad, presentándoles continuamente imágenes de pasiones absurdas o criminales. He

[31] Ver Käte Hamburger. (1979). *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*. Stuttgart. Klett-Cotta. 99: Refiriéndose a la teoría de Goethe: "Der Begriff der Fiktion als ästhetischer Begriff enthält den Sinn, Fiktion d.i. Schein von Leben zu sein und wird allein von der erzählenden und dramatische Dichtung, d.h. von der Figurendichtung erfüllt. Denn der *Schein des Leben* wird in der Kunst allein durch die Person als einer lebenden, denkenden, sprechenden Ichperson erzeugt".

aquí cual es la verdadera llaga que roe nuestro siglo de hierro y nuestra sociedad". El interés de los personajes patéticos y las individualidades atenazadas por la pasión empieza a ser sustituido en la obra de Ochoa por otras fórmulas con las que atraer a los lectores, entre las que es significativa la preocupación por la estructura narrativa y la introducción en la obra de las "filosofías" románticas sobre la naturaleza de la verdad, el hombre interior y su moral. Así lo demuestra en su novelita "No hay buen fin por mal camino" (que publica entre el 31 de julio y el 6 de agosto de 1844 en *El Heraldo* y después en el *Álbum pintoresco español* I y II, de 1852-3). Los amores ilícitos del joven y seductor poeta Lorenzo, irrespetuoso con las instituciones, y que rapta a la joven Clara, concluirán con la muerte de esta, enferma y prostituta en una triste habitación de burdel en la Barcelona de 1839. La moraleja sobre los peligros de los excesos románticos es desplegada ostensiblemente: Lorenzo está pintado con los rasgos de Espronceda, cuya relación con Teresa Mancha sirve de comparación con la historia narrada (ambos nombres son introducidos por el narrador, como amigo que fue suyo)[32]. El convencional argumento

[32] Júzguese hasta qué punto el retrato corresponde al de su amigo Espronceda: "Lorenzo, por el contrario, naturaleza esencialmente meridional, ardiente, impetuosa, expansiva, llevaba estampada en el rostro y en todo su cuerpo la huella de las pasiones que hacían hervir su sangre. De mediana estatura, muy delgado, pero vigoroso y ágil, como aquellos indios que nos pinta Fenimore Cooper; moreno y muy pálido, pero con aquella palidez nerviosa que no excluye una grande iluminación de semblante; de facciones muy marcadas, aunque no irregulares; vestido siempre con cierto desaliño, pero pintoresco; con cierta originalidad, pero elegante, era la viva personificación de esos seres novelescos y medio fantásticos que, bajo el nombre de artistas, ha puesto en moda el moderno romanticismo. Su hermosa cabellera, negra y singularmente poblada, le caía en anchos rizos naturales sobre el cuello, como un torrente de tinta; a la menor agitación parecía que arrojaba chispas su mirada, profunda y sombría como la de un beduino. En aquella organización volcánica, la fantasía era soberana absoluta. En un estado de exaltación habitual, la menor sacudida le electrizaba; y en tales casos, su aspecto, sus palabras llenas de inspiración, su temerario arrojo ejercían en los demás una especie de fascinación. Sus amigos le comparaban, en figura como en talento, a un moderno y célebre poeta español, cuya dolorosa pérdida está demasiado reciente para que mis lectores madrileños no reconozcan la exactitud de una parte, a lo menos, de esta comparación. Su vida nómada, llena de peregrinaciones y peripecias, había contribuido a aumentar la natural independencia de su carácter y el número de las que muchos llamaban sus extravagancias." La descripción se acompaña de la siguiente "Nota": "Esta alusión era entonces (1844) muy transparente; el nombre del poeta aludido, Espronceda, estaba por aquella época en todas las bocas y en muchos corazones. Véase lo que sobre esto digo mas adelante en mi Necrópolis" (Ochoa: 1867: 176-7). Y en dicha "Necrópolis" leemos a su vez, después de algunas referencias al *Diablo Mundo*: "¡Pobre Teresa! También su pálida sombra vaga ya por mi oscura Necrópolis, persiguiendo indignada al gallardo mancebo de ojos árabes y largos rizos de ébano que tanto la amó y tan desgraciada la hizo... Para mí, Espronceda es siempre el gallardo mancebo de los tiempos en que fue mi amigo, el Byron español, gran poeta y gran calavera como él, y como él también, voluble Eneas de muchas Didos!..." (Ochoa: 1867: 176-7)

se presenta en una trama muy elaborada, en la que participan Isabel y el hermano de Lorenzo, don Luis, a quien cuesta separar sus fantasías de los hechos reales; estas participaciones del universo psicológico no pretenden sin embargo introducirnos en la narración fantástica, como el propio narrador se encarga de aclarar:

> pero no es mi ánimo hacer aquí una excursión por el mundo fantástico de las novelas, sino describir una situación posible y aun verdadera. Sobre todo, D. Luis era así, y no es regular levantarle falsos testimonios para *producir efecto*. No es culpa del que va relatando estas escenas de la vida íntima, si la realidad no es siempre heroica. (Ochoa: 1867: 196)

El deseo de describir la verdad de la situación se impone sobre el efectismo y el interés de la obra descansa, pues, en su condición verdadera, no solo en la emoción sentimental que despierta. Por otra parte, los efectos metaliterarios del relato se concentran en el capítulo que sucede al "Desenlace", titulado "Moralidad", diálogo entre el narrador y un amigo, ambos antiguos alumnos de Lista (a quien se refiere el primero como "mi querido maestro, mejor diría: mi segundo padre"), que discuten sobre la realidad, la moral y la novela en un ejercicio irónico-narrativo. El amigo lector impone una "alta filosofía" –para el narrador ininteligible y tedesca, "de la escuela de Swedenberg" [sic]-, que tiene por lema *Natura nihil facit frustra*. Con ella demuestra que "tu historia prueba mucho, es muy moral y está llena de lecciones utilísimas", razón por la que su autor decide darla a la imprenta. De hecho, es la filosofía profunda de la historia la que ahora resulta *interesante* a este nuevo lector ficticio, y ya no el pintoresquismo o la sentimentalidad:

> amigo mío, debo decirte en confianza que he prestado poca, poquísima atención a la parte pintoresca –y dio a esta ultima voz cierta entonación irónica y sibilante que me disonó altamente– a la parte pintoresca de tu narración. ¡Polvo a los ojos! ¡Afeites y vanidad! Es, pues, absolutamente inútil que te dirijas a mi curiosidad y mucho mas a mi corazón; ni aquella ni este tienen nada que ver en el asunto de que tratamos. ¿Qué quieres que te diga? Yo tengo por costumbre no pararme sino en la sustancia de las cosas; lo demás es muy bueno para las señoritas sentimentales y los aprendices románticos. (Ochoa: 1867: 241)

En los ejercicios críticos de estos años pueden encontrarse comentarios que apoyan desde posiciones teóricas lo que en la creación estaba Ochoa intentando llevar a la práctica en esta y otras de sus obras. Son destacables en este sentido una larga y cuidadosa reseña a *Doña Blanca de Navarra*, de Navarro Villoslada (publicada en mayo de 1847 en *El Renaci-*

miento)[33] y su introducción a los dos primeros volúmenes del *Tesoro de novelistas españoles*, que salió el mismo año. En ambos casos es significativo que en sus reflexiones sobre la novela siga teniendo claro protagonismo el criterio de interés, que en el caso de la reseña es el núcleo de las censuras que hace a Navarro Villoslada (como lo fue en la que años antes escribiese a Patricio de la Escosura), y en el caso del *Tesoro* se articula en torno a una comparación ya mencionada entre la novela española "antigua" (esto es: de los Siglos de Oro) y la actual.

En ambos textos Ochoa hace explícita su pesadumbre porque nuestros autores –antiguos y modernos– no sepan lograr el interés novelesco: "Pobreza de invención, desaliño en el lenguaje, y sobre todo, ausencia de interés, son sus caracteres distintivos y generales" (Ochoa: 1847b: I, x). La ausencia de novelas españolas valiosas sigue siendo la tónica del panorama literario, sin que los años hayan remediado ese vacío: "los españoles modernos, en materia de novelas, hemos producido poco y malo" (Ochoa: 1847a: 60) y puede afirmarse que "la literatura española es pobre, pobrísima de novelas, tan pobre que acaso ninguna otra, entre las modernas, lo es más ni aun tanto" (Ochoa: 1847b: I, i). Pero puesto que las novelas se han hecho estrictamente necesarias y no contamos con producción propia, traducimos y leemos "todas las novelas que ellos [nuestros vecinos europeos] escriben", mientras "ellos en cambio no traducen ni leen las nuestras", se duele redundando en los lamentos nacionalistas que ya hizo habituales en *El Artista*. Los "cinco jóvenes escritores de gran talento [a quienes] pertenecen las mejores novelas que han inaugurado entre nosotros la invasión del género", esto es: Larra, Espronceda, López Soler, Villalta, Enrique Gil, "todos han muerto en la flor de su vida, ricos de un magnífico porvenir literario, célebres todos por sus producciones, pero ninguno como insigne novelista", pues no tuvieron ocasión ni tiempo de formarse para esa compleja labor (Ochoa: 1847a: 60). Por eso puede afirmar que

> Nuestros escritores modernos, fuerza es confesarlo, no han sido felices en el cultivo de la *novela*, –de esa hermosa planta literaria, [...] que hoy, merced a la súbita predilección y a los vivos desvelos de que es objeto en

[33] Ochoa, "Sección literaria. Crítica literaria. Doña Blanca de Navarra". *El Renacimiento* 2-5-1847. 61: De nuevo el interés de la historia es el núcleo de su crítica, pues "se puede reconvenir a nuestro autor por no haberse aprovechado más de de los grandes elementos que le ofrecía la historia para aumentar el interés de su narración. Doña Blanca hubiera sido más interesante sin duda, si desde el principio de la acción la viéramos no solo perseguida, sino amenazada de una suerte igual a la de su infeliz hermano Don Carlos, y para esto acaso no hubiera sido inoportuno poner en escena la terrible figura histórica del usurpador Don Juan." Es decir, como sigue añadiendo después, hubiera valido la pena incorporar mayor tensión a los acontecimientos, a pesar de aumentar con ello la inverosimilitud, pues "de la falta de algunos móviles de interés [...], proviene la lentitud con que hasta mediados del libro marcha la acción de su novela".

> toda Europa, va extendiendo sus ramas con tan pasmosa fecundidad que amenaza cubrir con ellas el campo entero de la literatura. [...] La novela es realmente la fórmula de nuestra literatura, la expresión de nuestra sociedad: todo lo que se escribe, todo lo que sucede es o parece novela.

Ochoa insiste en "esta rara privanza del género novelesco, en literatura, [que] data entre nosotros de unos quince o veinte años a esta parte" y que procede de Francia, a su vez contagiada por Inglaterra, siendo Walter Scott "el apóstol, casi diríamos el fundador de la novela moderna, o más bien, de la preponderante importancia que el género novelesco ha adquirido en la literatura y en la sociedad". Hasta su *Waverley* el género era menospreciado en la república literaria: "La novela no tenía ejecutoria, no era noble", a pesar de su mejor ejemplo, el *Quijote*, a pesar de Lesage, Richardson, Fielding, Rousseau, la Staël, Goethe o Chateaubriand. Fue Scott quien

> abrió de par en par a la novela las puertas del *gran mundo* literario y ella, [...] abusó de su triunfo y convirtió lo que no hubiera debido ser más que una justa rehabilitación, en una insolente apoteosis. De sierva se hizo tirana; de descomulgada, gran sacerdotisa; de mendiga, monopolizadora. [...] Desde entonces empieza lo que pudiéramos llamar la era de la novela […y todos los géneros intentan asemejarse a ella incorporando] cierto aire de interés romancesco que las recomendase cerca de ese poderosísimo Mecenas, árbitro caprichoso de la fama de los escritores, que llaman el público. Así hemos visto a los más grandes ingenios del siglo rendir tributo en las aras del ídolo del siglo, *la novela*. (Ochoa: 1847a: 60-1)[34]

Pues bien, esa novela nueva, hija de Scott, no logra encontrar su asiento en España y los libreros y editores se ven obligados a presentar, "como pasto a la voracidad del público lector de novelas, que entre nosotros es todo el público, traducciones ridículas de originales a veces extravagantes", cosa que no ocurriría si los ingenios españoles, tan capaces en otras lides, "les suministrasen composiciones que [...] uniesen a una locución castiza, un interés bien sostenido, interés histórico e interés novelesco" (Ochoa: 1847a: 79). Pero las novelas españolas carecen de interés: aunque estén bien escritas son "tan soberanamente insípidas, tan inverosímiles en su argumento (cuando alguno tienen, que no es lo común) y sobre todo tan *pesadas*, como suele decirse, que no hay paciencia que alcance a llevar adelante su lectura más allá de las diez

[34] Lista en "De la novela histórica" (Lista: 1840: 183-4), ya había señalado a Scott como el segundo gran autor de novelas después de Cervantes, descubridor incluso de un nuevo modelo del género. También Gil y Zárate en su *Manual de literatura* del año 1842 había afirmado sobre Scott: "Walter Scott, es en nuestro juicio, el que ha llevado esta clase de composiciones a su mayor perfección, dándoles toda la utilidad de que son susceptibles" (Gil y Zárate: 1842: 220).

primeras páginas. Esto, dígase lo que se quiera, es lo general" (Ochoa: 1847b: I, i).

Así es para las novelas de los pasados siglos, a pesar de sus "bellas dotes"[35]: nadie lee hoy novelas de caballerías por placer, ni tampoco las pastoriles, aunque sea habitual

> afectar que se recibe gran placer con lo que realmente fastidia. Así sucede con las novelas pastoriles que pasan por *buenas*. ¿Hay lectura mas empalagosa, mas insoportable que la de las mejores de entre ellas? No lo creemos. Las *Dianas* de Montemayor y de Gil Polo, la *Galatea* de Cervantes, el *Pastor de Iberia* del canónigo D. Bernardo de la Vega, el *Pastor de Fílida* de Luis González de Montalvo, son obras muy bien escritas, muy apreciables si se quiere, pero que, francamente hablando, se caen de las manos (Ochoa: 1847b: I,VIII).

Son muchos sus defectos: "costumbres convencionales, pormenores falsos e impertinentes, un sentimentalismo alambicado, un lenguaje fluido y castizo seguramente, pero afectado e impropio de los personajes que lo emplean, y sobre todo –y esto es lo peor– falta absoluta de interés" (Ochoa: 1847b: I, VII-VIII). Por eso no incluye ninguna en el *Tesoro*, "porque no interesan, y porque el *interés*, ya lo hemos dicho, no se suple con nada, con nada absolutamente".

Estas críticas a la novela pastoril podían ser habituales en la época, como ha visto Montesinos, y las recoge –aunque más discretamente– Milá y Fontanals en su *Compendio de arte poética* de 1844, pero lo que quizá es singular en Ochoa es su consideración de que esa falta de interés en la que tanto insiste, es sobre todo resultado de la falta de profundidad filosófica y de verdad: "la superficialidad del discurso", "la falta de profundidad" son causas del "poco placer que nos ocasiona" la lectura de novelas antiguas, y en este punto es donde se diferencian claramente de las "novelas modernas buenas". Pero los autores clásicos españoles –salvo Cervantes, a quien en distintas ocasiones reputa de filósofo,

> nunca remontan el vuelo a altas consideraciones sociales o filosóficas, ni sacan de estas preciosas fuentes de interés aplicación alguna a los asuntos imaginarios de que escriben [...]. [E]l análisis de los sentimientos y afectos, la crítica moral, digámoslo así, de los movimientos íntimos del alma, eran entonces, como lo han sido hasta nuestros días, una ciencia si no desconocida, a lo menos muy poco practicada; ahora bien, sin ese análisis, sin esa crítica, sin copia de ingeniosos estudios psicológi-

[35] Entre las virtudes señala: "¡Qué pinturas tan fieles, qué caracteres tan diestramente delineados y bien sostenidos [...]!", "una elocución elegante y fácil, y este mérito, ya lo hemos dicho, no falla en ninguna de las que insertamos a continuación. Acaso es este su mérito mas real y positivo" (Ochoa: 1847b: II, i-ii).

> cos, sin una disección bien hecha del hombre moral, ¿qué es la novela? Una entretenida linterna mágica, un caleidoscopio deslumbrador, un verdadero *tulilimundi* que puede recrear un momento la curiosidad, pero que nada dice al alma ni interesa más que mientras está delante; aun así, al poco rato fastidia necesariamente a todo el que tenga algo más de seso que un cadete tonto o que un bibliófilo que no es más que bibliófilo. En este caso están casi todas nuestras novelas antiguas. (Ochoa: 1847b: I, X).

La sensibilidad de Eugenio de Ochoa en este punto difiere completamente de la de Lista, quien, como decíamos, no entendía de diferencias al juzgar entre las novelas antiguas y las actuales. Sin embargo, en el nuevo concepto de verdad literaria no basta que las novelas sean fieles a la realidad exterior: con eso no consiguen crear una imagen perdurable y verdadera. Será el análisis del espacio sentimental el que traiga la verdad a la obra de arte:

> ¿En qué se parece dicha composición a las novelas modernas? En nada absolutamente, como no sea en la circunstancia, que les es común, de tratar unas y otras de asuntos imaginarios. Leído el *Donado hablador*, novela buena entre las antiguas, se ha pasado un rato divertido, pero nada queda en la cabeza, ni un solo momento ha latido el corazón más aprisa de lo acostumbrado, ni una sola idea nueva se ha cogido al vuelo en aquellas páginas ya olvidadas; leída una buena novela del día, mas de una vez se han asomado las lágrimas a los ojos, algo se ha aprendido, ya de tal o cual hecho histórico oscuro, ya de tal o cual costumbre perdida, ya de esta o la otra teoría social o política, presentada bajo un aspecto nuevo y seductor entre los incentivos de una acción interesante; alguna idea nueva, alguna opinión atrevida, erróneas tal vez esta y aquella, tal vez luminosas y fecundas, han penetrado en el cerebro y germinado en él sordamente, dándole materia a mas o menos profundas reflexiones, consoladoras o amargas, útiles o nocivas: en una palabra, y dígase de esto lo que se quiera, en todas las novelas modernas que la opinión pública califica de buenas y que todos leen (sanción suprema del mérito en esta clase de obras), hay principios, deletéreos tal vez, es cierto, hay un objeto, abominable con harta frecuencia, no lo negaremos y de seguro que nadie nos gana a lamentarlo, pero es incuestionable que ese vivo y punzante interés, esa fuerza de intención, digámoslo así, siquiera sea impotente, que campean en primera línea y son un rasgo distintivo y un mérito a nuestro parecer, más aun, una condición vital en las novelas modernas, faltan absolutamente en las antiguas. (Ochoa: 1847b: II, I)

La larga cita creo que merece la pena. Resume perfectamente la posición de Ochoa sobre lo que él entendió era la profunda novedad –y el gran valor– de la novela moderna, la capacidad para traer la *verdad* y descubrirla a los lectores. Al respecto vale recordar el magnífico texto de Schiller con que prologa *Die Braut von Messina* al que arriba se hacía referencia. Aque-

llas páginas, que disfrutaron de gran difusión, explicaban la naturaleza de esa verdad literaria, que no se deriva de la imitación, sino de la iluminación y el descubrimiento de lo que se esconde en la realidad, accesible sólo desde la fantasía. Los autores que solo juegan con el argumento y combinan historias bizarras para intentar sorprender y entretener, se quedan en pura superficialidad y juego, en un mero eslabonarse de imágenes y narraciones, que no traen la realidad aunque intenten imitarla, ni representan la naturaleza[36], como piensa Ochoa que ocurre con estos novelistas antiguos, de los que no se desprende verdad alguna. Y ese es precisamente el punto fundamental y la piedra de toque en este asunto de las novelas: la condición de la *verdad*.

> *Rien n'est beau que le vrai*, ha dicho el ilustre legislador moderno del buen gusto; pero en la sana inteligencia de lo que ha de entenderse por *verdadero* en literatura, estriba la dificultad. Entendida materialmente, al pie de la letra, esa proposición, ciertísima en el fondo, no sería bella la *Iliada*, no sería bella la *Eneida*, no serían bellos el *Aminta* ni el *Telémaco*, porque falsos son estos, falsas son aquellas, tan falsas como las aventuras de Florismarte [sic] de Hircania o del caballero Platir: según nosotros la entendemos, no se opone a que sea cosa asequible escribir buenos libros de caballerías, con todas las condiciones de tales, es decir, con sus elementos necesarios de gigantes, endriagos y hechicerías; creemos que el ingenio puede dar *verdad*, –verdad literaria por descontado– a todas estas cosas imposibles. (Ochoa: 1847b: II, VII)

La defensa de la novela que hace Ochoa se presenta como respuesta a las posiciones clásicas, significadas en la cita de Boileau, sobre qué cosa sea la verdad literaria, y su relación con la verdad natural, y no deja de recordarnos aquel famoso diálogo del capítulo XLIX de la primera parte del *Quijote*.

Del interés en lo individual al interés en lo social. Sobre Fernán Caballero y Galdós

Si Eugenio de Ochoa prefiere la novela actual, esta a su vez tiende a elegir, cada vez con mayor frecuencia, los asuntos de actualidad. En ellos

[36] Traduzco libremente el texto de Schiller, que escribe: "Wem hingegen zwar eine rege Phantasie, aber ohne Gemüt und Charakter, zu Teil geworden, der wird sich um keine Wahrheit kümmern, sondern mit dem Weltstoff nur spielen, nur durch phantastische und bizarre Kombinationen zu überraschen suchen, und wie sein ganzes Tun nur Schaum und Schein ist, so wird er zwar für den Augenblick unterhalten, aber im Gemüt nichts erbauen und begründen. Sein Spiel ist, so wie der Ernst des andern, kein poetisches. Phantastische Gebilde willkürlich aneinander reihen, heißt nicht ins Ideale gehen, und das Wirkliche nachahmend wieder bringen, heißt nicht die Natur darstellen". Schiller. (1879). "Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie". *Schillers Sämmtliche Werke*. cit. 817.

encuentra una forma de acceso a la verdad literaria que correspondía a las demandas lectoras de un sector importante, pues, explicaba Milá y Fontanals: "En cuanto entraron en el dominio de la novela las maneras y usanzas modernas y contemporáneas, aun las de la clase media, se vio que no dejaban de ofrecer un aspecto serio e interesante" (Milá y Fontanals: 1844: 111).

Esta seriedad es la que llamó la atención a Ochoa en *La gaviota*, la primera novela *interesante* que nuestro crítico saludó entusiasmado: por fin una obra comparable a las novelas inglesas ("Un escritor tenemos en España, que puede dar alguna idea de lo que es la moderna novela inglesa a los que no la conozcan: ese escritor es Fernán Caballero") y que ocupa "el primer lugar" tanto "entre los antiguos, exceptuando por supuesto al inmortal Cervantes", como entre los modernos (Ochoa: 1861, 374-5 y 388). Y a esta posición la encumbró nuestro crítico con su reseña a esta novela, que para él abría una nueva época en la literatura española introduciendo "un Walter Scott español" (Ochoa: 2010: 23).

De hecho, un texto fundamental sobre la condición *interesante* de la novela decimonónica es esta famosa reseña que presenta a *La Gaviota* como aurora de la muy ansiada renovación del género en nuestra literatura. Y ello a causa del *interés* que por primera vez despertaba en sus lectores una novela *original* española. Según había afirmado años antes, "un lenguaje castizo y elegante, *un interés progresivo y bien sostenido*, caracteres hábilmente delineados, son las dotes principales que deben campear en la novela" (Ochoa: 1845a: 3) y que faltan a los autores españoles:

> Hay una razón decisiva para que las novelas extranjeras, en especial las francesas, alcancen gran valimiento, y las nuestras no; esa razón es que interesan mucho: las nuestras por lo general, ya lo hemos dicho, interesan poco o nada. [...] Su habitual insulsez es tanta, que el público escamado, con sólo ver el adjetivo *original* al frente de una de ellas, la mira con desconfianza, o la rechaza con desdén. [...] nuestros escritores no aciertan a interesar con sus novelas, porque ninguno ha escrito bastantes para llegar a posesionarse, digámoslo así, de todos los recursos del arte (Ochoa: 2010: 12).

El extenso "Juicio crítico" a la obra, aparecido en *La España*, y al que la autora era consciente de deber parte de su gran éxito, vuelve a centrarse en el concepto de interés, aunque en esta ocasión, por primera vez, para exponerse y argumentarse positivamente, en una generosa alabanza: *La Gaviota* es una novela de "interés [...] hábil y naturalmente sostenido" que ilumina un panorama vacío: "nuestras novelas modernas, aun las que tienen un verdadero valor literario, carecen de todo interés novelesco, y no tienen, en realidad, de novelas más que el nombre" (Ochoa: 2010: 12). Las habituales quejas sobre el panorama novelesco se acompañan ahora de un aplauso al primer ejercicio plenamente interesante de la novelística española. Ello permite comprobar en qué cifra Eugenio de Ochoa exactamente el interés durante estos años, una vez superada la fase en la que las historias singulares, el pate-

tismo sentimental y los caracteres fuertemente contradictorios, a la manera de Hugo, habían sido los atractivos de las novelas. En el caso de *La Gaviota* no viene motivado desde luego por la singularidad de la peripecia, que apenas tiene desarrollo ("En *La Gaviota* la acción es casi nula"), y eso demuestra precisamente la extraordinaria capacidad de Fernán Caballero: "¡rara prueba de ingenio en el autor haber llenado con la narración de sucesos muy vulgares dos tomos, en los que ni sobra una línea, ni decae un solo instante el interés, ni cesa un solo punto el embeleso del lector!" (Ochoa: 2010: 18). Lo logra la autora concentrándose en "el principal objeto de la novela", que "es la pintura fiel de la vida íntima; [pues] sin afectos, sin descripciones, sin pormenores hábilmente sorprendidos, la novela pierde su carácter" (Ochoa: 1867: 376). En esta concepción de la novela no es difícil entrever las ideas difundidas por Goethe que asociaban el género novelesco con la exposición demorada, descriptiva y generosa en pormenores: la novela apenas tiene necesidad de acción y en el espacioso desarrollo de unos breves hechos encierra su mayor virtud (en eso consiste su "retardierende Aktivität"); mientras, como explicó en las reflexiones que al hilo de su correspondencia con Schiller publicara, el drama se caracteriza por su tendencia a la acción[37].

Ochoa coincide con Fernán Caballero en suscribir estas consideraciones, que se acompañan de otros criterios de estirpe goethiana. Así por ejemplo la atención sobre los caracteres, que son los que proporcionan *verdad* a la obra y en los que se conjuga definitivamente el solapamiento del *interés* con la *verdad*: "El mayor mérito de *La Gaviota* consiste seguramente en la gran verdad de los caracteres y de las descripciones", afirma Ochoa, que insiste en que ese "mérito [de la verdad] es el que principalmente debe buscarse en una novela, porque es, digámoslo así, el más esencial, el más característico de este género de literatura" (Ochoa: 2010: 16).

El prólogo de la autora que precede al "Juicio crítico" de Ochoa también reivindicaba para su obra el espacio de la *verdad* como propio. Las ficciones no interesan, ni siquiera se justifican por el entretenimiento que proporcionan a los lectores; corresponden a una idea envejecida de la novela que ahora se desecha: esa novela de puro ocio y que merecía la desconsideración con que había sido relegada siempre. Ahora la nueva novela europea, que requiere estudio y esfuer-

[37] Sobre el asunto versa el tratado que escribiera con Schiller, *Über epische und dramatische Dichtung*, resultado de aquel mismo intercambio epistolar. También se refieren a ello los apuntes sobre las diferencias que separan novela –o género épico– y drama recogidos en el capítulo 7 del libro quinto de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*: "Der Roman mu langsam gehen, und die Gesinnungen der Hauptfigur müssen, es sei auf welche Weise es wolle, das Vordringen des Ganzen zur Entwicklung aufhalten. Das Drama soll eilen, und der Charakter der Hauptfigur mu sich nach dem Ende drängen, und nur aufgehalten werden. Der Romanheld mu leidend, wenigstens nicht im hohen Grade wirkend sein". Véase M. Comellas y H. Fricke (1998-99). "La teoría literaria de Goethe", *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y literatura comparada*, nº 9 y 10, 109.

zo y tiene su campo en la verdad, está mejor dispuesta que cualquier otro género a cambiar los derroteros de la literatura como importante instrumento de identificación nacional y de construcción social. Nada menos que dieciséis veces se repite en la reseña de Ochoa la idea de que *La Gaviota* es una obra cuyo valor reside en la *verdad:* verdad de los caracteres, de las situaciones, del colorido, verdad en el "sello de vida que llevan todos los personajes", en los tipos, en las descripciones sociales, etc. El crítico no acierta a "encarecer la vehemencia con que nos hacemos ilusión de que todo aquello es verdad" (Ochoa: 2010: 18). Esta "ilusión de verdad" es aquella "Schein des Wahren" goethiana que desterraba la clásica verosimilitud y surgía de la vida de los caracteres que habitaban la ficción. También para Ochoa el criterio formal, aunque no deba desdeñarse, no es el que marca el valor de una obra, sino la capacidad para crear un efecto de verdad. El mérito de la obra literaria estará en generar un mundo de ficción cuyas figuras posean verdad interior, vida psicológica. Y Fernán Caballero lo logra a través de los personajes y su lenguaje, insiste Ochoa, demostrando así la sabiduría del autor, "profundo conocedor del corazón humano" (Ochoa: 2010: 13). Esa "verdad de los caracteres" se logra particularmente en el personaje de Marisalada, por su naturaleza contradictoria y compleja psicología:

> la figura que irresistiblemente se lleva el mayor interés del lector, la que siempre domina el cuadro, porque nunca nos es indiferente, si bien casi siempre nos es antipática, es la de Marisalada. Nada más singular, nada más ilógico, y por lo mismo acaso nada más interesante, que aquel adusto carácter. [...] En el efecto que nos produce el personaje de la Gaviota, como en el género de interés que nos inspira, se nos figura que hay algo del sentimiento de inquieta compasión (Ochoa: 2010: 12-14).

Efecto, interés, compasión sentimental (en el sentido etimológico de compartir emociones), son los términos en los que se cifra la verdad de esta novela y que la distinguen de aquellas que, incluso escritas con belleza, no llegan a interesarnos; bien es cierto que "no diremos al leerlas: 'eso es malo, eso está mal escrito', porque la descripción podrá ser hermosa, y la pintura podrá estar bien hecha; pero diremos: 'eso no es verdad', o tal vez: '¿y qué?, ¿qué nos importa todo eso que nos van diciendo tan elegantemente [...]?"(Ochoa: 2010: 15).

Si bien Ochoa se detuvo sobre todo en los caracteres al hacer su juicio de *La Gaviota*, lo que también debió de llamarle poderosamente la atención fue la actualidad del mundo que presentaba y su examen de la vida social. La autora había declarado en el prólogo su voluntad de diseccionar la realidad española, distinguiendo tipologías y clases y presentando sus problemas.

Ochoa debió de tener ese modelo bien presente en su novela *Los Guerrilleros* (1855) al comienzo de la cual afirma: "También yo me he propuesto pintar las costumbres de nuestra amada España en una serie de cuadros bosquejados del natural" en esta obra escrita, dice, antes de haber leído *La Gaviota* (aunque no fue inspirado por Fernán, "pero, sí alentado por el ejemplo de V.";

Ochoa: 1855: 76-7). El plan previsto –la trilogía proyectada quedó inconclusa– era desplegar una "galería" de "cuadros" con "la pintura moral de las costumbres españolas durante los años que van transcurridos del ya más que mediado siglo en que vivimos". El trasfondo de la primera guerra carlista sirve para presentar la vida de una familia madrileña en una narración que procura adaptar las virtudes de las novelas modernas francesas, concentradas para Ochoa en Balzac y su capacidad para la descripción detallada y minuciosa de ambientes, interiores y personajes, sin que la peripecia centralizara el interés en la acción. Aquella virtud había sido precisamente lo que más valorase en Fernán Caballero, y ahora trataba de imitarla del francés con escasa fortuna (Montesinos: 1955: 85; Randolph: 1966: 59-60). Efectivamente, *Los Guerrilleros* se abre, como el *Père Goriot* de Balzac, con un primer capítulo dedicado a la creación de ambientes y escenarios que tiene mucho de cuadro de costumbres, también en su manera de dirigirse a los lectores y de presentar los cambios ocurridos en Madrid durante los últimos años (la obra transcurre entre 1820 y 1835), desde el aspecto de las calles y los vehículos al interior de las casas. Allí entra en la descripción de las vías más populosas y cuando llega a la del Baño, entre la del Prado y la Carrera de San Jerónimo, comienza el capítulo II y entramos en la casa de la familia protagonista, los Bordafría, que se describe con la misma minuciosidad que sus habitantes, vestimentas y mobiliario, presentando un cuadro de clase media dirigido por don Serafín, empleado del gobierno.

Las nuevas técnicas que empieza a probar Ochoa están relacionadas con el interés sociológico demostrado ya en los artículos de costumbres. En "El Emigrado" –que escribió años antes para *Los españoles pintados por sí mismos*– usa de las mismas clasificaciones "sociológicas" que empleara Fernán en *La Gaviota* para abrir el análisis particular de las formas de vida de cada tipo. En *Los Guerrilleros* parece intentar trasladar esa manera de reflexión a la novela, precisamente en unos años en los que se empezaba a señalar el poderoso atractivo de abordar novelescamente el presente. Así lo hace Francisco Javier Moya en un artículo que titula "La novela nacional" y en el que refiriéndose a la novela de Romero Larrañaga, *La enferma del corazón*, afirma:

> La circunstancia de suceder la acción en una época próxima de nuestra historia y de enlazarse con uno de los más bellos episodios de nuestra revolución política, presta nuevo atractivo a la novela. La acción, por lo tanto, interesa vivamente [...]. La atención del lector se siente de los sucesos y por la dificultad de las situaciones, caminando bajo esa impresión de interés y ansiedad, que sólo saben dar a sus obras los escritores del sentimiento (Moya: 1848: 3).

Como puede observarse, también Moya insiste sobre todo en el criterio de interés, asociado como en Ochoa al sentimiento; pero en este caso además a la cercanía de la acción y a la condición filosófica a la que se refiere luego,

cuando afirma que *La enferma del corazón*, "primer paso dado en el camino vastísimo de la novela moderna", "debe ser el principio de una nueva serie de trabajos y de estudios filosófico-sociales" con los que colaborar con la educación social (Moya: 1848: 3).

Según vimos antes, Martínez de la Rosa empezaba reclamando un espacio de realidad para la novela que se refería a la identidad de sus argumentos con los de la verdad histórica, como querían Huet y sus seguidores. Pero la realidad a la que va acercándose el género estos lustros después no es la de identidad con los hechos, sino de descubrimiento e iluminación de aquellos, sobre todo en cuanto éstos adquieren mayor cercanía con el presente histórico. A esa nueva manera parece arrimarse ahora Ochoa, consciente de lo *interesante* que es el nuevo espacio social aunque, sin embargo, no sea capaz de traerlo con éxito a *Los Guerrilleros*. De hecho, su forma de buscar el interés sigue insistiendo en la caracterización psicológica de los personajes y en las relaciones complejas entre ellos (como en este caso entre don Diego, el hijo rebelde, y don Serafín Bordafría). Ya no son desde luego personajes románticos, y así es fácil ver en Rafael Lamosa (novio de una de las hijas de la familia) la burla del autor a ese romanticismo exaltado que –afirma ahora– fue "afectación, farsa, mentira". Basta comparar la figura de Rafael con aquel artículo que Ochoa tituló "Un romántico" e incluyó en el primer número de *El Artista* para comprender que en estos escritos últimos Ochoa se hace cada vez más "viejo" al acercar sus posiciones a las que defendía Lista en 1838, cuando comparaba "el carácter que imprimió a la juventud española la lectura de los libros de caballerías" y "el pésimo efecto de ciertas novelas que bajo el pretexto de inocular el *sentimentalismo*, presentan a la imaginación exaltada del joven un mundo ideal, cuyo menor inconveniente es hacerle desconocer la sociedad verdadera en que se ve obligado a vivir" (Lista: 1840: 204). Ahora es en "la sociedad verdadera", y no en los genios individuales y sus extremadas caracterizaciones, donde la nueva novela encuentra el interés. Así lo apreció Ochoa en sus últimos ensayos sobre la novela, como por ejemplo ese "juicio comparativo" entre las novelas francesas e inglesas que recogió en *París, Londres y Madrid*, donde declara su preferencia por las últimas, y ello tanto por cuestiones morales como también porque en las novelas inglesas predominan

> las *costumbres*, verdadero arsenal del novelista moderno. Juzgo su pintura más importante que la de las *pasiones*, y por descontado más propia de la novela. El legítimo campo de la pintura de las pasiones, entiendo yo que es el *drama*, el *teatro*[38]. Así parecen haberlo comprendido los novelistas ingleses, los cuales, dejando a sus rivales de París el monopolio de las pasiones y sobre todo de las pasiones violentas, despeluznadas, *torrentuo-*

[38] Aquí vuelve a ser evidente la deuda para con la teoría goethiana de las diferencias entre novela y drama. Precisamente había afirmado Goethe lo mismo que ahora Ochoa: las pasiones son territorio del drama. Ver nota 30.

> *sas* (como allí se dice), y por lo común ilícitas, se han reservado la jurisdicción del hogar doméstico, la vida en familia, [...] las aventuras de viajes, las escenas campestres y los castos amores (Ochoa: 1861: 372-3).

Seis años después Ochoa publicará un capítulo dedicado a "La novela" en la "Mesa revuelta" que recoge en su *Miscelánea de literatura, viajes y novelas* de 1867. Pudiera ser que, junto a los capítulos dedicados a otros géneros literarios, estuviera este destinado a formar parte del *Manual de literatura* que preparaba –según le había contado a Madrazo en una carta desde Eaux Bonnes (Madrazo: 1872: 69)– y que no llegó nunca a terminar o a dar a luz. Debemos, pues, conformarnos con las ideas que en estas páginas de la *Miscelánea* presenta, y que traen opiniones muy cercanas a las expresadas en el "Juicio crítico": el con razón denostado género de la novela, que se remonta a aquellos libros de caballerías infestados de "desvaríos" y "torpezas" y que tantas perversiones ha difundido entre los lectores, es la especie literaria de nuestro tiempo:

> El género de amena literatura, mas felizmente cultivado de medio siglo a esta parte, es cabalmente la novela, sin duda porque es también el que mejor se acomoda a las condiciones esenciales de nuestro moderno estado social (Ochoa: 1867: 376).

No es, contra lo que se suele juzgar, un género sencillo; su dificultad principal es "mantener viva la curiosidad del lector durante uno o más volúmenes", esto es: conservar el interés, que no debe ponerse en la acción, pues "el principal objeto de la novela es la pintura fiel de la vida íntima; sin afectos, sin descripciones, sin pormenores hábilmente sorprendidos, la novela pierde su carácter y se convierte en cuento". Ello ha logrado el "primer novelista de los tiempos modernos",

> el autor de la COMEDIA HUMANA, el gran Balzac, porque es el que ha pintado con mayor verdad y riqueza de colorido los accidentes íntimos de la vida real: sus personajes viven y nos son tan familiares como si los hubiéramos tratado; sus descripciones, que algunos tachan de demasiado prolijas y que a mí nunca me lo parecen, no tienen precio. Los argumentos de sus obras no pueden ser más sencillos: cualquiera de ellos cabe holgadamente en una cuartilla de papel (Ochoa: 1867: 376).

Algunos años más tarde, en un artículo publicado poco antes de su muerte, distinguía las buenas de las malas novelas por la distancia que hay entre el *interés* y el abigarramiento de peripecias, que es la peor manera de intentar lograrlo:

> Un gran novelista moderno, Federico Soulié [...] puso muy de relieve estas verdades en su interesante novela titulada *Si jeunesse savait, si vieillesse pouvait*, cuyos primeros capítulos son una obra maestra. Luego el libro decae, bastante parecido en esto al *Montecristo* de A. Dumas,

> que también empieza admirablemente y concluye como una novela vulgar: empieza con *interés* y acaba con *embrollo*, dos formas del arte muy distintas entre sí. (Ochoa: 1872. 3)

El interés –y volvemos ahora a la *Miscelánea*– no era el fuerte de los autores españoles, como queda dicho en tantas páginas de Ochoa. Aunque la mejor novela de todos los tiempos sea el *Quijote*, en época moderna España no ha sabido producir ejemplos valiosos, como los tiene Inglaterra (menciona a María Edgeworth, Thackeray, Bulwer-Lytton y Dickens) o Francia, donde "descuella el gran Alejandro Dumas, como Diana en medio de sus ninfas"; su hijo sería estupendo "si no desluciese sus obras no sé qué tinte de mala sociedad", lo mismo que ocurre con Jorge Sand, aunque "va concluyendo por ser tan moral como el que más". Por fin, "Octavio Feuillet y Julio Sandeau son en el día el verdadero honor de la novela francesa" (Ochoa: 1867: 377). La única autora a la altura de esta producción europea es Fernán Caballero.

Cuatro años después de esta *Miscelánea*, publica Ochoa el que será su último comentario a una novela. Le movió a ello la lectura de *El Audaz* y *La Fontana de Oro* de Galdós, cuyo efecto debió de ser al menos tan intenso como el que le produjera veinte años antes *La Gaviota*. Debía seguir esperando el crítico esa resurrección de la novela española que reclamara desde sus comienzos en *El Artista*, y si en Fernán Caballero creyó ver la primera protagonista de ese despertar, lo sintió confirmado con Pérez Galdós[39].

Ochoa, colaborador esporádico de *La Ilustración de Madrid*, escribe en su carta al director de la publicación un elogio encendido de Concepción Arenal, para cerrarlo con unos párrafos sobre el joven novelista canario (que debieron de gustar mucho al elogiado, pues los incorporó al prólogo de *El Audaz*). Se sirve para conectar a ambos en su artículo de la calificación de "escritores" que trabajan "con laudable propósito en el terreno de las ideas" y afirma al terminar que se siente identificado con las de Pérez Galdós en estas novelas suyas. Así, "las dos obras citadas [...] desde sus primeras páginas cautivaron grandemente mi atención, más aún que por su mérito literario, y eso que es de primer orden, por la *idea* que las anima, o sea por lo que llamaré su profunda intención moral", que en este caso tiene que ver con la censura a "la hipócrita sociedad de fines del siglo pasado y principios del presente, sociedad devorada por una depravación profunda bajo sus apariencias santurronas" (Ochoa: 1871: 274).

---

[39] Fueron dos novelas, *La Gaviota* de Fernán Caballero y *La Fontana de oro* de Galdós, las únicas que lograron la completa alabanza de Ochoa, frente a las muchas otras censuradas y en las que siempre echa de menos un verdadero interés. Por eso es injusto el comentario de Montesinos en este sentido: "Don Eugenio de Ochoa, que tuvo por misión sobre la tierra dar el espaldarazo a todo novelista que aparecía, ya fuera Fernán Caballero, ya fuera Galdós". José F. Montesinos. (1968) *Galdós*. Madrid. Castalia. 61. Precisamente fueron la Fernán y don Benito los únicos que recibieron tal espaldarazo.

Lo significativo para nuestro análisis es que el crítico vuelve a usar para elogiar las novelas galdosianas la palabra que más repetía en el "Juicio crítico" a *La Gaviota*: la "verdad". Pues, a pesar de "ciertas inexactitudes de detalle" demostrativas de la juventud del autor –quien no pudo conocer sino de oídas la Fontana de Oro-, "se ve en el conjunto de sus cuadros de costumbres y en su colorido local una admirable *verdad* que demuestra un *estudio* profundo de las cosas y de los hombres de aquellos tiempos [...]. Hay en la *Fontana*, como en *El Audaz*, tipos de una *realidad* incomparable, tan llenos de vida que no parece sino que los hemos conocido y tratado, o más bien que los estamos tratando todavía". Se hace inevitable recordar los términos del "Juicio crítico", donde había escrito, con palabras muy similares, que "Todos los personajes de *La Gaviota* viven, y nos son conocidos: a todos los hemos visto y tratado más o menos, según el mayor o menor relieve que les da el autor". Y más adelante: "Allí abundan los retratos; a algunos se nos figura haberlos conocido. [...] son personajes a quienes, como decíamos en nuestro primer artículo, todos hemos conocido bajo otros nombres, o más bien a quienes estamos viendo todos los días en tertulias y paseos" (Ochoa: 2010: 15 y 20). En uno y otro caso la verdad, entendida en los términos goethianos de "Schein des Wahren", "apariencia de verdad", se convierte en criterio absoluto en el que cifrar el interés de la obra.

No deja de ser curioso que Galdós al valorar años después *La Regenta* repita a su vez las fórmulas con las que Eugenio de Ochoa encareció las dos novelas más "interesantes" reseñadas en su carrera (*La Gaviota* y *La Fontana de Oro*). Si para el viejo romántico lo más señero de ambas había sido el interés que despertaban, "la verdad de los caracteres" –sobre la que tanto insistiera– y la gracia y donaire del lenguaje, todavía en 1901 escribe don Benito en el prólogo a la novela de Clarín:

> Y de la enormísima cantidad de sal que Clarín ha derramado en las páginas de *La Regenta* da fe la tenacidad con que a ellas se agarran los lectores, sin cansancio en el largo camino desde el primero al último capítulo. De mí sé decir que pocas obras he leído en que el interés profundo, la verdad de los caracteres y la viveza del lenguaje me hayan hecho olvidar tanto como en esta las dimensiones, terminando la lectura con el desconsuelo de no tener por delante otra derivación de los mismos sucesos y nueva salida o reencarnación de los propios personajes. (Pérez Galdós: 1990: 199)

La capacidad de la novela para sentir con los personajes (lo que Ochoa llamó la "inquieta compasión") vuelve a ser fundamento del interés lector. Pero en *La Regenta*, como antes en la novela de Fernán, esos personajes se hacen interesantes precisamente por ser verdaderos, emocional y socialmente. Contaba Montesinos que en el primer tercio del siglo el género novelesco llegó a crear un mundo aparte, al margen de lo cotidiano y de las circunstancias de la realidad. Aquellas soñadoras traducciones que llenaron los periódi-

cos pusieron de moda personajes de nombres extranjeros que hacían a los nacionales parecer vulgares (como se burló Mesonero en "Antes, ahora y después") y acabaron generando una "mitología" que se instaló en la realidad española "con más fuerza que el recuerdo de los más reales seres de carne y hueso" (Montesinos: 1955: 132). Las reclamaciones de verdad desde el *Sturm und Drang* y durante el Romanticismo vinieron a transformar ese submundo literario y acompañaron el renacer de la nueva novela, cimentando la misión social y moral que se le fue reconociendo: cuando Guillermo Forteza y José Fernández Espino tratan "De la influencia de la novela en las costumbres" en la Academia Sevillana de 1857, el tema se había convertido en un lugar común. La novela cifraba su interés en su condición verdadera, y su capacidad de influir sobre los lectores en esa misma veracidad.

Este proceso que llevará hasta la gran novela realista no puede entenderse al margen del proceso histórico de construcción social, pues como bien ha visto Labany, "la afirmación de que la novela trata sobre la sociedad –la definición por antonomasia de la novela realista– no habría sido posible antes del proceso de formación nacional del siglo XIX, el cual creó el concepto de la «sociedad» (en el sentido de una «sociedad nacional» específica) como un todo homogéneo" (Labany: 2011: 75). Al tiempo y sin embargo, "la estructura polifónica de la novela moderna, símbolo de una sociedad móvil e inestable, es a la vez fruto de un mundo liberal y democrático" (Santiáñez: 2002: 150). La pluralidad de voces que permitió el liberalismo decimonónico y que encontraron en la prensa, en los cafés, en las salas burguesas nuevas y cada vez más anchas palestras, creció al mismo tiempo que un público lector democratizado, ávido de novelas interesantes, que hacía de su opinión diversa parte de esa misma masa ideológica. La construcción de la sociedad será precisamente el objeto de esas novelas, partícipes del debate en su misma polifonía y perspectivismo. Pues, paradójicamente, mientras la condición de verdadera se fue confirmando para las novelas, la verdad vive un proceso que podríamos llamar de desdibujamiento y disgregación: las grandes verdades, instaladas ahora en el mundo fenoménico (único posible al conocimiento), se individualizan y atomizan hasta volverse simples opiniones y romperse en múltiples perspectivas. Eugenio de Ochoa, en el escepticismo de sus últimos años, adelanta las dudas galdosianas cuando reconoce que "cierto es también que la verdad parece como que se complace a veces en jugar con nosotros al escondite. ¿Dónde está? Creemos verla aquí, y nada de eso; está donde menos lo pensamos" (Ochoa: 1870: 6).

No fue el artículo sobre Galdós la última colaboración de Eugenio de Ochoa con *La Ilustración de Madrid* (a pesar de lo que piensa Randolph), pues cuatro números antes de que publicaran en la misma revista su obituario (con palabras muy convencionales de Galdós en su "Crónica de la quincena" y muy sentidas de Pedro de Madrazo en un apunte biográfico), incluyó unas reflexiones sobre "La experiencia", "El valor" y "La vanidad" bajo el título de "Mesa revuelta". En ellas aparecen presentados como autoridades los

nombres de varios novelistas, lo que podía resultar extraño en un severo académico que acababa de sacar una erudita edición anotada de las obras de Virgilio (reseñada unos números antes en la misma revista) y los comentarios al Cancionero de Baena. La explicación que allí da el propio Ochoa revela su profundo entusiasmo por el género novelesco, por si toda su trayectoria crítica no valiera para dar fe de lo mismo:

> No se asuste el lector de estas citas de autoridades sacadas de novelas y novelistas: cada siglo tiene su forma literaria predilecta, y así como el XVII adoptó el teatro, el nuestro ha adoptado la novela. En ella se han dicho excelentes cosas que muchos desdeñan solo porque están dichas en novelas, y que pondrían encima de las nubes si las encontrasen en libros fastidiosos. (Ochoa: 1872: 4)

La novela se había demostrado como el único género de literatura capaz de hacer interesante la nueva verdad del arte, las ideas profundas y el análisis tanto de los personajes singulares en el estudio de las individualidades, como de la imagen colectiva que correspondía ya no a una verdad personal, sino a una más compleja interpretación sociológica. Por eso era tan necesaria la novela española moderna, la que cobró interés con la verdad de Fernán Caballero y alcanzó la polifonía de verdades discordantes en Benito Pérez Galdós. En ese recorrido el criterio de interés fue la medida de valor, desde los inicios románticos en *El Artista* hasta la llegada de Galdós al escenario narrativo.

MERCEDES COMELLAS
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

BIBLIOGRAFÍA

BEHIELS, Lieve. (1984). "El criterio de la verosimilitud en la crítica literaria de Larra". *Castilla: Estudios de literatura.* 8. 25-46.

BORAO, Jerónimo. (1854). "El Romanticismo". *Revista Española de Ambos Mundos*. II. 801-842.

COMELLAS, Mercedes y ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel. (2011). "La novela como género pictórico: Fernán Caballero". *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Rodríguez Gutiérrez, Borja; Gutiérrez Sebastián, Raquel (eds.). Santander. Ediciones Universidad de Cantabria-Publican. 767-788.

GIL y ZÁRATE, Antonio. (1842). *Manual de literatura*. *I*. Madrid. Boix.

GIMÉNEZ CARO, María Isabel. (2003). *Ideas acerca de la novela española a mediados del siglo XIX*. Almería: Universidad de Almería.

HAMBURGER, Käte. (1979). *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*. Stuttgart. Klett-Cotta.

LABANY, Jo (2011). *Género y modernización en la novela realista española*. Madrid. Cátedra.

LARRA, Mariano José de. (1960). *Obras* II. Ed. de Carlos Seco. Madrid. Atlas.

LARRA, Mariano José de. (1998). *Artículos de costumbres*. Ed. de Luis F. Díaz Larios. Madrid. Austral.

LISTA, Alberto. (1836). *Lecciones de literatura española, explicadas en el Ateneo científico literario y artístico por Don Alberto Lista.* Madrid. Nicolás Arias.

— (1840). "De la novela", "De la novela histórica", "Leyendas y novelas jerezanas". *Artículos críticos y literarios*. I. Palma. Esteban Trías. 175-205.

LÓPEZ SOLER, Ramón. (1823). "Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas". *El Europeo*. I. 207-214 y 254-259. Recogido por R. Navas Ruiz (1971). *El romanticismo español. Documentos*. Salamanca. Anaya. 42-53.

— (1830). *Los bandos de Castilla o El Caballero del Cisne*. Valencia. Imprenta de Cabrerizo.

MADRAZO, Pedro de. (1837). "Filosofía de la creación". *No me olvides*. Nº 13 y 14. 30 de julio. 1-3

— (1872). "Algunos breves rasgos para la biografía del Excmo. e Ilmo. Señor D. Eugenio de Ochoa". *La Ilustración de Madrid.* 15 de marzo de 1872. Nº 53. 67-70.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. (1844). *Doña Isabel de Solís*. París. Baudry.

MESONERO ROMANOS, Ramón. (1839). "La novela". *Semanario Pintoresco Español*, Segunda Serie. I. 253-255.

MILÁ Y FONTANALS, Manuel. (1844). *Compendio de arte poética*. Barcelona. De Grau.

MONTESINOS, Rafael. (1955). *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Valencia. Castalia.

MOYA, Francisco Javier. (1848). "La novela nacional". *El Espectador*. 9 de mayo. 3.

OCHOA, Eugenio. (1835a). [Introducción]. *El Artista. Periódico de Bellas Artes y Literatura*. 4 de enero. 1. 1-2.

— (1835c). "De la Crítica. En los salones". *El Artista*. 4 de enero. 1. 6.

— (1835b). "*Ni rey ni roque.* Novela original en 4 tomos, por D. Patricio de la Escosura" *El Artista. Periódico de Bellas Artes y Literatura*. nº 2. 117-119.

— (1837). *El auto de fe*. Madrid. Sancha.

— (1840). "La littérature espagnole au XIX^{e} siècle". *Revue de Paris*. XX. 35-57.

— (1843). "Coup d'œil sur l'Histoire de la littérature espagnole pendant ce siècle", *Le Moniteur universel*, 15 de enero.

— (1845a). "Boletín bibliográfico". *El Español*. 21 de diciembre. 3-4.

— (1845b). "Novela española". Suplemento nº 2 de *El Español. Revista literaria. Periódico semanal de literatura, bellas artes y variedades*. 8 de junio. 1-5.

— (1847a). «Crítica literaria. Doña Blanca de Navarra, Crónica del siglo XV por don F. Navarro Villoslada», *El Renacimiento.* 60-63; 76-79.

— (1847b). *Tesoro de novelistas españoles*. París. Baudry. 3 vols.

— (1848). "Estudios literarios. De la novela en España". *Revista Hispanoamericana.* 1. 271-283.

— (1855). "*Los Guerrilleros*. Novela. Primera Parte. Laureano". *Revista española de ambos mundos*. III. 77-103, 213-240, 349-378, 511– 532.

— (1861). *París, Londres y Madrid.* París. Dramard-Baudry.

— (1867). *Miscelánea de literatura, viajes y novelas*. Madrid. Bailly-Bailliere.

— (1870). "El buen sentido". La Ilustración de Madrid. 27 de febrero. Nº4. 6.

— (1871). [Carta al] "Señor Director de…" *La Ilustración de Madrid* II. 42. (30 de septiembre de 1871). 274-275.

— (1872). "Mesa revuelta: La experiencia. El valor. La vanidad". *La Ilustración de Madrid*, 15 de enero de 1872, nº 49, 3-6.

— (2010). "Juicio crítico [a *La Gaviota*, 1849]". En Fernán Caballero. *Obras escogidas*. Sevilla. Planeta. 9-23.

Pérez Galdos, B. (1872). "Crónica de la quincena". *La Ilustración de Madrid*. 15 de marzo de 1872. Nº 53. 66-67.

— (1990). *Ensayos de crítica literaria*. L. Bonet (ed.). Barcelona. Península. 1990.

Randolph, Donald Allen. (1966) *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*. Berkeley and Los Angeles. University of California Press.

Rodríguez Gutiérrez, Borja. (2004a). "*El Artista* arrepentido: *El Renacimiento* de 1847". *Voz y Letra. Revista de Literatura*. 15. 1. 77-98.

— (2004b). *Historia del cuento español*. Madrid. Iberoamericana.

Romero Tobar, Leonardo (2010). "Mesonero Romanos: entre costumbrismo y novela". *La lira de ébano*. Málaga. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga. 235-255.

Santiáñez, Nil (2002). "Modernidad, secularización y novela". *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona. Crítica. 139-168.

Simón Palmer, María del Carmen (2012). "Eugenio de Ochoa, editor oculto: El Amigo del Pueblo (1854-1855)". *Aún aprendo: estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*. Ángeles Ezama (coord.). Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza. 247-258.

ARTÍCULOS

Roberto Mondola
Algunos aspectos léxicos y morfosintácticos de la primera traducción castellana impresa de la *Commedia*: el *Infierno* de Pedro Fernández de Villegas (Burgos, 1515)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XC, 2014, 151-172

ALGUNOS ASPECTOS LÉXICOS Y MORFOSINTÁCTICOS DE LA PRIMERA TRADUCCIÓN CASTELLANA IMPRESA DE LA *COMMEDIA*: EL *INFIERNO* DE PEDRO FERNÁNDEZ DE VILLEGAS (BURGOS, 1515)

I. La traducción del *Inferno* dantesco del arcediano de Burgos Pedro Fernández de Villegas, compuesta en coplas de arte mayor y acompañada de un extenso comentario en prosa, sale a luz en 1515 en el taller burgalés de Fadrique Alemán[1]. El *Infierno* es la primera traducción – parcial: Villegas sólo tra-

[1] P. Fernández de Villegas 1515, *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano...*, Burgos, Fadrique de Basilea. Todas las citas de la obra de Villegas proceden de esta edición. De entre los estudios sobre la traducción dantesca de Villegas, véanse A. Beltrani 1915, *Don Pedro Fernández de Villegas e la sua traduzione della prima Cantica della "Divina Commedia"*, *Giornale Dantesco* (XXIII), pp. 254-283; R. Recio 1999, *Landino y Fernández de Villegas: análisis de una traducción del Infierno de Dante*, "Voz y Letra. Revista de Literatura" (X), pp. 25-39; C. Alvar- J. M. Lucía Megías, *Repertorio de traductores del siglo XV*, Madrid, Ollero y Ramos, 2009, pp. 96-99; E. Sánchez García-R. Mondola, *Burgos 1515: cultura rinascimentale e ricezione della Comedía*, en *Lectura Dantis 2002-2009*, al cuidado de A. Cerbo, Nápoles, L'Orientale, 2011, IV, pp. 1387-1415; R. Mondola 2011, *Dante nel Rinascimento castigliano L'Infierno di Pedro Fernández de Villegas*, Napoli, Pironti. C. Hamlin 2011, *El comentario de la Divina Comedia de Villegas y el humanismo peninsular; reflexiones lingüísticas y renovación filológica*", Incipit, XXXI, pp. 73-100; Id., 2012, *Fernández de Villegas y Landino, traducción y reapropiación, el caso de la dicotomía vida activa-vida contemplativa en el Comentario de la Commedia*, Ehumanista, 20, pp. 430-450; Id., 2012, *El comentario de la Divina Comedia de Fernández de Villegas: características generales y actitudes humanistas*, Ehumanista, 21, pp. 437-466; Id., 2012, *La traducción en la España pre-humanista y sus causas políticoideológicas: el caso de la Divina Commedia y los Reyes Católicos*, "Revista de Literatura Medieval", 24, pp. 81-100. Estudios sobre la traducción de Villegas y su relación con otras traduciones españolas del poema dantesco son los siguientes: A. Farinelli 1922, *Dante in Ispagna nell'età media*, en Id., *Dante in Spagna-Francia-Inghilterra-Germania*, Turín Bocca, pp. 31-195; J. Arce 1965, *La lengua de Dante en la "Divina Commedia" y en sus traductores españoles*, "Revista de la Universidad de Madrid" (XIV), pp. 9-48; M. Penna 1965, *Traducciones castellanas antiguas de la Divina Comedia*, "Revista de la Universidad de Madrid", (XIV),

duce la primera cantiga – de la *Commedia* impresa en Europa y, hasta la segunda mitad del siglo XIX, la única publicada en España[2].

Nacido en 1453 en el seno de una de las más antiguas familias de Burgos[3], Villegas recibe una excelente formación eclesiástica y, tras haber sido nombrado abad de Cervatos, a los 32 años viaja a Italia: ávido de saber, en aquellos años (desde 1485 hasta 1490) Villegas recorre la península, entrando en contacto con los ambientes del humanismo de la curia romana y de la Florencia de Lorenzo il Magnifico. Si la Roma de Inocencio VIII lo asombra por sus ruinas antiguas, en la Florencia medicea el culto a Dante, uno de los pilares de la política cultural patrocinada por Lorenzo, debió de dejar una huella profunda en el joven burgalés[4].

La trayectoria literaria del traductor dantesco conoce su auge entre los últimos años del siglo XV y las primeras dos décadas del XVI, ya que en este periodo Villegas, nombrado en 1497 arcediano de Burgos, compone el *Infierno*, dedicándose también a la escritura de obras de corte moralizan-

---

pp. 81-127; C. Alvar 1990, *Notas para el estudio de las traducciones italianas en Castilla durante el siglo XV*, "Anuario Medieval" (II), pp. 23-41; M. L. López Vidriero, E. Santiago Páez 1992, *Dante, Petrarca e Boccaccio in castigliano: i rapporti tra Italia e Spagna nella stampa e nell'illustrazione del libro*, en M. Santoro (al cuidado de), *La stampa in Italia nel Cinquecento, Atti del Convegno di Roma (17-21 ottobre 1989)*, Roma, Bulzoni, II, pp. 719-742; M. Carrera Díaz 1992, *Le traduzioni spagnole della "Divina Commedia"*, "Letture Classensi" (XXI), pp. 21-34.

[2] Con respecto a eso, cabe decir que, tras la aparición del *Infierno* de Villegas en 1515, habrá que esperar más de tres siglos para que la obra dantesca vuelva a traducirse al castellano: en la segunda mitad del siglo decimonoveno salen a luz las traducciones de Cayetano Rossell (1870), del conde de Cheste (1879) y de Bartolomé Mitre (1894); además, en 1868 se publica una segunda edición del sólo texto poético del *Infierno* de Villegas, sin el monumental comentario, al cuidado de Juan Eugenio Hartzenbusch.

[3] Noticias sobre la familia de Villegas en R. de Floranes 1851, *Memorias del Doctor Don Pedro Fernández de Villegas, Arcediano de Burgos*, "Colección de documentos inéditos para la Historia de España" (XIX), pp. 408-435.

[4] La lectura del comentario que acompaña la traducción dantesca atestigua la centralidad que la estancia italiana tuvo en la formación de Villegas, ya que en algunos pasajes de la glosa del *Infierno* el traductor recuerda las etapas sobresalientes de su viaje, como el Arsenal de Venecia y el Battistero de Florencia. Sin dudas, el fragmento del comentario dantesco más revelador de la fascinación típicamente humanista de Villegas por la Antigüedad se halla en la glosa del canto IV: aquí el traductor recuerda con palabras entusiastas su participación en Roma en el desentierro del sepulcro de la hija de Cicerón, Tulia, cuyo cuerpo milagrosamente se encontraba incorrupto al cabo de quince siglos de su muerte. Así Villegas relata el suceso: "Tuvo este Tulio una fija llamada Tuliola [...] fue fallada y abierta la sepoltura de ésta el año de mill y quatrocientos y ochenta y cinco [...] se conservó aquel cuerpo sin ninguna corrupción en la mesma manera que el día que murió, traxéronla a Roma [...] y yo la vi en el Capitolio, que residía yo estonces en la corte romana. Estaba de la mesma manera que si moriera aquel día, sin ningund mal olor y todo su rostro y cuerpo y color como el día que murió sin ninguna diferencia". Canto IV, copla XXIV.

te[5]. Las circunstancias en que se publica su traducción dantesca atestiguan la pertenencia de Villegas a un círculo poderoso en la Burgos del primer Renacimiento, pues el *Infierno* está dedicado a doña Juana de Aragón, hija natural de Fernando el Católico, mujer del condestable de Castilla Bernardino Fernández de Velasco (1454-1512), y, por eso, duquesa de Frías y condesa de Haro.

II. El *Infierno* va precedido por un largo apartado paratextual: en el *Proemio dirigido a la dicha señora doña Juana* Villegas delinea un retrato de la duquesa de Frías como amante de las letras y muy aficionada a la poesía de Dante[6], recordando además que fue doña Juana quien le pidió la traducción del poema del gran florentino[7]; al *Proemio* sigue un resumen de la biografía y de las obras de Dante (*De la vida y costumbres del poeta*) y, a continuación, la *Introducción*.

Peculiaridad de la obra es la presencia del monumental comentario que acompaña y rodea, incluso materialmente, las coplas de arte mayor y que con estas crea una estructura textual indisoluble[8]: en su aspecto tipográfico, el volumen recuerda muy de cerca algunos incunables de clásicos glosados, en especial modo el *Laberinto de Fortuna* con el comentario de Hernán Núñez[9]. El modelo de exégesis dantesca que Villegas escoge para su glosa es el *Comento sopra la Comedia* de Cristoforo Landino[10], aunque el traductor bur-

[5] Con respecto a eso, cabe recordar el texto en prosa latina intitulado *Flosculus sacramentorum*, el breve tratado *Aversión del mundo y conversión a Dios* y la *Querella de la fe*, obra empezada por Diego de Burgos y acabada por el traductor dantesco. Además, Villegas traduce al castellano el *De capienda ex inimicis utilitate* de Plutarco; dicha traducción, compuesta a partir de una versión intermedia latina de Erasmo, está custodiada en el Archivo de la Catedral de Burgos. Sobre la traducción de la obra de Plutarco, véanse P. Puente Santidrián, *Fernández de Villegas, humanista ascético, traductor de Plutarco*, en "Burgense: collectanea scientifica", XI, 1970, pp. 409-414; M. R. Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 373; A. Morales Ortiz, *Plutarco en España: traducciones de Moralia en el siglo XVI*, Murcia, Ediciones Universidad, 2000, pp. 89-90.

[6] "Conocí ser vuestra señoría doctísima en muchos auctores, pero serle más familiar y delectable el profundísimo poeta Dante tostano, del cual no solamente muchas auctoridades refería, mas parece retener a mente la mayor parte dél". *Proemio dirigido a la dicha señora doña Juana*, fol a.

[7] "Me mandó vuestra señoría probase a le trasladar en nuestro vulgar castellano ansí en verso como él estaba". *Proemio dirigido a la dicha señora doña Juana*, fol a.

[8] Sobre este aspecto, véase J. Rodríguez Velasco 2001, *La biblioteca y los margenes. Ensayo teórico sobre la glosa en el ámbito cortesano del siglo XV en Castilla*, "Ehumanista. Journal of Iberian Studies", 1, pp. 119-134; a propósito de la relación entre los versos y la glosa en el volumen burgalés, véase E. Sánchez García-R. Mondola, *Burgos 1515: cultura rinascimentale e ricezione della Comedía*, cit., en particular las páginas 1393-1394.

[9] J. de Mena, *Las Trescientas o Laberinto de Fortuna con la glosa de Fernán Núñez de Toledo*, Sevilla, Juan Pegnitzer, 1499.

[10] Sobre el *Comento* de Landino y la recepción de la obra de Dante entre Humanismo y Renacimiento, véanse entre otros M. Barbi 1890, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*,

galés demuestra su conocimiento de algunos de los más tempranos comentadores dantescos (el nombre de Benvenuto, por ejemplo, a veces se asoma en su comentario), cuya lectura, como declara explícitamente, se reveló muy provechosa[11]. Tras su presentación en Florencia en 1481, el *Comento* de Landino tuvo un notable éxito en Italia[12], así como en la Península Ibérica, como atestigua el enjundioso número de incunables de la *Commedia*, acompañados de su glosa, custodiados en la Biblioteca Nacional de España[13]. La exégesis de Landino, notable síntesis de ilustres comentarios anteriores (desde Benvenuto da Imola hasta Boccaccio), respondía al refinado gusto del público cortesano renacentista, proponiéndose como el medio privilegiado para desentrañar las múltiples oscuridades del poema dantesco.

Por múltiples razones la glosa castellana posee su propia autonomía y no puede considerarse una reproducción servil del *Comento*: herencia de Landino es la tendencia a la divagación culta y didascálica, aunque peculiaridad de la glosa burgalesa son las frecuentes digresiones didácticas sobre los pecados y las virtudes cristianas. Además, a menudo Villegas utiliza su glosa para trazar rápidas pinceladas sobre la historia de España, exaltando la Reconquista y manifestando su adhesión a la misión política e ideológica de Fernando el Católico, a la vez que no demuestra el mismo interés de Landino en recordar acontecimientos relacionados con la historia de Florencia[14].

Pisa, Nistri; C. Dionisotti 1965-1966, *Dante nel Quattrocento*, en *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi*, Florencia, Sansoni, I, pp. 333-378; E. Garin 1970, *Dante nel Rinascimento*, "Letture Classensi", III, pp. 111-143; D. Thompson 1970, *Landino's life of Dante*, "Dante Studies" (LXXXVIII), pp. 119-127; R. Cardini 1973, *La critica del Landino*, Florencia, Sansoni; F. La Brasca 1987, *Du prototype à l'archétype: lecture allégorique et réécriture de Dant dans et par le commentaire de Cristoforo Landino*, en G. Mazzacurati, M. Plaisance (al cuidado de), *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 69-107; P. Procaccioli 1989, *Filologia ed esegesi dantesca nel Quattrocento. L'Inferno nel Comento sopra la Comedia di Cristoforo Landino*, Florencia, Olschki; D. Parker 1993, *Commentary and ideology, Dante in the Renaissance*, Durham-Londres, Duke University Press.

[11] "Muchos vocablos también deja él [Landino] de declarar habiéndolos por claros como lo eran para él, y para cualquiera que perfectamente tuviese la lengua toscana; mas a mí eran muy escuros, así que los comentos latinos que ove a las manos me fueron muy provechosos para la inteligencia deste poeta". Canto I, copla I.

[12] Con respecto a eso, cabe recordar que, después de la *princeps* de 1481, el *Comento* conoció seis reimpresiones entre 1484 y 1497. La primera de estas ediciones es la veneciana de Scoto (1484); después salieron la de Brescia de Bonino de'Bonini (1487), dos venecianas en 1491 y, también en Venecia, la de Codeca' en 1493 y la de Quarengi en 1497.

[13] En concreto, la BNE custodia varios ejemplares de la edición veneciana de Scoto (1484), de la edición impresa en Brescia (1487), además de las ediciones de Venecia de 1491 y 1493. A propósito de la difusión del *Comento* en España, véase M. Penna 1965, pp. 106-107.

[14] Al comienzo de su comentario, Villegas declara explícitamente que Landino "algunas veces se alarga tanto [...] ansí como en loores de su patria que fue Florencia, y en cosas semejables, en lo cual [...] la afición y el sabor que en ello toma le faze algo demasiado alargar". Canto I, copla I.

El comentario burgalés es el más patente testimonio de la excelente cultura humanística de Villegas, fundada en un cuidadoso estudio y en una voluntad de apropiación de los *auctores* de la latinidad y de los clásicos cristianos. Su humanismo abarca múltiples saberes y es revelador de una inclinación a una cultura enciclopédica, en la que, junto a la literatura y la gramática, destacan disciplinas como la arqueología y la historiografía. Una deslumbrante erudición alimenta la glosa dantesca, en donde menudean sentencias de las autoridades latinas más influyentes en el imaginario colectivo de la Edad Media española, de Virgilio a Séneca, de Ovidio a Cicerón, además de numerosísimas referencias a la Sagrada Escritura y a los Padres de la Iglesia[15].

III. Un análisis del léxico de Villegas revela una tendencia al hibridismo[16], pues si los versos en arte mayor atestiguan una predilección por los arcaísmos y los latinismos, el traductor no desdeña el uso de neologismos; en la glosa, a veces Villegas defiende el empleo de formas arcaicas, manifestando al mismo tiempo cierto desprecio por la innovación lingüística, considerada una forma indeseable de corrupción. Eligiendo el arcaísmo, el traductor ensalza el carácter auténtico y primigenio de los usos lingüísticos de antaño, censurando a los "modernos galanes cortesanos" que "estragan la lengua castellana"[17]; Villegas se nos muestra como un portavoz de la memoria colectiva de la lengua del pueblo, que desde su punto de vista representa un ideal del "bien hablar" y es depositaria de una pureza incontaminada, plenamente a la altura de sostener la formación de una lengua nacional.

Señales de esta apología de la lengua popular se descubren no sólo en el léxico, sino también en el ámbito morfosintáctico, mediante el empleo de los arcaísmos *ca* y *maguer* / *maguer que*, utilizados en los versos de arte mayor y cuyo uso Villegas explica detenidamente en la glosa. En el comentario del canto VIII el traductor justifica el uso del arcaico nexo causal *ca* en lugar de *porque* con estas palabras:

> Vocablo castellano antiguo es aquel *ca*: quiere dezir *porque*, y así se falla en los libros y escripturas castellanas antiguas; mucho le usa Juan de Mena y otros elegantes auctores y es muy bueno y breve, especial para en verso. Ya no se usa porque estos nuestros modernos galanes cortesanos estragan la lengua castellana; mejor y más conforme al latín fablan

[15] Sobre el canon de autores clásicos en la Edad Media española, véanse entre otros M. R. Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, cit.; F. López Estrada 1983, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, pp. 138-145; F. Crosas 2010, *De enanos y gigantes. Tradición clásica en la cultura medieval hispánica*, Madrid, Universidad Carlos III, pp. 69-111.

[16] Cfr. Arce 1965, p. 26.

[17] Canto VIII, copla XVIII.

> en las montañas y aun los labradores que no ellos cada día fallan nuevas maneras de fablar muy improprias y enemigas del romance, que es lengua romana y muy latina la nuestra[18].

Villegas teoriza aquí una contraposición entre un estadio arcaico del castellano, más cercano al latín y ahora conservado sólo en ámbitos rurales, y los usos lingüísticos de los "modernos galanes cortesanos", que hablan impropiamente y que, desde su punto de vista, son los verdaderos culpables de la corrupción del romance. A pesar de su desaparición casi completa de la literatura contemporánea - está ausente en la *Celestina*, así como en la *Gramática castellana* de Nebrija[19] -, Villegas defiende con fuerza el uso de *ca* apoyándose en la autoridad de Juan de Mena y manifestando una opinión no del todo aislada, pues pocos años después, en el *Diálogo de la Lengua*, Juan de Valdés afirma: "*Ca*, por *porque*, ha recibido injuria del tiempo, siendo injustamente desechado, y tiene un no sé qué de antigüedad que me contenta"[20].

Por lo que respecta a *maguer*, arcaísmo empleado en lugar de *aunque* y probablemente procedente del griego *makarie*[21], Villegas nos da a conocer una interesante variante diastrática, señalando que en su época no era "en uso de curiales ni de galanes" y estaba difundido sólo en el habla de los "labradores y en las montañas"[22]; además, la apasionada defensa del uso de *maguer* es un buen testimonio del culto del arcediano de Burgos a usos lingüísticos anticuados: "yo soy mucho aficionado a vocablos antiguos y por eso pongo éste y otros algunos [...] de que no dubdo seré reprendido, mas todo es de sufrir por honra de la antigüedad"[23]. También para justificar el empleo del

---

[18] Canto VIII, copla XVIII.

[19] Véase R. Eberenz, *Cambios morfosintácticos en la Baja Edad Media*, en R. Cano (al cuidado de), *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, 2004, p. 630.

[20] J. de Valdés 1985, *Diálogo de la lengua* (edición al cuidado de J. M. Lope Blanch), Madrid, Castalia, p. 121. Interesante señalar que Peter Russell trae a colación las palabras de Villegas acerca de *ca* para notar que cierta poesía que se ponía como objetivo representar las actitudes lingüísticas de la gente común probablemente respondía a los gustos literarios de la corte de Fernando e Isabel. P. Russell, *Temas de la Celestina y otros estudios: del Cid al Quijote*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 235.

[21] El primer significado de *maguer* era el de *ojalá*, sentido que ha mantenido en el italiano *magari*, y sólo en un segundo momento el nexo adquirió el valor concesivo. Sobre estos aspectos véanse E. Montero Cartelle, *La trayectoria cronológica y modal de la expresión concesiva maguer (a) (que)*, en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Pabellón de España, 1992, I, pp. 701-710; J. Corominas 1991-1993, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, III, pp. 764-768.

[22] Canto I, copla II.

[23] Interesante es notar que a propósito del problema del uso de *maguer* y *aunque* Juan de Valdés señala en el *Diálogo de la lengua* que el primitivo nexo concesivo seguía siendo de uso común en muchas "coplas de autoridad" del *Cancionero general*, a pesar de haber perdido el prestigio literario de antaño. J. de Valdés 1985, p. 126.

arcaísmo *tan muy*[24], Villegas se ampara en la *auctoritas* de Mena: aunque el nexo no pueda considerarse un ejemplo de corrección lingüística, al traductor dantesco recuerda muy de cerca el *tan mucho* presente en el *Laberinto de Fortuna*[25], un buen recurso para "añedir algo al superlativo".

Esta constante voluntad de apoyarse en la autoridad de Mena no se debe únicamente a razones estilísticas y métricas, pues es fiel testimonio del clima de auténtica devoción que en la España prerrenacentista se sentía por el gran cordobés, modelo supremo de intelectual que había profetizado, en un momento tan dramático como el del reinado de Juan II, el advenimiento de una Monarquía fuerte y unida. Refugiándose en el ejemplo del autor más influyente para la generación de humanistas españoles de la segunda mitad del siglo XV y que el mismo Nebrija había adoptado como *auctoritas* nacional aunque no apreciaba su ampuloso estilo[26], el arcediano de Burgos implícitamente manifiesta su adhesión a un proyecto literario ideal caracterizado por un fuerte sentimiento patriótico.

Si volvemos a los arcaísmos presentes en la traducción dantesca cabe recordar *vegada*, utilizado en lugar de *vez* y firmemente rechazado por Valdés[27]; cierta pátina arcaica poseen los atributos *mintroso* y *vergoñosa* (ambos ausentes en el *Vocabulario de romance en latín* de Nebrija) así como *aína* ("palabra bárbara" en opinión de Covarrubias[28]), *fruente*, *naucher*[29], *fraire* y *mesnada*[30]. Siguiendo la reflexión de George Steiner, según el cual es propio del traductor combinar "con mayor o menor ciencia, giros tomados del pasado de la lengua, del repertorio de los maestros que la supieron cultivar con éxito"[31], se puede

[24] El nexo *tan muy* lo encontramos por ejemplo en la copla XVII del canto II, "tan muy presurosa", en la copla III del canto III, "tan muy dolorosa", en la copla III del canto IV, "tan muy desmayado".

[25] *Tan mucho* aparece tres veces en el *Laberinto de Fortuna*. Sobre este aspecto, véase Lida de Malkiel 1950, p. 239, n. 7.

[26] Sobre la influencia de Mena en la segunda mitad del siglo XV y sobre la valoración de Nebrija, véanse entre otros O. Di Camillo, *El humanismo castellano del Siglo XV*, Valencia, Fernando Torres, 1976, p. 119; F. Rico, *Lengua y literatura: de Nebrija al siglo de oro*, en Id. (al cuidado de), *Historia y crítica de la literatura española*, 2/1, Barcelona, Crítica, 1991, p. 40; E. de Bustos Tovar, *Nebrija, primer lingüísta español*, en V. García de la Concha (al cuidado de), *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983, p. 213; J. Casas Rigall, *Humanismo, gramática y poesía: Juan de Mena y los "auctores" en el canon de Nebrija*, Santiago, Universidad, 2010, pp. 51-61.

[27] Véase J. de Valdés 1985, p. 130, en donde leemos: "*Vegada*, por *vez*, leo en algunos libros y aun oigo dezir a algunos; yo no lo diría ni lo escriviría".

[28] Covarrubias 2006, *Tesoro de la lengua castellana o española* (edición al cuidado de I. Arellano e R. Zafra), Madrid, Iberoamericana, p. 69.

[29] Cfr. J. Corominas 1991-1993, IV, p. 219.

[30] Ivi, IV, p. 219.

[31] G. Steiner 1994, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción* (trad. esp. de A. Castañón y A. Mayor), México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 347.

decir que el *Infierno* de Villegas, gracias a un léxico rico de vocablos anteriores al de su tiempo, establece una estrecha conexión con las raíces más profundas del castellano de los orígenes. Tiñendo su traducción de un matiz arcaico, Villegas hace que el lector castellano no sienta el texto dantesco como una presencia extranjera, sino como algo propio de su horizonte cultural: esta voluntad explica por ejemplo el uso de *testa*, ausente en Nebrija y en el *Universal vocabulario en latín y en romance* de Palencia, en lugar de *cabeza* –al respecto Villegas recuerda que "antiguamente en nuestra lengua también se dezía testa la cabeça, y por eso se dexó así este vocablo"[32] – así como el empleo de vocablos a punto de caer en el olvido (*asaz* y *cuita*) o cuya connotación semántica se ha perdido en el tiempo (*so* con el sentido de *bajo*). De entre estos arcaísmos, muchos aparecían ya en las coplas del *Laberinto de Fortuna* y, como señaló Lida de Malkiel en su magistral estudio sobre el gran cordobés, resultaban arcaícos ya a mediados del siglo XV[33].

Si en la mayoría de los casos Villegas opta por el término en desuso, a veces admite el neologismo de procedencia latina, lo que demuestra que su postura en defensa de la pureza de la lengua no se ha de entender como un menosprecio absoluto hacia la creación de nuevas palabras, como el sustantivo *afluencia*[34] y los atributos *flébil*[35], *gratuito*[36], *lívido*[37], *extrínseco*[38] y *fétido*[39]. Cabe decir que, aunque algunos de los neologismos adoptados son préstamos léxicos dantescos, Villegas maneja su uso con gran libertad, pues los versos en que las palabras aparecen en el texto italiano no se corresponden con los de la traducción: *lívido* por ejemplo se encuentra cuatro veces en el texto dantesco (*If*. III 98, XIX 14, XXV 84, XXXII 34) mientras que Villegas lo emplea sólo dos veces, además en la glosa; si *gratuito* es atributo que Dante usa sólo una vez en el *Paradiso* (XIV 47) el arcediano de Burgos lo utiliza dos veces en el comentario. Muy notable poéticamente es el uso de *afluencia* y *flébil*: con el primer vocablo Villegas hace hincapié en el llanto de los hipócritas, "sus lágrimas lançan en grande afluencia", mientras que *flébil* connota el triste habla de los iracundos "tristes" de *Inferno* VII (vv. 121-126), "dezían con flébiles hinos". Además de estos neologismos, la más importante creación neológica de Villegas es sin lugar a dudas *terceto*, que aparece por vez primera en español en su obra[40], precisamente en la *Introdución*. Si bien, y con mucha agudeza, de Bustos Tovar señala a propósito de los neologismos que

[32] Canto XXVIII, copla XIX.
[33] Sobre este aspecto, véase Lida de Malkiel 1950, pp. 238-240.
[34] Véase J. Corominas 1991-1993, II, p. 921.
[35] Ivi, II, p. 877.
[36] Ivi, III, p. 189.
[37] Ivi, III, p. 673.
[38] Ivi, II, p. 829.
[39] Ivi, III, p. 338.
[40] Ivi, V, p. 624.

"lo relevante no es tanto esa primera documentación como los datos posteriores, ya que son éstos los que testimonian su arraigo en la lengua general"[41], el hecho de que la introducción de *terceto* en el romance se deba a Villegas tiene un evidente valor simbólico, dado que atestigua el intento del humanista burgalés de introducir en la lengua poética castellana la voz que definía la estructura métrica de la *Commedia*.

Aparte de arcaísmos y neologismos, un enorme caudal de vocablos está constituido por cultismos latinos que Villegas emplea movido por el intento de elevar el estatus del castellano, en la estela de Juan de Mena, pero también aplicando la lección de Nebrija; bajo este aspecto, no cabe duda de que Villegas sigue el dictamen del humanista andaluz, que había mostrado la ascendencia latina del castellano, y anticipa lo que pocos años después confirmará decididamente Valdés en el *Diálogo de la lengua*: "la lengua latina es el principal fundamento de la castellana"[42]. La obra del traductor dantesco no es sólo una orgullosa y a menudo puntual demostración de la herencia clásica del castellano, "lengua romana y muy latina"[43]: paralelamente a la reivindicación de las raíces latinas del español, Villegas exalta el concepto de lengua "nacional" – una de las banderas del Humanismo de la época de los Reyes Católicos – acercándose a la postura de Landino, visto que el apartado paratextual del *Comento* es una propagandística alabanza de la primacía del toscano. Tanto la obra de Landino como la de Villegas reflejan la estrecha conexión entre razones lingüísticas y políticas: la diferencia estriba en las dimensiones del fenómeno, pues el humanista italiano ve en el poema dantesco el medio privilegiado para exaltar el vernáculo fiorentino en un contexto limitado, la Italia de finales del siglo XV, caracterizado por un marcado particularismo político y lingüístico[44]; el arcediano de Burgos, en cambio, celebra la pureza de un romance que está convirtíendose en lengua universal, conocida en Europa como en el norte de África y hablada en las Indias Occidentales.

Si el latín es el ejemplo de perfección, una imitación cuidadosa de su *ars* y de su léxico permite enriquecer y ennoblecer el vocabulario castellano, de ahí que Villegas realce su lengua a través de palabras que atestiguan su herencia latina y revelan la continuidad entre la nobleza de la tradición clásica y el romance. Si la mayoría de los latinismos empleados por Villegas coincide con la forma italiana (*superbo*, *pigricia*, *naso*, *palude*, *cibo*, *loquela*), numerosos cultismos estaban presentes ya en el *Laberinto de Fortuna*; entre éstos, algunos aparecen tanto en su forma etimológica latina, (*pluvia*,

---

[41] J. J. de Bustos Tovar, *Para la historia del léxico español: la valoración del neologismo prerrenacentista en el siglo XVI*, en *Actas del VII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Arco Libros, 2008, II, p. 1203.

[42] J. de Valdés, *Diálogo de la lengua*, cit., p. 59.

[43] Canto VIII, copla XVIII.

[44] Sobre este aspecto, véase M. Santoro 1954, *Cristoforo Landino e il volgare*, "Giornale Storico della Letteratura Italiana" (CXXXI), pp. 501-547.

claves, *flama*), como en su variante moderna con palatalización de los grupos iniciales pl-, cl-, fl- (*lluvia*, *llaves*, *llama*). Sin duda menos corrientes son los latinismos esdrújulos, de gran eficacia poética y estética en el verso de arte mayor; generalmente los esdrújulos son adjetivos (*túrbido*, *ilícito*, *pública*, *áspero*, *lúcido*) aunque no faltan sustantivos (*fúlgura*)[45] y coinciden tanto con el primer acento del verso ("el túrbido nublo será descogido")[46] como con el primero del segundo hemistiquío ("y si los principios del mísero amor")[47].

De entre los cultismos presentes en el *Infierno*, hay muchísimos atestiguados por primera vez en el *Laberinto de Fortuna*, prueba fehaciente de cómo el vocabulario del cordobés fue punto de referencia fundamental para el traductor burgalés. El listado sería muy amplio, pero basten como ejemplos esta treintena de voces: *atento*, *belicoso*, *bruma*, *cometas*, *consorcio*, *corruptible*, *estrago*, *ferviente*, *inconveniente*, *inefable*, *infacundo*, *infortunio*, *inhumano*, *integridad*, *lánguidas*, *médico*, *modesta*, *mostruos*, *multitud*, *narrar*, *navegar*, *palestra*, *planura*, *plática*, *profano*, *sagacidad*, *sortilegio*, *superna*, *tacto*, *trasparente*[48].

Con respecto al latín, cabe señalar una profunda diferencia entre la postura de Landino y la de Villegas, pues si el humanista toscano, al recoger en su exégesis citas de autores clásicos, no las traduce al italiano, Villegas las vierte siempre al castellano. Como aclara en la *Introducción*, el traductor burgalés busca satisfacer los gustos de los lectores latinistas así como de los que desconocen la lengua clásica, porque su voluntad es dirigirse a un amplio público, compuesto no sólo por los doctos universitarios, sino también por un gran número de lectores cultos que no poseen la preparación escolar de la *elite* de los eclesiásticos y de los grandes humanistas[49]. Parece muy lejos el tópico de los traductores hispánicos del siglo XV que solían quejarse de la *paupertas* de la lengua romance, pues el arcediano de Burgos establece una relación de igualdad entre el latín y el castellano; su opera-

[45] Sobre el valor estético de los latinismos esdrújulos en el verso de arte mayor, véase el *Prólogo* de la edición del *Laberinto de Fortuna* al cuidado de Juan Manuel Blecua, Madrid, Espasa Calpe, 1943, pp. LXXII-LXXIII; véanse también Lida de Malkiel 1950, pp. 283-286, además del fundamental artículo de F. Lázaro Carreter, *Poética del arte mayor castellano*, en *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal y Gredos, I, pp. 343-378.

[46] Canto XXIV, copla XXIII.

[47] Canto V, copla XX.

[48] A este propósito, véase M. del Carmen Gordillo Vázquez, *El cultismo léxico en el Prerrenacimiento: una aportación*, en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, cit., I, pp. 1096-1098.

[49] Sobre este aspecto, véanse P. Russell, *Temas de la Celestina*, cit., pp. 231-232; Hamlin 2011, *El comentario de la Divina Comedia de Villegas y el humanismo peninsular*, cit., pp. 77-78.

ción nace del convencimiento de que la sabiduría que se encierra en las sentencias latinas no sufre una pérdida de prestigio al traducirse a la lengua romance, ahora vehículo digno para expresar los más variados conceptos literarios y filosóficos.

Esta voluntad determina también el tratamiento de la única cita latina del *Inferno*, las palabras del himno religioso de Venanzio Fortunato con las que Virgilio presenta a Lucifer al comienzo del canto XXXIV,

> *Vexilla regis prodeunt inferni*.

que Villegas traduce al castellano:

> Los fieros pendones se van demostrando
> del rey del Infierno, por ende los mira.

Sin embargo, en este caso la glosa revela cierto remordimiento del arcediano de Burgos: "*Vexilla regis prodeunt inferni*, y porque no se podía así en latín fazer verso castellano, fue forçado tornarlo en nuestra lengua, que yo lo quisiera dexar así en latín"[50].

Los prestamos de otras lenguas romances son italianismos y francesismos: los primeros, entre los cuales *foso*, *lordo*, *foce*, *coratela*, *muso*, *matino*, *putana*, *tramontana*, constituyen un rico apartado léxico de la traducción. Italianismos son también los términos relacionados con el contexto literario dantesco y con la topografía del *Inferno*, como *bolgia* (con su derivado *mala bolgia*) y *contrapaso*.

El proceso de italianización se manifiesta también en el uso de algunos diminutivos que presentan el mismo sufijo empleado por Dante, como *floretas*, *barqueta*, *vergueta*, *joveneta*, *ruscelete*; estas formas se alternan con las que llevan el sufijo *illo* (*pobrezillo*, *pontoncillos*) e *ito* (*leoncitos*). El empleo de *illo* es un buen testimonio de cambio lingüístico, ya que en los años en que Villegas trabaja sobre su *Infierno* la zona de Burgos es el área en donde inicia un proceso que llevaría *illo* a reemplazar a *iello*, sufijo que indica la *diminutio* mucho más frecuente en la Edad Media y que nunca aparece en las coplas burgalesas[51].

Un notable grupo de vocablos, entre los cuales *linaje*, *salvaje*, *dama*, *gala*, *visaje* y *saje*, es de procedencia francesa o provenzal y atestigua la persistencia del influjo de la cultura transpirenaica en los elegantes ambientes señoriales castellanos de finales del siglo XV[52].

---

[50] Canto XXXIV, copla I.

[51] Sobre los diminutivos *illo* e *iello*, véase R. Penny, *Gramática histórica del español*, Barcelona, Ariel 2001, p. 267.

[52] Sobre este aspecto, véase R. Lapesa 2008, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, p. 236.

IV. Es de sobra conocido que, sobre todo en *Malebolge*, abandonando un registro lingüístico solemne Dante utiliza un vocabulario plebeyo, cuya característica es el empleo de expresiones a veces soeces, un lenguaje repleto de términos vulgares y descuidados, adecuados a la maldad de los pecados y a la degradación moral de las almas condenadas. Por esta razón, es sumamente interesante analizar cómo Villegas se enfrenta con la traducción de estos cantos caracterizados por un vocabulario bajo, grosero y extremadamente realista. Para valorar mejor la postura del traductor, escogeré unos ejemplos dentro de su traducción de algunos cantos de *Malebolge* y haré una comparación entre su léxico y el empleado por Enrique de Villena, al que se atribuye la primera versión castellana de la *Commedia* en 1428. En general, el arcediano de Burgos busca conservar el componente sórdido de la representación dantesca, aunque atenuando la excesiva vulgaridad: los vv. 112-117 de *Inferno* XVIII, quizá el canto más representativo del lenguaje soez de Dante dentro de *Malebolge*,

> Quivi venimmo; e quindi giù nel fosso
> vidi gente attuffata in uno sterco
> che da li uman privadi parea mosso.
> E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco,
> vidi un col capo sì di merda lordo,
> che non parëa s'era laico o cherco.

que Villegas vierte al castellano así (*coplas* XVII y XVIII):

> así lo fezimos y vemos grand sima,
> y abaxo la gente en estiercol yazer,
> grand asco me toma de su parezcer,
> semeja movido de humanas pribadas;
> y entre las gentes tan mal colocadas,
> en uno mis ojos se van a poner.
>
> Estaba de suzia tan encapotado,
> del fétido lodo de aquel fondo ciego,
> que no se conosce si es clérigo o lego.

El traductor consigue mantener la intensa expresividad del original, omitiendo al mismo tiempo el elemento léxico más indecente, la palabra *merda*, sustituida por una variante más leve y decorosa, el muy insólito sustantivo *suzia*[53]; el mismo proceso de atenuación se repite un poco más adelante,

[53] Corominas 1991-1993, V, pp. 324-325. En el *Vocabulario* de Nebrija hay dos entradas de *suzia*, en ambos casos atributos: en el primer caso *suzia cosa* es el equivalente de *immundus-a-um*, en el segundo es "cosa no afeytada", equivalente de *squalidus-a-um*. A. de Nebrija, *Vocabulario de romance en latín* (ed. al cuidado de G. J. Macdonald), Madrid, Castalia, 1981, p. 183.

cuando las uñas *merdose* de la prostituta Tais (v. 131 del texto italiano) se convierten en "suzias uñas", traducción que suaviza bastante la bajeza semántica del texto italiano. La postura de Villegas es opuesta a la de su predecesor Villena que, movido por el intento de traducir el texto dantesco *pro verbo verbum*, en el primer caso escribe "vi uno con la cabeça así de merdaençuziado"[54] y en el segundo "uñas merdosas"[55]; alejándose de Villena y a pesar de que el *Vocabulario* de Nebrija incluye tanto el sustantivo *mierda* como el atributo *merdoso*[56], en la concepción de Villegas una obra literaria no puede acoger palabras tan soeces, que ni siquiera una vez aparecen en la traducción.

En *Inferno* XXVIII la representación dantesca de Mahoma se caracteriza por su extremado realismo anatómico (vv. 24-27):

> rotto dal mento infin dove si trulla.
> Tra le gambe pendevan le minugia;
> la corata pareva e 'l tristo sacco
> che merda fa di quel che si trangugia.

Así Villegas traduce al castellano los cuatro endecasílabos (*copla* IV):

> de aquella manera vi uno fendido
> de su barba y pecho y la panca partida
> por entre las piernas colgada y prendida
> la su coratela, menudos y todo
> un sacco fendido parezce aquel modo
> que fue de su aspecto mi vista ofendida.

También en este caso el ideal de decencia obliga a Villegas a omitir la traducción de palabras soeces como *merda*, a diferencia de Villena, cuya versión asombra por su extremada literalidad, "que mierda faze de lo que se come"[57]. Si Villegas consigue mantener un tono más decoroso, la otra cara de su elección es una indudable *reductio* del valor semántico de los vv. 26-27, dado que el *tristo sacco*, con el que Dante define el estómago y cuya función se explicita en modo despreciable en el v. 27, "che merda fa di quel che si trangugia", se convierte en un genérico "saco fendido"[58].

V. En el texto poético, Villegas a veces no consigue traducir en modo adecuado algunos términos o locuciones empleados por Dante. Al respecto cabe pensar en dos razones: una falta de comprensión de algunos arcaísmos dan-

[54] E. de Villena, *Obras completas*. Edición y prólogo al cuidado de P. Cátedra, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000, III, p. 605.

[55] Ivi, p. 606.

[56] A. de Nebrija 1981, *Vocabulario de romance en latín*, cit., p. 134 y p. 133.

[57] Ivi, p. 650.

[58] En cambio Villena escribe "triste saco". *Ibidem*.

tescos o una lectura poco cuidadosa tanto del texto del *Inferno* como del *Comento* de Landino. A la primera categoría de errores pertenece la traducción de algunas palabras italianas cuyo valor semántico Villegas parece desconocer: en el v. 124 de *Inferno* XXI el diablo Malacoda dice:

> Cercate 'ntorno le boglienti pane.

Al no conocer el sentido exacto del vocablo *pane*, variante arcaica de *panie*, término que indica metafóricamente la pez[59], Villegas establece una comparación entre los hipócritas que hierven en la quinta bolsa dantesca y el pan cocido en el horno. La traducción reza así:

> Los panes que cuezen por el derredor.

evidente señal de una lectura errónea que se confirma en la glosa, en donde el arcediano de Burgos añade que "Dízeles a estos demonios el su mayor Malacoda que miren los panes que cuezen en el horno, quiere dezir [...] por las ánimas que se cuezen en aquel forno y lago de la pez"[60]. Otra traducción errónea es la de "al da sezzo", arcaica locución adverbial con la que se cierra *Inferno* VII y cuyo sentido es el de "finalmente"[61], que Villegas sustituye con el atributo *cansados*, mientras que más fiel al texto dantesco es la elección de Villena, que escribe "en lo seco"[62].

De entre los errores debidos a una lectura superficial de Dante y de la glosa de Landino, he escogido algunos notables. En el canto VII la "voce chioccia" de Pluto (v. 2) se traduce con "lánguidas vozes"[63], versión muy lejana del texto dantesco y que demuestra cómo Villegas no recoge la sugerencia de Landino, que en el *Comento* señala que el sentido de "chioccia" es "roca"[64], algo del que ya se había percatado Villena, cuya traducción es "boz ronca"[65]. Otro evidente error es la traducción del v. 15 del canto XXXII, en el que Dante se dirige con desdén a las almas de los traidores diciendo:

> mei foste state qui pecore e zebe.

Villegas ignora que el sentido de *zebe* es el de "cabras", de ahí que traduzca así:

---

[59] Véase la voz *pania*, *Enciclopedia Dantesca*, IV, p. 267.

[60] Canto XXI, copla XX.

[61] Dicha locución se construye con el adjetivo arcaico *sezzo*. Véase la voz *"da sezzo"*, *Enciclopedia Dantesca*, II, p. 317.

[62] E. de Villena, *Obras completas*, cit., p. 555.

[63] *Copla* I.

[64] C. Landino 2001, *Comento sopra la Comedia* (al cuidado de P. Procaccioli), Roma, Salerno, II, p. 489.

[65] E. de Villena, *Obras completas*, cit., p. 551.

que ya fueran zebras o bestias salvajes[66].

La traducción es errónea y refleja una lectura distraída del *Comento*, ya que Landino ilustra el correcto significado de la palabra[67] mientras que sin duda más cercana al texto dantesco es la traducción de Villena, que traduce *zebe* con "ovejas"[68].

Más grave es el error en el canto VIII, cuando el "basso inferno" del v. 75 se convierte en "mísero infierno": aquí el traductor no respeta el valor semántico del término, que define topográficamente una sección del reino infernal, el "basso", es decir, el que se halla dentro de la ciudad de Dite, a diferencia de Villena, que literalmente traduce con "baxo infierno"[69].

VI. Un marcado interés de Villegas por la lexicografía se desprende de la lectura de su comentario: glosando los versos en arte mayor, a menudo el traductor ahonda sus indagaciones etimológicas de vocablos castellanos, o indicando su origen latino, o cotejándolos con los correspondientes términos romances. Al igual que su modelo Landino, que en el *Comento* analiza arcaísmos, neologismos, latinismos, voces dialectales y jergales del poema dantesco "con la stessa cura di un moderno editore"[70], también Villegas manifiesta cierta atención (aunque su metodología de trabajo no puede calificarse de sistemática) en la ilustración del sentido y de la etimología de vocablos notables.

La época de los Reyes Católicos representa un momento fundamental para la normalización y el afianzamiento del castellano como lengua de cultura y produce frutos muy prestigiosos en ámbito lexicográfico, pues en 1490 Palencia publica el *Universal vocabulario en latín y en romance*, mientras que en 1516 sale a luz la segunda, y más completa edición del *Vocabulario de romance en latín* de Nebrija. Numerosos fragmentos de la glosa de Villegas muestran una adhesión a ese fervor lexicográfico y atestiguan que en la enciclopedia del saber del arcediano de Burgos la lexicografía ocupa un lugar privilegiado. Además, en época prerrenacentista es práctica común de los glosadores de los clásicos detenerse en explicaciones etimológicas, como demuestra nítidamente el ejemplo de Hernán Núñez, que en el ya citado comentario del *Laberinto de Fortuna* utiliza el texto de Mena como medio privilegiado para reflexionar sobre el origen y el uso más adecuado de las palabras[71].

---

[66] *Copla* III.

[67] "Chiamò le capre zebe, perché chosí le chiamano e pastori nostri". *Comento*, cit., II, p. 986.

[68] E. de Villena, *Obras completas*, cit., p. 669.

[69] Ivi, p. 558.

[70] Véase P. Procaccioli 1989, p. 163.

[71] Sobre este aspecto, véase M. Freixas Alás, *Los comentarios de Hernán Núñez al léxico del Laberinto de Fortuna*, en *Actas del VII Congreso*, cit., pp. 1263-1279.

Villegas puede explicar la etimología de un vocablo italiano aunque decida no utilizar la palabra en sus coplas, como en el caso del verbo *spoltre* (*If*. XXIV 46) que el arcediano de Burgos traduce con *desenvuelvas*, señalando en la glosa que "poltro quiere dezir lecho blando y así se llaman en Italia los dormilones y flojos poltrones y despoltrar quiere dezir avivar y salir del lecho"[72]. El elemento de mayor interés estriba en el hecho de que Villegas ve en la palabra italiana un ejemplo de onomatopeya, pues añade que "su sonido muestra su significación", consideración ausente en el *Comento*[73]. Hay otros casos en que Villegas demuestra notable autonomía, manifestando, además, el conocimiento de modales en su opinión típicamente italianas: en el v. 121 de *Inferno* XXVII, Guido da Montefeltro dice "Oh me dolente", expresión que Villegas comenta así: "Así se dize en italiano cuando alguno se aflige, da una palma con otra diziendo *haymé*, quiere dezir *hay de mí*[74].

La reflexión puede tocar el tema de la relación y del parentesco entre distintas lenguas romances, según una metodología característica de la lingüística comparada. Es el caso de la consideración acerca del vocablo *folletto*, con el que Dante define al falsificador Gianni Schicchi (*If*. XXX 32). Villegas emplea el término en los versos (*folleto*), señalando en la glosa que el vocablo es común a otros idiomas como italiano y francés: "Este folleto es vocablo francés y italiano, "follía" quiere dezir "locura" y "folle" "hombre loco y sobervio". Detrás de esta elección, no parece descabellado entrever la tendencia al arcaísmo típica del arcediano, pues hay que tener en cuenta el sabor antiguo de la raíz de la palabra *follía*, corriente ya en la Edad Media[75]. La voluntad de alardear de su conocimiento del francés se revela a propósito del adjetivo *ardito* (*If*. VIII 90), ya que en este caso Villegas señala que la palabra "en lengua francesa quiere dezir osado: así se llamó Felipo el Ardit, que quiere dezir el efforçado"[76].

A veces es el *Comento* de Landino el que empuja a Villegas a la reflexión etimológica, aunque no siempre el arcediano de Burgos recoge fielmente las ideas del humanista toscano, como a propósito de la etimología del término *jubileo*: si Landino señala que "in lingua ebrea significa 'anno di remissione et liberatione'"[77], en opinión de Villegas "es vocablo latino y viene del verbo *jubilare*, que es alegrar y gozarse"[78]; es probable que en este caso la diferencia se deba a la

[72] Canto XXIV, copla VIII.

[73] Villegas traduce fielmente lo que asevera Landino (*Comento*, II, cit., p. 845): "Poltro significa 'lecto'. Onde diciamo poltroni gl'huomini pigri et dormigliosi; et spoltrire significa 'uscir del lecto'".

[74] Canto XXVII, copla XVIII.

[75] Lapesa 2008, p. 176.

[76] Canto VIII, copla XV.

[77] Landino 2001, II, p. 737. Comparte la misma opinión de Landino Alfonso de Palencia que, en su *Universal vocabolario en latín y en romance*, Sevilla, 1490, fol. ccxvii, señala que la palabra *jubileo* "se interpreta del hebraico anno de remissión o perdonança".

[78] Canto XVIII, copla IV.

voluntad del traductor de hacer hincapié en las raíces latinas de las lenguas romances en línea con Nebrija, menospreciando, a la vez, la influencia semítica.

Por lo que se refiere al griego y al hebreo, Villegas demuestra un conocimiento muy escaso, dado que en los casos en que señala la etimología griega (*poeta*, *acidia*) o hebrea (*Sódoma*, *Sátana*) de una palabra romance, el arcediano de Burgos traduce bastante *ad verbum* la opinión de Landino, aunque sin señalarlo. La prueba más patente del desconocimiento del griego es la errónea etimología que Villegas propone de la palabra *hipócrita*, que "se dize de ipo, que en griego quiere dezir encima, y crisis que quiere dezir oro"[79]; en este caso el traductor se aparta de Landino, confundiendo el valor semántico del prefijo *ipo* con el de *iper*.

No pocas veces los latinismos léxicos empleados en los versos dan pie a la reflexión etimológica en la glosa: está claro que el intento de esta operación de Villegas es reivindicar el origen latino del romance castellano, pues la etimología es el argumento más incontrovertible para demostrar el nacimiento y la evolución de la lengua vernácula en la historia. Además, el detenerse en la explicación del origen de palabras empleadas en la traducción atestigua la estrecha relación que se establece entre los versos y la glosa, que en estos casos deja de ser comentario dantesco para convertirse en autoexégesis. Por ejemplo, en el v. 6 de *Inferno* V Dante afirma que Minos

> giudica e manda secondo ch'avvinghia,

frase que Villegas traduce así:

> mandando juzgaba por modo sincero[80].

Aparte del cambio verbal, el uso de un gerundio ausente en Dante, el texto español propone una clave de lectura novedosa, que Villegas aclara en el comentario, señalando que el guardián del cerco de los lujuriosos "juzga por modo sincero y justo, sin ninguna parcialidad ni afición"; luego, el arcediano de Burgos añade que el vocablo empleado es de procedencia latina "y quiere dezir verdadero y simple sin dobladura". Otro latinismo añadido en los versos y comentado en la glosa es *inopia*, que Villegas utiliza para amplificar la *diminutio* de Dante *auctor*:

> confieso mi lengua tener grande inopia[81].

En el comentario leemos que *inopia* – palabra atestiguada por primera vez en español en el *Laberinto de Fortuna* (49h) - "vocablo latino es y quiere

[79] Canto XXIII, copla XIII.
[80] Canto V, copla I.
[81] Canto XXIV, copla XIV.

dezir defecto o falta y mengua", definición bastante parecida a la de Palencia, que en su *Vocabulario* señala que el significado del término es "mengua de bienes y pobreza"[82].

En el plano morfosintáctico la reflexión puede tocar aspectos de historia de la lengua española, como cuando Villegas, justificando por razones métricas y, quizá, por su apego al arcaísmo, el uso en su traducción de la forma con apócope *faz* en lugar de *faze* (*la tu tal loquela te faz manifiesto*[83]), recuerda en la glosa que "antiguamente, en lengua castellana, por dezir faze o dize, dezían faz, o diz. Aquí se puso por fazer el verso y quitarle una sílaba". Su reflexión es muy puntual y señala un rasgo característico del castellano de la Edad Media, pues la apócope en la tercera persona singular del presente de indicativo con caída de *e* final (*diz*, *faz*) se encuentra en Berceo, don Juan Manuel, o el Arcipreste de Hita, manteniéndose hasta bien entrado el siglo XV[84].

La reflexión puede aclarar también las diferencias entre castellano e italiano por lo que se refiere a la clasificación genérica de algunas palabras, como cuando Villegas explica que el uso de algunos sustantivos masculinos, aunque en castellano son femeninos, se debe a la voluntad de conformarse con el italiano, más cercano al latín: por ejemplo el arcediano traduce "secreto calle" (*If*. X 1) con "calle secreto" porque "nuestra lengua castellana haze hembra a la calle y pónela en género femenino, mas [...] segund el latín mascúlino es, por eso dize *calle secreto*, conformándonos con el texto del toscano"[85]. La misma dinámica se repite en el canto XXIV, cuando Villegas, comentando el verso "mas como llegamos a un roto puente", señala que

> "ya diximos cómo valle y calle y puente con otros semejantes en la lengua castellana fazémoslos del género feminino, diziendo *una calle*, *una puente*; en latín y en el toscano nómbrase en masculino, diziendo *aquel puente* o *un roto puente*"[86].

De vez en cuando, es el uso de un término propio de la aldea lo que da pie a la reflexión que se desarrolla en la glosa. En los vv. 83-84 de *Inferno* VIII Dante recuerda que los diablos fuera de la ciudad de Dite "stizzosamente

---

[82] A. de Palencia, *Universal vocabolario en latín y en romance*, cit., fol. ccxvi.

[83] Canto X, copla V.

[84] Sobre la apócope vocálica en la Edad Media, véanse R. Lapesa, *La apócope de la vocal en castellano antiguo. Intento de explicación histórica*, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, II, 1951, pp. 185-226; Id., *De nuevo sobre la apócope vocálica en castellano medieval*, en "Nueva revista de Filología Hispánica", XXIV, 1975, pp. 13-23; G. Luquet, *De la apócope verbal en castellano antiguo (formas indicativas e imperativas)*, en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, cit., I, pp. 595-604; R. Penny, *Evolución lingüística en la Baja Edad Media: evoluciones en el plano fonético*, en R. Cano (al cuidado de), *Historia de la lengua española*, cit., p. 597.

[85] Canto X, copla I.

[86] Canto XXIV, copla III.

dicean", expresión que Villegas traduce con "razonaban con grande enconía"[87], señalando en el comentario que "enconía es vocablo de ignorantes, y se toma por enojo y malinconía, mas aquí púsose por fazer el verso quitándole una sílaba". La razón del uso de *enconía* es prueba de la intención de incluir en la traducción vocablos que, en cierto modo, responden a un ideal de *rusticitas*, aunque, a diferencia de lo que ocurre con *ca* y *maguer*, el empleo del término rústico en los versos no ocasiona, en la glosa, el tópico de la contraposición entre la pureza de la lengua popular y la corrupción de los nuevos usos muy en boga en los ambientes cortesanos.

A veces la reflexión puede arrojar luz sobre pequeñas distinciones léxicas entre los varios idiomas ibéricos: en este aspecto, el catalán y el aragonés son las lenguas que en la glosa de Villegas se erigen en privilegiados intermediarios del castellano, pues hay casos en que el traductor justifica el uso de algunos vocablos por su pertenencia a los dos romances del nordeste de la Península. Un ejemplo es el término *nepote* (v. 105 de *Inferno* XI), que Villegas mantiene en su traducción "por la consonancia" y porque "es asaz vocablo claro dezir nepote por nieto; también es vocablo catalán y aragonés"[88]; el vocablo *stagno* (v. 141 de *Inferno* XXII), se traduce con *estaño* porque "en Aragón y Cataluña al estanque llaman estaño y es más conforme al latín que dize stannum"[89]. Si en ambos casos Villegas escoge la variante catalana y aragonesa, distintas razones explican su elección: adoptando el término *nepote*, el traductor expresa su adhesión a un ideal de claridad, principio fundamental de las teorías lingüísticas renacentistas[90], mientras que, por lo que se refiere a *stagno*, la variante léxica propia del catalán y del aragonés es más cercana al latín y, por eso, de mayor autoridad. La última referencia a los dos romances ibéricos se halla en el canto XXVIII, a propósito del vocablo *mai* (v. 74 del texto italiano), que Villegas emplea en lugar de *jamás*, porque "mai es buen vocablo italiano que allá mucho se usa por dezir jamás, y también en Cataluña y Aragón, y por eso se dexó ansí"[91]. Aquí se evidencia también la madura conciencia lexicográfica de Villegas, que se atreve a introducir italianismos no sólo útiles por razones métricas, sino también considerados dignos de formar parte del romance indipendientemente de las circunstancias en que se llevó a cabo la traducción. Esta tendencia hacia un uso cuidadoso del neologismo parece ser una anticipación de lo que pocos años después dirá Valdés en el *Diálogo de la lengua*: "yo no compongo vocablos nuevos, sino me quiero

[87] Canto VIII, copla XIV.

[88] Canto XI, copla XVI.

[89] Canto XXII, copla XX.

[90] Bastaría con recordar lo que dice Valdés en el *Diálogo de la lengua*: "tengo cuidado de usar de vocablos que sinifiquen bien lo que quiero dezir". J. de Valdés, *Diálogo de la lengua*, cit., p. 154.

[91] Canto XXVIII, copla XI.

[92] J. de Valdés 1985, p. 143.

aprovechar de los que hallo en las otras lenguas con las quales la mía tiene alguna semejanza"[92].

Esta sucinta descripción demuestra que Villegas dedica una parte relevante de su comentario a la reflexión etimológica: en estos casos, la glosa cumple no sólo con su mera función informativa, sino que representa el resultado de una cuidadosa pesquisa cuyo objetivo es el descubrimiento del sentido más auténtico de las palabras. La raíz de cada vocablo encierra una historia no sólo lingüística, sino también sociocultural, y la obligación del maduro traductor literario es la de sacarla a luz; Villegas parece seguir el dictamen de san Isidoro, que en las *Etimologías* había aseverado que, conociendo la etimología de una palabra, se entenderá mejor su profundo significado[93].

No pocas veces la reflexión lexicográfica puede formar parte de una más compleja crítica a Dante. El reproche puede acarrear una implicación teológica, como a propósito del v. 17 de *Inferno* II, donde leemos que Dios fue *cortese* con Eneas, atributo inadecuado en opinión de Villegas y no conforme a su poder y a su grandeza[94]. Muy parecido es el reproche dirigido a Dante por haber llamado a Virgilio "virtù somma" (*If*. X 4), definición excesiva porque sólo Dios puede nombrarse así[95]. Si estas críticas son estrictamente teológicas, en otros casos la reflexión de Villegas es ideológica: el adjetivo *magnanimo*, entrado como cultismo en castellano en el siglo XIV[96] y con el que Dante define al gebelino Farinata degli Uberti (*If*. X 73), no es apropiado para un alma condenada y, además, epicúrea: "Llámale el poeta 'magnánimo', aunque [...] él no usó de la magnanimidad en la forma que ella es virtud"[97].

Algunas veces Villegas decide omitir en la traducción vocablos de uso común en italiano, debido a una tendencia a la elegancia y al buen gusto típico de la época isabelina que le impide emplear palabras que desde su punto de vista no son dignas en castellano. Un ejemplo es el sustantivo *guai*, cuyo uso Villegas rechaza firmemente en la glosa, antes en el canto IV, donde afirma que esta palabra (v. 9 del texto dantesco) "usa mucho la lengua italiana y pónele este poeta en diversas partes [...] mas en la lengua castellana es vocablo muy vil, y por esto no se pone"[98], y otra vez en el canto V,

---

[93] *Etymologiae*, I, 29 1-2.

[94] "No parece palabra conforme a la grandeza y magestad de Dios dezirse que usa cortesía; más proprio parece dezir clemencia, o misericordia, que en Dios no caben tales cortesías, porque cortesía se dize, o desciende, de corte, que los cortesanos suelen ser más corteses y de más criança, mas fabla al modo humano como ariba diximos, que es atribuir a Dios, segund nuestro uso de fablar, alguna calidad que no le pertenece". Canto II, copla III.

[95] Villegas traduce "virtù somma" con "grande virtud". Canto X, copla I.

[96] Véase Lapesa 2008, p. 227.

[97] Canto X, copla XII. Además, Villegas señala la etimología latina de la palabra: "magnánimo o magnanimidad es vocablo latino, compuesto de "magno", que es "grande", y de "ánimo".

[98] Canto IV, copla II.

donde señala que *guai* "en nuestra lengua es vocablo muy vil, y no hemos de usar dél"[99].

Si en estos últimos casos critica la falta de decoro lingüístico de algunos pasajes del *Inferno*, mucho más a menudo Villegas ensalza la poesía de Dante y su extraordinaria variedad de artificios estilísticos y retóricos; también los elogios de la sinfonía poética dantesca presentan una recaída lexicográfica. En opinión de Villegas la característica más notable de Dante es su *gravedad*, palabra que Juan de Mena utiliza por primera vez en castellano[100] y que Nebrija considera un sinónimo de *autoridad*, identificándola con la *gravitas* latina[101]. Otros dos atributos que exaltan la habilidad poética dantesca son *gracioso* y *sotil*, que Villegas utiliza a menudo como un binomio léxico: el encuentro con el suicida Pier delle Vigne convertido en tronco (*If*. XIII) es prueba del ingenio de Dante, "vivo y sotilísimo […] muy docto y gracioso"[102], la extrema tentativa de hablar del conde Guido da Montefeltro envuelto en las llamas (*If*. XXVII) es "sotileza graciosa"[103]. La apreciación de Villegas llega a ser un verdadero tópico, pues los episodios más reveladores de la inagotable energía creadora dantesca representan para el arcediano de Burgos magníficos ejemplos de *gracia* y *sotileza*, cualidades que en su opinión son los rasgos de la verdadera poesía. En el canto XXXIII, fray Alberigo explica que, cuando el alma de un traidor a los huéspedes comete su pecado, pronto se precipita en Tolomea a la vez que un diablo entra en su cuerpo y allí permanece mientras esté vivo, ficción muy poco verosímil para Villegas, pero "graciosa y sotil"[104]. Otro ejemplo de gracia y sotileza es la salida de Dante y Virgilio del abismo infernal, que Villegas comenta con estas palabras:

> le fue trabajoso a su espíritu pensar y fallar tal poesía como ésta [...] la invención de la salida fue sotil como lo es en todo. Más sin dubda en esto él fizo muy bien el salto peligroso, y falló la salida con mucha gracia y sotileza[105].

IX. La traducción del *Inferno* de Villegas marca un momento fundamental en la historia de la recepción hispánica del poema dantesco: publicada en 1515, representa el punto de llegada de una época que había empezado con la obra de Francisco Imperial al alborear el siglo XV y que estuvo marcada por la fecunda influencia de Dante en la producción poética de ilustres hombres de letras españoles, que consideraron la *Commedia* un imprescindible

[99] Canto V, copla I.
[100] Cfr. J. Corominas 1991-1993, III, p. 203.
[101] A. de Nebrija 1981, *Vocabulario de romance en latín*, cit., p. 108.
[102] Canto XIII, copla I.
[103] Canto XXVII, copla IX.
[104] Canto XXXIII, copla XVIII.
[105] Canto XXXIV, copla XV.

punto de referencia. El olvido en que cayó la traducción de Villegas se debió a varias razones: pocos años después de que el *Infierno* llegara a la imprenta, la renovación poética en la España del primer Siglo de Oro tuvo en la voluntad de *imitatio* de la perfecta armonía y del equilibrio formal de la poesía de inspiración petrarquista uno de sus principios fundamentales; además, la adopción de los metros italianos debida al ejemplo de Boscán y Garcilaso contribuyó al destierro del verso de arte mayor, que poco a poco fue desplazado por el endecasílabo italiano[106]. También la publicación en 1525 de las *Prose della Volgar Lingua* de Pietro Bembo, obra que fija las normas de uso de la lengua literaria y cuyas teorías lingüísticas y estéticas "canonizan el petrarquismo y rechazan por indecorosos y malsonantes muchos versos de Dante"[107], contribuyó al aislamiento del gran florentino en el canon renacentista europeo[108]; como resume perentoriamente Carlos Alvar, en el Siglo de Oro "Dante apenas es conocido, casi nadie lo lee"[109].

La escasa fortuna de que ha gozado la primera traducción castellana impresa del *Inferno* no impide reconocer el gran esfuerzo de Villegas por apropiarse de la materia dantesca y por ampliar, a través de la *Commedia*, los confines del imaginario colectivo hispánico. Por esta razón, y por la notable aportación dada al léxico poético español, es imprescindible considerar la obra de Villegas una etapa fundamental del Humanismo castellano del primer tercio del siglo XVI.

ROBERTO MONDOLA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

---

[106] La bibliografía sobre la gran influencia de Petrarca en España en los siglos XV-XVI es inmensa, pero véanse F. Rico, *Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo*, en AA. VV., *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Lengua y Literatura, 1979, pp. 115-130; M. Morreale, *Il petrarchismo in Spagna: antecedenti e tramonto*, en *La cultura letteraria italiana e l'identità europea*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2001, pp. 107-166; G. Serés, *La poética de Petrarca y el Humanismo castellano del siglo XV*, en "Euphrosyne. Revista de Filología clásica", XXXIII, 2005, pp. 85-107; B. Morros, *Manrique y Petrarca. Estudios del petrarquismo en la literatura del siglo XV*, en "Medioevo Romanzo", XXIX (2005), pp. 132-156; A. Gargano, *Modelli e stagioni del petrarchismo europeo*, en Id., *Con accordato canto*, cit., en particular las páginas 62-65.

[107] R. Cacho Casal, *Dante en el siglo de oro*, en "Rivista di filologia e letterature ispaniche", III, 2003, p. 88.

[108] Sobre este aspecto, véanse H. Bloom, *Il canone occidentale. I libri e la scuola delle ere*, trad. it. de F. Saba Sardi, Milán, Bompiani, 1996, p. 92; P. Boitani, *Letteratura europea e Medioevo volgare*, Bolonia, Il Mulino, 2007, pp. 231-246.

[109] C. Alvar, *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2010, p. 475.

Adrián J. Sáez
Justicia y muerte: dos notas a
La cena del Rey Baltasar de Calderón
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XC, 2014, 173-189

JUSTICIA Y MUERTE: DOS NOTAS A *LA CENA DEL REY BALTASAR* DE CALDERÓN

Memento mori, «*quia pulvis es, et in pulverem reverteris*» (*Génesis*, 3, 19) es una lección muy presente en el Siglo de Oro: literatura, pintura, arte efímero y funerario recuerdan una y otra vez la mortalidad del hombre, la finitud de la vida que reflejan calaveras y esqueletos, espejos y relojes, etc., etc. Conjuntamente, esta cuestión fundamental para el cristiano discurre por otro cauce normativo: los tratados de *ars moriendi*, sobre los que volveré en breve.

En este contexto, se entiende que muchos de los ingenios áureos meditaran sobre la muerte, dejando rastro impreso de sus preocupaciones y reflexiones: Lope de Vega en los poemas de sus *Rimas sacras* —todo un «ciclo de arrepentimiento» para algunos—, el estoico Quevedo en multitud de versos morales («"¡Ah de la vida!"… Nadie me responde?», «Fue sueño ayer; mañana será tierra», «Vivir es caminar breve jornada»…) y especialmente en su tratadillo *La cuna y la sepultura* (1634), por citar dos ejemplos señeros. En el caso de Calderón no se puede explorar más que su producción dramática, toda vez que al lado no cuenta más que con un manojo de poesías exentas. No es ocioso, sin embargo, explorar el tema de la muerte en su dramaturgia: así, se podría analizar la reescritura de mitos que acaban fatalmente (valga *Eco y Narciso*), la visión jocosa de la *Mojiganga de las visiones de la muerte*, las muchas formas de morir que se dan cita en sus composiciones (duelos, guerras, sangrías, suicidios…) y, de la mano, el espectáculo del horror que lleva a las tablas cadáveres, cabezas decapitadas y un sinnúmero de lances luctuosos[1]. Sin embargo, en este sentido dos vías resultan especialmente significativas: la relación de la preceptiva cristiana (católica) sobre una buena muerte con la creación literaria y, a la

[1] Respectivamente, ver Bauer-Funke, 2008; Pérez-Rasilla, 1999; Lorena Lieja, 2009. Sobre el suicidio en el teatro calderoniano preparo un trabajo que saldrá próximamente (de momento, hay algunos sobre este motivo en novela, poesía y algunas comedias lopescas). Couderc, 2009; y Vaccari, 2010, han estudiado la presencia y función de los cuerpos muertos en el caso de Lope, trabajo que debe abordarse en Calderón. Y sobre reescritura, ver Sáez, 2013.

par, la configuración de la Muerte como ente dramático[2]. Dos rasgos que se dan paradigmáticamente en *La cena del rey Baltasar*, auto sobre el que centraré las apostillas que siguen.

«Enseña al hombre a morir»

Así se expresa la Muerte sobre el poder del sueño, su imagen predilecta (*La cena del rey Baltasar*, v. 1032)[3]. Pero antes de entrar en el terreno prometido, conviene explorar brevemente el contexto, porque en la época latía «un incesante, omnipresente discurso sobre la muerte», que en la actualidad puede resultar difícil de entender[4]. Se ramificaba en sermones y obras como el *Libro de la oración y meditación* (1554) de fray Luis de Granada, al tiempo que gozaba de un género propio de corte ascético: las artes de *bene moriendi*.

Nacidas en el siglo xv y difundidos en latín y romance, estos tratados eran una suerte de manuales que versaban sobre la experiencia espiritual del moribundo, aconsejaban a los religiosos y acompañantes, y se centraban en los pasos preparatorios para una muerte digna y «dominada»[5]. Aconsejaban, entre otras cosas, estar escoltado de familiares o amigos cercanos, ofrecían avisos contra las tentaciones, una serie de oraciones y establecían el requisito de la confesión, algunas lecturas de provecho y preguntas para el moribundo, siempre con un grado de variedad mínimo, especialmente en detalles como el número de acompañantes. El siglo xvi acoge dos hitos para la evolución del género: las disposiciones del Concilio de Trento y la salida del *De praeparatione ad mortem* (Basilea, Hyeronimus Froben y Nicolaus Episcopius, 1534) de Erasmo, que debió de llegar a España tempranamente para aparecer romanceado al año siguiente[6]. Como cabría esperar, su sombra es alargada en las *artes moriendi*, que sufren una profunda transformación a partir de entonces, en conjunción con los quehaceres de la *Agonía del tránsito de la muerte* (Toledo, Juan de Ayala, 1537) de Venegas[7]: o más bien un giro decisivo por el que el discurso se va a centrar en la trayectoria vital del hombre hasta el último envite, y no únicamente en el órdago final. Esto es: desaparece —o se mitiga— la bata-

[2] Pionero en este sentido es Infantes, 1984.

[3] Cito por mi edición en colaboración con A. Sánchez Jiménez. Manejo el resto de autos en los textos consignados en la bibliografía final.

[4] Galván, 2012, p. 520; ver pp. 522-526.

[5] En realidad, las más breves y populares versaban sobre la experiencia espiritual del moribundo y contenían xilografías; las más extensas añaden instrucciones más detalladas. Ver O'Connor, 1942; Adeva Martín, 1990, pp. 817-822 y 2002; Martínez Gil, 1993; Redondo. 1993; Lawrence, 1998; y VV.AA. 2008, más el panorama historiográfico de Azpeitia Martín, 2008. Para la muerte, conviene consultar Ariès, 1991.

[6] Para la recepción hispana del tratado, ver Blanco, 2012.

[7] Adeva Martín, 1984, critica la ascendencia siempre concedida a Erasmo y defiende fuertemente la importancia de Venegas.

lla dialéctica entre el bien y el mal al borde del lecho de muerte, se bascula desde la agonía a un nuevo *ars vivendi* que recomienda prepararse a lo largo de toda la vida para el decisivo trance, porque resulta arduo librarse en un instante de una carga acumulada durante tanto tiempo. Se configura así un horizonte social acerca de la muerte que se refleja en la literatura.

Algunos trabajos han manifestado ya la influencia de las ideas de *bene moriendi* sobre los libros de caballerías —*Tirante el Blanco* en especial— o *Don Quijote*[8]. Las similitudes apreciadas son muy notables, y muestran un trasfondo común, un acuerdo sobre la ortodoxia del último trance. Con todo, no cumplen ninguna función didáctica. En cambio, no resta más que un paso para poner en relación el adoctrinamiento sobre la muerte que se da en estos tratados con otras manifestaciones más cercanas al vulgo como los sermones o el teatro, que sí poseen un afán divulgativo (catequético). Tal como propone Roig, «también los autos sacramentales pueden convertirse en buenos cauces de distribución de la actitud vital que se requiere del cristiano», perspectiva que permite entender estas piezas como un verdadero «*ars moriendi* teatral»[9].

Y eso que la muerte no es motivo favorito de la dramaturgia sacramental, que en ocasiones privilegia el mensaje catequético y otra serie de recursos antes que el catálogo de crímenes y horrores que podían verse —aunque fuese en bosquejo— en la comedia[10]. Se da, desde luego, un marcado belicismo derivado de las oposiciones entre las fuerzas del bien y del mal que muchas veces parece una auténtica batalla entre ejércitos enemigos. También abundan aquí y allá referencias a la fugacidad de la vida, la vanidad de los bienes mundanos, el destino final del alma, Jesucristo como vencedor de la muerte, etc. Sin embargo, son semillas dispersas que aisladamente pueden pasar por simples paráfrasis bíblicas o recreaciones de tópicos literarios[11]. Por eso, como demuestra Roig en su trabajo sobre *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, es preciso adoptar una perspectiva de conjunto que permita apreciar cabalmente el alcance de este motivo y comprender las conexiones que unen al género sacramental con la literatura sobre el bien morir. Relaciones que se pueden deber a influencias o ser, tal vez, rastro común de un mismo discurso sobre la muerte que permeaba diferentes manifestaciones culturales.

La presencia de la Muerte (ver *infra*) en *La cena del rey Baltasar* ya supone un toque de atención que avisa de la importancia del tema en el auto. Porque, paradoja mediante, la muerte puede cobrar vida: en efecto, el personaje de la Muerte, de origen medieval, pervive en el teatro del siglo XVII como una

[8] Ver Galván, 2009, 2012 y en prensa; Sáez, 2012.

[9] Roig, 2012, p. 140.

[10] Entiéndase la importancia del decoro en la época, que determinaba que el incesto, por ejemplo, estuviese reducido más a amenaza latente que a fatalidad cumplida, o que las muertes aconteciesen fuera de escena antes de mostrarse el cadáver resultante.

[11] Roig, 2012, p. 147.

figura alegórica. De aparición no muy frecuente salvo, claro está, en la comedia religiosa y en el auto sacramental. Y, con todo, su función no siempre pasa de ser un simple recurso escénico orientado al *movere*.

Según Roig, en el corpus sacramental de Calderón se puede deslindar entre personajes que tienen «un regusto fúnebre» como Medusa en *Andrómeda y Perseo* o Sombra en *La cura y la enfermedad* (que viene a sustituir a la Muerte de su primera versión, *El veneno y la triaca*), y las recurrencias de la Muerte *stricto sensu*, limitada a *El pleito matrimonial*, *La cena del rey Baltasar*, *La segunda esposa* y *Triunfar muriendo*, *Lo que va del hombre a Dios*, más una intervención menor en la redacción primera de *Tu prójimo como a ti*[12]. En todos los casos posee un carácter ambiguo en su relación con el hombre, pero únicamente en *La cena del rey Baltasar* no se presenta como su enemiga, en alianza con las fuerzas del mal, y aun así hace gala de una mayor violencia en actos y palabras[13].

La Muerte aparece algo tarde sobre las tablas (tras v. 647), pero lo hace con gran fuerza. Su salida satisface los lamentos de Daniel sobre quién será capaz de reparar las ofensas que recibe Dios. Esta vigorosa entrada en escena de la Muerte, en respuesta a una cuestión, tiene un paralelo versos más abajo (v. 781), y se asimila a la presentación del demonio en numerosas piezas dramáticas de la época, desde el *Códice de autos viejos* a *El mágico prodigioso* calderoniano, pues también esta figura suele salir a escena para afirmar su poder con un «yo» ante la pregunta o proposición (de pacto) hecha por otro personaje[14]. Pero aquí la Muerte, como he adelantado, se despoja de sus connotaciones malignas, y se presenta humanizada. Ya desde su atuendo de galán («*Sale la Muerte con espada y daga, de galán, con un manto lleno de muertes*», v. 647a acot.)[15]. Con todo, no se quita su capa tenebrosa, de omnipotencia sobre toda vida, que enlaza con el trasfondo clásico de la(s) Parca(s), del que todavía conserva la fuerte capacidad de conmover a sus interlocutores.

A ello contribuye su parlamento en octavas reales agudas, metro italiano —ya de por sí raro en el teatro de Calderón— en el que ningún otro personaje se expresa. En el teatro sacramental se relaciona con los personajes malignos y preferiblemente para monólogos[16]. Pero por los mismos años la octava servía como una marca de «retórica trágica» que el joven dramaturgo empleaba —en sus comedias de la *Primera* parte—en pasajes con finalidad emotiva en

[12] Roig, 2014, trabajo que manejo gracias a la generosidad de la autora.

[13] Roig, 2012, pp. 140-141; 2014.

[14] González Fernández, 2001, pp. 111-112. Ver también Fernández Rodríguez, 2007.

[15] Porque aunque se describe en femenino («la Muerte»), esta caracterización indica que es un personaje masculino.

[16] Hofmann, 1983; Mackenzie, 2011-2012, p. 175, quien recuerda que otros monólogos en octavas se dan cita en *La hidalga del valle* y la primera versión de *El divino Orfeo*, mientras en *El pleito matrimonial* y *La torre de Babilonia* sirve para diálogos. Es una tendencia común a las comedias calderonianas, como ya veía Marín, 1982, pp. 9-10.

las que dramatiza imágenes de dolor, horror y muerte, y en los que es asimismo frecuente su conexión con situaciones o temas de aire épico[17]. Caso parecido al presente: nada más irrumpir en escena y con Daniel dominado por el asombro ante su presencia, la Muerte se autocaracteriza en una tirada de casi 90 versos. Más en detalle, en este parlamento reclama deseoso su derecho a ejecutar a Baltasar y presume de sus grandes poderes, que, sin embargo, somete a la autoridad del profeta («[…] hoy solo me toca obedecer», v. 692) de cara a ejercer la justicia divina. Según se verá, la Muerte no es juez, sino emisario y verdugo.

El rey ante el tribunal de Dios

Porque aunque tradicionalmente el final de los autos es una celebración de la misericordia divina, la historia de *La cena del rey Baltasar* configura un auto de castigo, que culmina en la habitual celebración eucarística y en una advertencia penitencial. Dentro del corpus de autos calderonianos solo se puede poner al lado de *La vida es sueño* (castigo final del Hebraísmo y la Sinagoga) y *Lo que va del hombre a Dios* (el Hombre permanece encarcelado, incapaz de pedir perdón). Justo en este, el Pesar se sorprende del inicio de la acción en un comentario metadramático:

> […] ¿qué me ha de entristecer
> sino ver un argumento
> vuelto lo de abajo arriba?
> ¿No estaba en estilo puesto
> que empiece el hombre pecando,
> que acabe Dios redimiendo,
> y en llegando el Pan y el Vino
> subirse con él al cielo,
> al son de las chirimías?
> Pues ¿cómo hoy no pasa eso?
> ¿Es mozárabe este auto? (LQ, vv. 453-463)

Tampoco el cierre de *La cena del rey Baltasar* sigue el esquema natural del género, pues el monarca pecador muere. No obstante, la ejecución no se produce a las primeras de cambio, sino que Baltasar recibe hasta tres oportunidades en forma de advertencia para que rectifique y se aleje de la senda equivocada. Y no porque la Muerte no desee llevar a cabo el castigo desde el comienzo, sino porque el profeta Daniel no se lo permite. Por el contrario, solo concede que la Muerte le haga «los justos requerimientos / que pide la ejecución» (vv. 752-753). El uso de voces judiciales en este pasaje introduce la clave de articulación de la condena final.

[17] Antonucci, 2012.

Nada extraño en Calderón, por lo demás: ambiente, familia (su padre era secretario del consejo y contaduría mayor de hacienda) y estudios le proporcionaron «una familiaridad de primera mano con las prácticas y [los] valores jurídicos que distinguían la sociedad castellana de la época»[18]. El conocimiento de este mundo legalista se refleja repetidamente en su universo dramático en pasajes diversos, desde menciones fugaces a elaboraciones complejas que recuerdo a vuelapluma. En sus dramas de honor (*A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*) y otros afines (*El alcalde de Zalamea* o *La devoción de la cruz*), los protagonistas echan mano de una casuística y una terminología jurídicas en sus quejas más o menos irónicas contra la tirana «ley» del honor, que les fuerza a actuar —o eso dicen— en contra de sus mujeres. De hecho, contribuye la organización del discurso a partir de tales esquemas argumentativos. Valga un ejemplo en boca de Curcio, excepcional por su condición de testigo, juez y parte en el asunto:

> ¿Qué importa que un noble sea
> desdichado (¡oh, ley tirana
> de honor!, ¡oh, bárbaro fuero
> del mundo!), si la ignorancia
> le disculpa? Mienten, mienten
> las leyes, porque no alcanza
> los misterios al efeto
> quien no previene la causa.
> ¿Qué ley culpa a un inocente?
> ¿Qué opinión a un libre agravia?
> Miente otra vez, que no es
> deshonra, sino desgracia.
> Bueno es que en leyes de honor
> le comprehenda tanta infamia
> al Mercurio que le roba
> como al Argos que le guarda.
> ¿Qué deja el mundo, qué deja,
> si así al inocente infama,
> de deshonra para aquel
> que lo sabe y que lo calla?
> (*La devoción de la cruz*, vv. 671-690)

A crímenes y sentencias pueden seguir apelaciones (la audiencia de Leonor ante el rey Pedro en *El médico de su honra*), hay personajes con autoridad legal (don Mendo en *Las tres justicias en una*), etc. Igualmente, la tensión en la tercera jornada de *El alcalde de Zalamea* escala a raíz de las disputas juris-

[18] Paterson, 1985, p. 193. Sobre las relaciones del poeta con la justicia y las instituciones jurídicas, ver Vivó de Undabarrena, 2004; Valdés Pozueco, 2012.

diccionales sobre el proceso que se tiene que armar contra el capitán Ataide, acusado de violar a la hija de Pedro Crespo.

Dentro del género sacramental Arellano ha diferenciado el paradigma compositivo del juicio o pleito, clave a partir de la cual se construye total o parcialmente el entramado alegórico[19]: así, Calderón articula ciertos autos en forma de pleito, ya sea por alimentos (*Los alimentos del hombre*), por pruebas de linaje (*La hidalga del valle* y *Las órdenes militares*) o por disputas matrimoniales (*El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*), o de juicio inquisitorial contra herejes (*No hay instante sin milagro*), un paradigma que es especialmente frecuente como colofón de algunos textos (*El cordero de Isaías*, *El santo rey don Fernando, primera parte*). De acuerdo con este esquema, solicitantes, testigos, jueces, etc., desfilan a menudo por sus versos.

En *La cena del rey Baltasar* la clave jurídica no alcanza el estatuto de paradigma compositivo, si bien es notable la estructuración del argumento en tres fases marcadas por los avisos que la Muerte, a instancias de Daniel, hace a Baltasar antes de aplicarle la justicia divina. Antes, el profeta a solas ya ha advertido al rey del poder de Dios, y aunque está protegido por la divinidad (que detiene la mano de Baltasar cuando este intenta asesinar a Daniel), el hebreo no es suficiente para esta «lid cruel» (v. 79)[20]. Es cierto que, como sostiene Gilbert, Daniel en solitario recuerda al rey «la dependencia del hombre frente a Dios» pero solo la alegoría de la Muerte le sirve para hacer que el rey tome «conciencia de la futilidad su poder temporal»[21]. Por eso necesita de un agente más activo que complete, que lleve a efecto sus mensajes, que convierta sus *dicta* en *facta*.

Y es que el profeta y la Muerte constituyen «el tribunal divino» (v. 744), según el parlamento de Daniel que introduce el léxico jurídico arriba anunciado: «requerimientos» (v. 752), «ejecución» (v. 753) y otros que comento seguidamente. Sus palabras ponen de manifiesto que la pareja de personajes constituyen las dos caras de la justicia: la severidad y la misericordia, el león y el cordero. Así, Daniel afirma que la Muerte es:

---

[19] Arellano, 2001, pp. 33-38. Ver también Roig, 2011, pp. 61-68.

[20] Se podrían diferenciar, por tanto, cuatro fases. Ahora bien, entiendo este primer encuentro como una advertencia diferente, que no posee la misma fuerza ni el mismo carácter que las otras tres etapas realizadas por la Muerte, y en las que, como se verá a continuación, influye el discurso jurídico.

[21] Gilbert, 2002, p. 160. Esta función del personaje de la Muerte dentro de la justicia no es nueva: como recuerda Roig, 2014, pp., en *Las cortes de la Muerte* y la *Farsa del triunfo del Sacramento* de Lope, aparece como presidente de las Cortes y carcelera del estado de la Inocencia, respectivamente. Si cabe, aquí casa mejor toda vez que la condena máxima que puede imponerse es precisamente la muerte. Personaje alegórico que en *El pleito matrimonial* es el único capaz de anular («da por ningunas», v. 138), de separar, el enlace entre el Alma y el Cuerpo.

> Severo y justo ministro
> de las cóleras de Dios,
> cuya vara de justicia
> es una guadaña atroz. (vv. 740-744)

Esto es, la Muerte representa el rigor de la justicia frente a Daniel, símbolo de la disposición eterna de Dios para perdonar al pecador si este se arrepiente. Merced a este atributo, Daniel pretende salvar a Baltasar:

> Baltasar quiere decir
> «tesoro escondido», y yo
> sé que en los hombres las almas
> tesoro escondido son.
> Ganarle quiero […]. (v. 754-758)

Apurando algo más la clave inquisitorial que aparece después, el profeta podría ser el brazo eclesiástico que decidía la pena de los acusados, mientras la Muerte representa al brazo seglar (mencionado en v. 1465), encargado de ejecutar la sentencia.

Una vez que los miembros ya han constituido el tribunal, comienzan a actuar. El auditorio conoce de antemano el fin que le espera al rey Baltasar, así que el *quid* del auto radica en dramatizar el relato bíblico (*Daniel*, 5, 1-31) de forma original. O sea: dramatizar cómo llega a morir alguien que está muerto de antemano[22]. Y parte de esta novedad se logra a través de la secuenciación del proceso en tres pasos que se suceden ante la pertinacia del pecador: primero, Daniel solo permite que la Muerte le dé un primer aviso a Baltasar en el que muestre su poder sin llegar a usarlo (expresado mediante la metáfora de la espada que desnuda pero no empuña, vv. 763-767); después, la Muerte vuelve a ponerse frente al acusado en forma de sueño (su hermano, según Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, II, p. 324); y, finalmente, cuando Baltasar profana los vasos del Templo de Jerusalén se pronuncia la sentencia final[23]. Un veredicto que no admite apelación alguna. Cada fase se dramatiza mediante un mecanismo diferente, en un movimiento *in crescendo* que se traduce en una complicación escenográfica progresiva, como se verá.

Se suceden así los pasos tipificados en el proceso penal de la Castilla de la época: en efecto, en la fase sumaria el juez debía hacer el requerimiento a la parte («o otra persona», dice Covarrubias) para que entre a formar parte de la acusación, se presente ante él, etc. En caso de incumplimiento seguían multas y, al cabo, se llegaba a la sentencia[24].

---

[22] Al igual que el *Quijote* (Galván, 2012, p. 534).

[23] Agravio que consiste en beber en los vasos en un banquete profano y brindando —para mayor deshonra— a la salud de sus dioses.

[24] Ver Alonso Romero, 1982.

En el primer lance, la Muerte debe recordarle a Baltasar que es mortal (v. 762). Poca cosa, piensa este personaje, pues para ello «sola una vislumbre basta, / de mi mal sola una voz» (vv. 778-779). Guiado por el veloz Pensamiento, la Muerte sale al encuentro del delincuente para entregarle el primer aviso, su notificación[25]. Muy oportunamente, sale al paso del rey cuando este se halla apenado, tratando de saber «¿Cuál ha de ser el castigo / que me ha prometido [Daniel]?» (vv. 810-811). Pues bien, justo entonces la Muerte vuelve al tablado —de nuevo con gran potencia— y responde: «Yo» (v. 811), y con su imponente presencia hace temblar a Baltasar. Esta primera advertencia comienza con el juego escénico de los pasos adelante y atrás[26]. Prosigue con una metáfora económica: se presenta como el acreedor del rey, quien tiene una deuda por su condición de mortal[27], y que en algún momento debe cumplirse. Baltasar lee su mortalidad en un libro de memorias (vv. 844-855), y suplica tener «más plazo a la vida» (v. 858). La Muerte le concede una prórroga —tienta decir que contra su voluntad— porque «aún no está declarada / hoy la justicia de Dios» (vv. 860-861, nótese la nueva voz legal), y se va, no sin antes dejarle un memorial en el que pueda volver a constatar su finitud en la sentencia «polvo eres», etc., citada al inicio de este trabajo (vv. 866-869).

La conmoción del pecador es fugaz, pues esta nueva advertencia ya despierta su soberbia e incredulidad («Siendo eterno, ¿polvo soy? / ¿Polvo he de ser, siendo inmortal? / ¡Es engaño, es ilusión!», vv. 871-873), y vuelve por sus fueros auxiliado por Vanidad e Idolatría, que rasgan el recordatorio. Solo apenas 100 versos después (del v. 865 al 974), la Muerte regresa y comprueba el fracaso de su embajada anterior[28]:

> ¿Tan poco pudo la pena
> de mi memoria que ha sido
> de la Vanidad olvido? (vv. 978-980)

En efecto, Baltasar se ha olvidado de la muerte: en tanto personaje, sí, pero especialmente en cuanto fin de la vida. Craso error, pues los tratados de *ars bene moriendi*, especialmente desde que entienden que toda la vida es tan solo una preparación para la sepultura, advierten de la necesidad humana de ver el final del camino desde la misma cuna. Una de las primeras lecciones que un ermitaño enseña en el *Espejo de cristal* (1625) de Pedro Espinosa versa sobre la importancia de la *meditatio mortis*: «la más terrible y espantosa

---

[25] Voz que vale «El acto de hacer saber alguna cosa jurídicamente para que la noticia dada a la parte le pare perjuicio en la omisión de lo que se le manda o intima, o le corra término» (*Aut.*).

[26] De modo parecido, aparece en *El veneno y la triaca*, vv. 291-353.

[27] La Culpa en *La hidalga del valle* se presenta como «dezmera / de mí misma» (vv. 141-142) que va a «Cobrar / el pecho a que reducidos / estáis todos los humanos» (vv. 233b-235).

[28] Roig, 2012, p. 141.

[cosa] es la muerte, y la mayor ciencia, aparejarse para bien morir. Y no hay cosa más olvidada» (p. 61). Enseñanza que Calderón reitera en *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma* (datado entre 1631 y 1646). Allí, ante el temor del Cuerpo y la Vida, el Entendimiento dice a la Memoria que debe guardar el recuerdo de la muerte:

MEMORIA Pues ¿cómo podrá librarla
la memoria de la muerte?
ENTENDIMIENTO Acordándola de habella
segura estará la vida,
pues solo de ella se olvida
quien solo se acuerda de ella. (vv. 523-238)

Aunque, para su mal, el Cuerpo se niega a ello.

Resistencia similar a la del rey Baltasar. Así las cosas, la Muerte puede subir al siguiente nivel de admoniciones, si bien todavía actúa con las manos atadas. Ya que antes su voz no ha vencido, prueba suerte con su «sombra» (vv. 981-983). Con opio y beleño «de los montes de la luna» (v. 985, porque así su poder es más fuerte) adormece a Baltasar. En otras palabras: el sueño, como su «imagen pálida» (v. 987), debe recordarle a la muerte.

En sus autos, Calderón aprovecha la potencialidad simbólica del sueño como «un mecanismo complejo y muy dúctil que le concede una gran expresividad y le posibilita comunicar las verdades ocultas en el plano de la alegoría»[29]. En un trabajo de gran interés, Duarte diferencia entre personajes que simplemente reposan (durmientes) y otros que durante su descanso ven imágenes o visiones relacionadas con sus actos (soñadores)[30]. A esta categoría pertenece el rey Baltasar, que parte de una historia bíblica que sustenta el argumento. Más en detalle, se asiste a un paso de la primera a la segunda categoría: en palabras de Gilbert, se evoluciona desde «el mero acto de dormir hacia una experiencia sensorial y emocional atormentada llena de representaciones oníricas»[31]. Porque la singularidad de este caso radica en que

[29] Duarte, 2011, p. 148. Para Méndez, 2002, p. 651, es «Motivo escénico, metáfora existencial, personificación alegórica, fuente de enigmas y equívocos, de yerros y de iluminaciones».

[30] Duarte, 2011. Para el caso de *La cena del rey Baltasar*, ver Gilbert, 2002 y 2004, que matiza ciertos excesos de Parker, 1943, pp. 156-196.

[31] Gilbert, 2002, pp. 161-162, aunque tal vez insista en exceso en la «influencia narcótica». Recuerda, asimismo, que Calderón inventa este sueño «sin bases escritu[r]arias estrictas» (p. 193), pues se basa en dos episodios bíblicos relativos a Nabucodonosor (*Daniel*, 2, 31 y ss; 3, 1 y ss.). Méndez, 2002, p. 652, considera que el sueño presenta un segundo nivel de significados, que se refiere a dos estados de conciencia: estar despierto o dormido a la vida espiritual. Muy claro es en *El pleito matrimonial*, donde se duermen los sentidos y la Muerte dice que el sueño es «un ministro con quien yo / descuido en ser homicida / de la mitad de la vida» (vv. 921-923). Para la representación de estos espacios oníricos, ver Granja, 2002.

Baltasar no refiere ningún sueño sino que asiste, desde el refugio del sueño, a una visión embaucadora diseñada por la Vanidad y la Idolatría, que han abanicado y halagado al monarca para calmar la agitación que lo domina tras su encuentro con la Muerte y poder volver a someterlo a su influencia. Así, estas figuras dominan la primera parte del sueño, en la que Baltasar asiste —sin despertar—, al espectacular juego de tramoyas por el que una estatua ecuestre que lleva la Idolatría baja para ser adorada y una torre en la que está subida la Vanidad asciende, doble movimiento vertical que Baltasar interpreta a su gusto. No obstante, Daniel y la Muerte conquistan el terreno del sueño e invierten el mensaje: hacen que las apariencias vuelvan por su camino y dotan de voz a la estatua ecuestre, que advierte al rey de sus pecados. Es una suerte de pequeña representación metateatral entre sus aliados y sus rivales en la que, en un momento, la ficción penetra en la realidad[32]. El feliz sueño de Baltasar, por tanto, se torna en pesadilla para sus ambiciones y el monarca despierta sobrecogido, y eso que no sabe que Daniel evita que la Muerte le haga dormir «sueño eterno» (v. 1056). Un mal sueño porque detiene sus desviados pasos, sí, pero que en realidad pone ante sus ojos el yerro en el que está preso, como acaba constatando él mismo (vv. 1198-1224).

De un lado, pues, puede considerarse un sueño maligno, cercano a la tentación diabólica (que representan Vanidad e Idolatría), a la vez que, de otro, se convierte en un ejemplo de enseñanza divina, de acuerdo con determinados pasajes bíblicos (*Números*, 12, 6; *Job*, 33, 15-16…): «en sueños ha revelado / Dios infinitos secretos», se lee en *Sueños hay que verdad son* (vv. 363-364). Este segundo significado, que acaba dominando, se hace posible gracias a la intervención de la Muerte, que vendría a funcionar aquí como embajador divino. Un papel normalmente reservado a los ángeles, mediadores de Dios por excelencia, pero que aquí desempeña la Muerte en coalición con Daniel.

El sueño penetra más hondo en el interior de Baltasar y lo lleva al borde del arrepentimiento, pero nuevamente sus esposas lo alejan al pecado, esta vez mediante un suntuoso banquete que dio pie a un cuadro de Rembrandt:

En el transcurso de la celebración, al rey se le antoja beber en «[l]os vasos que Salomón / consagró al Dios verdadero» (vv. 1339-1340). Y no es cualquiera quien le vaya a dar de beber, sino la Muerte disfrazada de criado. Esta traza permite a Calderón expresar la dualidad (manifiesta en los pares de opuestos de los vv. 1357-1366) del sacramento de la eucaristía, dador de vida si se recibe en las condiciones debidas, pero de muerte espiritual si se toma en pecado. Así, se dan la mano dos sacramentos: la eucaristía y la confesión.

Ya no se puede fiar más largo, la lista de pecados es demasiado extensa. Baltasar ha derramado ya el vaso y está condenado. La gravedad del caso no

[32] Por ello Gilbert, 2002, p. 194, considera que se trata de un «sueño-lugar» frente al «sueño-instrumento» de *La torre de Babilonia*.

permite que acabe el festín, que se interrumpe por un «*ruido como trueno grande*» (v. 1386 acot.) seguido de «*un cohete de pasacuerda*» con una mano en un extremo, «*que vendrá a dar donde habrá un papel escrito con unas letras*» (v. 1408 acot.)[33]. Es decir, que da en un lateral o en el frente de uno de los carros, donde se descubrirán las letras que Daniel interpreta poco después, ante el desconcierto general:

> «Mané» dice que ya Dios
> ha numerado tu reino;
> «Tecel», y que en él cumpliste
> el número, y que en el peso
> no cabe una culpa más;
> «Farés», que será tu reino
> asolado y poseído
> de los persas y los medos. (v. 1455-1462)

Baltasar está ya condenado, como expresa mediante un lenguaje de cifras y medidas («numerado», «número», «peso», vv. 1456 y 1458). Esta sentencia (v. 1464) se debe a que ha cometido «profanidad a los vasos / con baldón y con desprecio» (vv. 1469-1470). Daniel delega «esta justicia» en «el brazo seglar» (vv. 1465 y 1467), organismo que representa la Muerte. Porque Baltasar ya es poco más que un cadáver vivo, oxímoron tan del gusto calderoniano: con su ofensa ha matado su alma, pero todavía resta acabar con su cuerpo. Labor que, por fin, cumple la Muerte. Y se cierra la cadena de la justicia: porque Dios la dicta, Daniel la transmite y la Muerte la administra.

El castigo, además, debe servir de ejemplo público, porque estos vasos equivalen a «la Ley de Gracia» (v. 1473). Se salta así a la *lectio* final del auto, ya que «quien comulga en pecado / profana el vaso del templo» (vv. 1481-1482). Por tanto, el cierre de *La cena del rey Baltasar* une la natural celebración de la eucaristía de este género con la exaltación de otro sacramento: la confesión o penitencia. Añadido que constituye otro punto de enlace con los tratados de bien morir, que se fundamentan en la fuerza de los últimos sacramentos (confesión, eucaristía y unción de los enfermos), las únicas armas fiables —dirán— contra la tentación que acecha «puesto ya el pie en el estribo». Calderón muestra así una muerte que no supone el descanso de las miserias de la vida, y enteramente alejada de las medidas que se intiman en las artes de bien morir: no solo carente de una serie de pasos básicos (buena compañía, testamento…) sino una muerte en pecado, inconfesa y violenta. Un ejemplo, pues, *ex contrario*. Sin duda, es una interpretación original del argumento bíblico en la arquitectura sacramental que aquí sustenta, más que uno, dos asuntos —dos sacramentos— y, algo más de refilón, reflexiona sobre el fin de la vida.

[33] Sobre este complejo efecto espectacular, ver Sánchez Jiménez y Sáez, 2013, pp. 79-80.

Punto final

No se canta aquí el triunfo sobre la muerte. Al contrario, la Muerte vence en su duelo singular con Baltasar. Un enfrentamiento que se desarrolla en tres fases –más una inicial– como si de un proceso penal se tratara: causa de fin más que sabido pero en la que Calderón aprovecha los avisos que establece el código legal para significar las muchas ocasiones que el cristiano dispone para recibir el perdón por sus pecados. Conmutación de la pena que se recibe, para empezar, cada vez que se recibe el sacramento de la confesión antes de celebrar la eucaristía. Esta es, en suma, la justicia de la Muerte; o, si se me permite el juego de palabras, una justicia de muerte.

Adrián J. Sáez
Université de Neuchâtel

BIBLIOGRAFÍA

Adeva Martín, I., «Erasmo, Venegas y Bataillon», *Revista Española de Teología*, 44, 1984, pp. 397-439.

— «Observaciones al supuesto erasmismo de fray Juan de Zumárraga. Edición crítica de la *Memoria y aparejo de la buena muerte*», en *Evangelización y teología en América (siglo xvi). X Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*, ed. J.-I. Saranyana *et al.*, Pamplona, Eunsa, 1990, vol. 2, pp. 811-845

— «*Ars bene moriendi*. La muerte amiga», en *Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, ed. J. Aurell y J. Pavón, Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 295-360.

Alonso Romero, M.ª P., *El derecho penal en Castilla (siglos xiii-xviii)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.

Anónimo, *Arte de bien morir y breve confesionario*, ed. F. Gago Jover (ed.), Palma de Mallorca, Olañeta, 1999.

Antonucci, F., «La octava real entre épica y tragedia en las comedias de la Primera parte de Calderón», en *Melos y opsis en el Siglo de Oro. Ritmo, imagen y emoción en el teatro y en la poesía lírica*, ed. W. Aichinger, M. Meidl y M. Rössner, *Iberoromania*, 75-76, 2012, pp. 142-159.

Ariès, P., *The Hour of our Death*, trad. H. Weaver, Oxford, Oxford University, 1991.

[*Aut*.] *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969, 3 vols.

Azpeitia Martín, M.ª, «Historiografía de la "Historia de la muerte"», *Studia histórica. Historia medieval*, 26, 2008, pp. 113-132.

Bauer-Funke, C., «Reescrituras del mito de Narciso y la muerte en las obras *Eco y Narciso* de Calderón y *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. Actas del XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Heidelberg, 24-28 de julio de 2005)*, coord. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2008, pp.47-70.

Blanco, E., *De praeparatione ad mortem* en España: traducciones y recepción», en *Religione e Politica in Erasmo da Rotterdam*, ed. E. A. Baldini y M. Firpo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 187-200.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El pleito matrimonial*, ed. M. Roig, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2011.
— *El veneno y la triaca*, ed. J. M. Escudero, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2000.
— *La cena del rey Baltasar*, ed. A. Sánchez Jiménez y A. J. Sáez, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013.
— *La devoción de la cruz*, ed. A. J. Sáez, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014.
— *La hidalga del valle*, ed. M.ª L. Thomas, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013.
— *La vida es sueño, edición crítica de las dos versiones del auto y de la loa*, ed. F. Plata Parga, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012.
— *Lo que va del hombre a Dios*, ed. M.ª L. Lobato, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2005.
— *Sueños hay que verdad son*, ed. M. D. McGaha, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1997.
COUDERC, C., «El cadáver en escena en el teatro de Lope de Vega», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, ed. A. Blecua, I. Arellano y G. Serés, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 51-78.
COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
DUARTE, J. E., «La alegoría del sueño en los autos sacramentales de Calderón», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 145-168.
ERASMO, D., *Preparación y aparejo para bien morir*, trad. B. Pérez de Chinchón y ed. J. Parellada, Madrid, Fundación Universitaria Española / Universidad Pontifica de Salamanca, 2000.
GALVÁN, L., «"Cuándo será que pueda": ocio, contemplación, muerte y Poética», en *El sabio y el ocio: Zur Gelehrsamkeit und Musse in der spanischen Literatur und Kultur des Siglo de Oro*, ed. M. Baxmeyer, M. Peters y U. Schaub, Tübingen, Narr, 2009, pp. 55-69.
— «El motivo de la muerte en los libros de caballerías: articulación narrativa y sentido histórico», *Bulletin Hispanique*, 114.2, 2012, pp. 519-540.
— «Teoría narrativa y teleología: en torno al caso del *Quijote*», en prensa.
GILBERT, F., «Función dramática y representación del sueño en dos autos de Calderón: *La cena del rey Baltasar* (1634) y *Mística y Real Babilonia* (1662)», *Criticón*, 86, 2002, pp. 159-196.
— «Función y alcance del sueño en el auto de Calderón *La cena del rey Baltasar* (1634)», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001*, ed. I. Lerner, R. Nival y A. Alonso, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, vol. 2, pp. 255-260.
GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, L., «"Yo soy, pues saberlo quieres…": la tarjeta de presentación del demonio en el *Códice de autos viejos*», *Criticón*, 83, 2001, pp. 105-114.
GRANJA, A. de la, «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en *Homenaje a Frederic Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. F. Cazal, C. González y M. Vitse, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 259-311.
HOFMANN, G., «Sobre la versificación en los autos calderonianos: *El veneno y la triaca*», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español*

del Siglo de Oro (Madrid, 1981), ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. 2, pp. 1125-1137.

INFANTES, V., «La muerte como personaje literario en los siglos XVI y XVII», en *Le personnage dans la littérature du Siècle 'Or: statut et fonction*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1984, pp. 89-102.

LAWRENCE, J., «La muerte y el morir en las letras ibéricas al fin de la Edad Media», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham, 21-26 agosto 1995)*, ed. A. M. Ward *et. al.*, Birmingham, University of Birmingham, vol. 1, pp. 1-26.

LORENA LIEJA, A., «La guerra civil y el torneo a muerte en *El castillo de Lindabridis* de Calderón de la Barca: adaptación y realización escénica», *Anuario calderoniano*, 2, 2009, pp. 219-230.

MACKENZIE, C., «Las octavas reales en los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca y su implicación política», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 37-38, 2011-2012, pp. 171-186.

MARÍN, D., «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, 35-36, 1982, pp. 95-113.

MARTÍNEZ GIL, F., *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI, 1993.

MÉNDEZ, S., «Ontología y poética del sueño en Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón (Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 2, pp. 649-660.

O'CONNOR, M.ª C., *The Art of Dyin Well: The Development of the «Ars Moriendi»*, New York, Columbia University, 1942.

PARKER, A. A., *The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the Autos Sacramentales*, Oxford / London, The Dolphin Book, 1943.

PATERSON, A. K. G., «El proceso penal en *El médico de su honra*», en *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Cambridge, 1984)*, ed. H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1985, pp. 193-203.

PÉREZ DE MOYA, J., *Filosofía secreta de la gentilidad*, ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.

PÉREZ-RASILLA, E., «Notas sobre la *Mojiganga de las visiones de la muerte*, de Calderón de la Barca: una metáfora burlesca del hombre barroco», *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 3, 1999, pp. 9-19.

QUEVEDO, F. de, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1971, vols. 1-3.

REDONDO, A., *La peur de la mort en Espagne au Siecle d'Or. Littérature et iconographie (Paris, 29 mai 1992)*, Paris, La Sorbonne, 1993.

REY HAZAS, A., *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Madrid, Lengua de Trapo, 2003.

ROIG, M. (ed.), P. Calderón de la Barca, *El pleito matrimonial*, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2011.

— «La muerte representada: un *ars moriendi* teatral», en *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, ed. M. C. Pinillos, Kassel, Reichenberger, 2012, pp. 137-149.

— «La muerte violenta en el teatro sacramental de Calderón», en *La violencia en el teatro de Calderón. XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Utrecht y Amsterdam, 16-22 de julio de 2011)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, pp. 459-471.

Sáez, A. J., «De muerte y locura: tres acotaciones sobre el final del *Quijote*», en *La locura en la literatura cervantina*, ed. J. G. Maestro y E. Urbina, *Anuario de Estudios Cervantinos*, 8, 2012, pp. 105-122.

— «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117, 2013, pp. 159-176.

Vaccari, D., «La representación de la violencia en el primer Lope de Vega: la muerte en escena», en *La violencia en el mundo hispánico del Siglo de Oro*, ed. J. M. Escudero y V. Roncero, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 385-405.

Valdés Pozueco, C., «Dña. Ángela y Dña. Mencía: dos respuestas ante la ley», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. 3, pp. 497-506.

Vega Carpio, L., *Rimas sacras*, ed. A. Carreño y A. Sánchez Jiménez, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.

Venegas, A. de, *Agonía del tránsito de la muerte: con los avisos y consuelos que acerca de ella son provechosos*, en *Escritores místicos españoles*, Madrid, Bailly Baillére, 1911, pp. 105-318. [NBAE, 16]

Vivó de Undabarrena, E., «Derecho y matrimonio en el teatro de Calderón», en *Actas del IV centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. M. Abad Varela, Madrid, UNED, 2004, pp. 387-407.

Vv.Aa., *A Arte de morrer: relatos, formas e circunstâncias*, *Via Spiritus*, 15, 2008.

Rembrandt H. van Rijn, *El festín de Baltasar*, *ca*. 1635. Londres, National Gallery.

Carmen Servén Díez
Concepción Gimeno de Flaquer y los escritores españoles:
El Álbum de la Mujer mexicano entre 1883 y 1888
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XC, 2014, 191-212

CONCEPCIÓN GIMENO DE FLAQUER Y LOS ESCRITORES ESPAÑOLES: *EL ÁLBUM DE LA MUJER* MEXICANO ENTRE 1883 Y 1888

1. Concepción Gimeno de Flaquer y El Álbum de la Mujer mexicano

Concepción Gimeno de Flaquer[1] (Alcañiz, Teruel, 1850 ó 1852 – Madrid, 1919) fue una escritora española que siempre procuró defender a la mujer y mejorar la condición femenina a través de artículos, ensayos, novelas y conferencias. Se proclamaba partidaria de un feminismo moderado[2], pero ya entrado el siglo XX reclamó incluso la reforma de las leyes civiles y simpatizó con las que luchaban por el derecho al voto (Servén, 2013).

Si bien esta escritora cultivó la ficción narrativa desde los inicios de su labor, procuró sobre todo volcar su ideario en artículos y empresas periodísticas que le granjearon fama y prestigio. Sus esfuerzos en favor de la mujer se iniciaron muy tempranamente, cuando con menos de veinte años publicó un artículo al respecto en un periódico local[3]; a lo largo de los años posteriores y durante toda su vida, fueron apareciendo otros textos suyos de parecido talante en diversos medios de prensa[4]. Sus trabajos periodísticos incluyen además la dirección de varias publicaciones sucesivas: *La Ilustración de la Mujer*, de Barcelona, que apareció entre 1872 y 1883[5], es la primera de ellas; más tarde fue directora de una revista en México Distrito Federal, don-

[1] Nacida Concepción Jimeno y Gil, pero se dio a conocer mudando la primera grafía de su primer apellido y reemplazando además el apellido materno por el de su marido.

[2] A lo largo de su ensayo *El problema feminista*, la autora se incluye entre los "feministas conservadores" (12), se alinea con el feminismo "templado" (14) y abraza los ideales del "feminismo moderado" (14-15).

[3] "A los impugnadores del bello sexo", en *El Trovador del Ebro*, 7 de noviembre de 1869.

[4] Véase a este respecto Bianchi, 2008: 26.

[5] Bieder, 1993: 220; y Bianchi, 2007: 92. Sobre el año exacto en que Concepción Gimeno funda esta revista hay discrepancia entre ambas investigadoras; la primera habla de 1873; la segunda de 1872.

de se instaló entre los años 1883 y 1890: *El Álbum de la Mujer*[6]; y por fin editó en España junto a su marido *El Álbum Iberoamericano* (1890-1909), en que tuvo sección fija y en cuyos números aparecieron habitualmente sus producciones.

Los ejemplares de *El Álbum de la mujer* se encuentran coleccionados en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de México; desde el tomo III en adelante se ofrecen en versión digitalizada en internet, aunque faltan en la red los últimos años. Los números de la revista mexicana disponibles *on-line* abarcan desde 6 de julio de 1884 hasta 3 de junio de 1888, pero la publicación depositada en los fondos de la Hemeroteca Nacional de México corresponde a un periodo más amplio: desde el primer número, el 8 de Septiembre de 1883, hasta el 29 de junio de 1890. Las fronteras cronológicas a que se atiene el presente artículo no son por tanto las de la vida de la revista, sino las impuestas por la disponibilidad de los ejemplares. Y en ese período la directora y propietaria del semanario acoge diversas reflexiones sobre la identidad y destino de la mujer, sobre cuestiones literarias variadas, y también obras de creación de autores diversos. Como era habitual en las revistas de destinataria femenina, incluyó una sección de modas; de ella se encargaba Joaquina García Balmaseda, una mujer autora también de textos de mayor envergadura[7]. Además, la revista contaba con una sección dirigida a dar cuenta de las novedades y acontecimientos de Madrid, una crónica varia de la que se ocupaba con frecuencia Josefa Pujol de Collado, que solía firmarlas como *Evelio del Monte*. Claro está que consolidó también una sección de crónicas mexicanas; y además procuró ofrecer una crónica parisiense de presencia más fugaz. El prospecto que se lanza a primeros de 1885 promete: "daremos crónicas mexicanas, parisienses y madrileñas, y publicaremos todo lo notable que se lea en el Ateneo de Madrid".

La revista recoge con frecuencia opiniones diversas sobre la realidad o las capacidades y destino femeninos: de Tomás Salvany, de Díaz de Benjumea

---

[6] Esta revista ha sido objeto de estudios pioneros por parte de la doctora Carmen Ramos Escandón, que en 2006 comentaba detenidamente los propósitos de la publicación, expresados en el "saludo" inicial de su fundadora ("Denomino el álbum de la mujer al periódico que os ofrezco porque el álbum es un monumento consagrado al bello sexo, en el que todo artista notable todo ilustre viajero y todo literato inminente, deja su fama como un homenaje de respetuosa admiración") y analizaba la revista como espacio de apertura al mundo exterior que se ofrece a la mujer y la familia mexicana de la época.

[7] Las incursiones de las literatas españolas de esta época en la crónica de modas no han de extrañar: la famosa novelista Pilar Sinués hacía la crónica de modas en el *Diario de la Marina*, de La Habana, por esos mismos años, así que no es raro que una escritora muy capaz, autora de obras dramáticas, manuales de conducta y narraciones, como Balmaseda, cultivara además la crónica de modas en otro periódico ultramarino. La producción de artículos relativos a belleza, moda y gobierno doméstico serán frecuentes no sólo entre las escritoras de esta generación, sino también entre las de la siguiente: Carmen de Burgos, nacida en 1867 es un claro ejemplo de esa dedicación plural.

de A. García Llansó… junto a las de la propia directora, Concepción Gimeno, o de amigas suyas como Josefa Pujol de Collado, entre otras. Pero es claro que el ideario de la publicación procura la promoción de la mujer y la difusión de la escritura femenina española. Con abrumadora frecuencia, el número viene encabezado por una imagen y por un artículo de fondo en torno a una gran autora auspiciada por la dirección, aunque a menudo la gran escritora así destacada es una mujer de letras ajena al núcleo del canon literario que manejamos hoy; en esa posición preferente aparece Santa Teresa, pero también se sitúan Joaquina Balmaseda, Rosario de Acuña o Carolina Coronado, entre otras.

En el terreno de las colaboraciones literarias, la revista ofrecía textos poéticos breves y también un relato por entregas. Como curiosidad, conviene consignar que aparece en sus páginas una obra del joven poeta nicaragüense Rubén Darío, *El poeta á las musas*, el 2 de mayo de 1886; y que también jóvenes autoras españolas asoman en sus páginas: el 21 de diciembre de 1884 se insertan unas *Rimas* de Blanca de los Ríos y el 16 de agosto de 1886 aparece *La última joya*, de la misma autora; igualmente se halla en 1886 y 1887 la firma de la joven Teresa Mañé, aunque lo cierto es que la revista, sobre todo en su primer año de vida, sirvió de escaparate a las producciones de escritoras españolas isabelinas y postisabelinas. A lo largo de los años, se interesó especialmente por las producciones de las escritoras españolas, tanto inmediatamente anteriores (Pilar Pascual, Pilar Sinués, Joaquina Balmaseda…) como de la generación de Gimeno (Pardo Bazán, Rosario de Acuña), y de una generación inmediatamente posterior (Blanca de los Ríos). Naturalmente, también se ofrecen imágenes y textos de escritoras ilustres de nuestro pasado literario, como Santa Teresa de Jesús o Sor Juana Inés de la Cruz, aprovechando efemérides diversas; y se distingue a otras escritoras célebres de los inicios del siglo como *Fernán Caballero*.

Desde los primeros números de la revista, hay unos cuantos escritores españoles que aparecen con mucha frecuencia: Francisco de Paula y Flaquer, marido de la directora, es una presencia intermitente; Juan Tomás Salvany firma ya en el primer número y lo hará muy a menudo en el primer año de la revista; Juan de Dios Peza se convierte en un colaborador asiduo desde los primeros meses de 1884; a partir de marzo de ese año aparecen varias colaboraciones de Nicolás Díaz de Benjumea.... Pero por las páginas de *El Álbum de la Mujer* asoman también en esos primeros meses Núñez de Arce (23-IX-1883), José Zorrilla (23-IX-1883), Antonio García Gutiérrez (7-X-1883), Leopoldo Augusto de Cueto (14-X-1883), Emilio Castelar (21-X-1883, 20-I-1884, 10-II-1884, 17-II-1884...), Manuel Bretón de los Herreros (21-X-1883), José Lázaro Galdiano (4-XI-1883), José Ortega Munilla (11-XI-1883), Juan Eugenio Hartzenbusch (25-XI-1883), Ventura Ruiz Aguilera (27-I-1884), Ramón de Campoamor (3-II-1884), Luis Vidart (23-III-1884)... un plantel, en fin, de escritores españoles de todas las tendencias y generaciones en activo: poetas, ensayistas, dramaturgos...; y también algunos eruditos o personajes de rele-

vancia pública menos conocidos en la actualidad: así por ejemplo, Juan de Dios de la Rada y Delgado firma un largo texto sobre antropología asturiana que se ofrece a lo largo de varios números durante los primeros meses de 1884; y Teodoro Guerrero está presente en el número de 24-II-1884. No se piense por ello que la revista cerraba las puertas a los escritores mexicanos, muy al contrario: desde el primer año destaca Manuel Gutiérrez Nájera (23-XII-1883), que además ofrecerá otros textos; así la "Crónica mexicana" el 18-V-1884, y varios poemas en el segundo semestre de 1885.

Las escritoras españolas están muy presentes, tanto que casi monopolizan algunos números de la revista[8]. Desde luego, la fundadora, editora y directora de la publicación ofrece alguna producción propia casi en cada uno de los números. Su aportación en los dos primeros consiste en dos textos que debieron ser muy caros a la señora: el más temprano es "La Dama mexicana" (*EAM* , 8-IX-1883) que, con algunas modificaciones, aparecería en diversos libros y periódicos a lo largo de la vida de su autora: el libro que publicó en México bajo el título *La mujer juzgada por una mujer*[9] también contiene un capítulo titulado "La dama mexicana" (158-188); la revista *El Álbum Iberoamericano* ofreció más tarde, el 30 de octubre de 1892, un estudio de Concepción Gimeno sobre "La Dama mexicana", que se continuó con una segunda parte en el número siguiente; y además el texto forma parte de su capítulo "Mexicanas", en el volumen *Mujeres de raza latina*, de 1904. Por su parte, el segundo número de *El Álbum de la Mujer* ofrece otro ensayo de Concepción Gimeno de Flaquer que la directora ya había publicado en España y que volvería a publicar, sin modificaciones notorias, más adelante: "No hay sexo débil" (*EAM*, 16-IX-1883); había aparecido ya en el libro *La mujer Española*, que se publicó en 1877 y en la revista *Cádiz* (30-VIII-1879), y se publicaría otra vez más tarde en *El Álbum Iberoamericano* (7 y 14-I-1893). Estas apariciones y reapariciones de textos al cabo de los años son muy reveladoras con respecto a la política autorial y editorial de Concepción Gimeno, que en su revista solía ofrecer textos ya conocidos de autores españoles consagrados, de forma tal que promocionaba *El Álbum de la Mujer*, pero también difundía la cultura de la España de su tiempo a través de sus páginas.

Otras escritoras españolas del círculo de Concepción Gimeno son habituales en la revista: Emilia Calé y Torres de Quintero[10] está ya en el segundo número y aparecerá con frecuencia a lo largo de los doce meses siguientes; Julia Asensi, que también amanece en el segundo número ofrecerá igualmen-

[8] Véase, por ejemplo, el número del 8-XII- 1883.

[9] Veo en la Biblioteca Nacional de Madrid la quinta edición, publicada en México; no he manejado ninguna anterior, aunque sé que existe en la Biblioteca del CSIC una segunda edición publicada en Barcelona en 1882.

[10] Esta dama aparece firmando de formas variadas: Emilia Calé, Emilia Calé de Quintero, Emilia Calé Torres de Quintero; también figura la firma de su hija, Emilia Quintero y Calé.

te varios textos distintos en los meses siguientes; también en 1883 se recaban textos de escritoras diversas: Pilar Sinués (21-X-1883), Adela Riquelme de Trechuelo (30-IX-1883 y números siguientes), Josefa Massanés (21-X-1883), Josefa Pujol de Collado (25-XI-1883), Carolina de Soto y Corro (25-XI-1883), Emilia Pardo Bazán (18-XI-1883 y 30-XII-1883)...; se presta espacio también a escritoras poco conocidas como María Dolores Landeras (11-XI-1883), que había colaborado ese mismo año en *Asta Regia*, la revista fundada y dirigida en Jerez por Carolina de Soto y Corro. Al año siguiente veremos repetirse una y otra vez el nombre de estas escritoras; Josefa Pujol de Collado aparece con frecuencia firmando ensayos referidos a la Antigüedad clásica; por supuesto se hará habitual también el nombre de Joaquina Balmaseda, encargada prácticamente siempre de la "Revista de modas"; y a lo largo de muchos números aparece el ensayo de Sofía Tartilán titulado "La educación de la mujer", que se inicia el 1-V-1884 y se prolonga en todos los números hasta el 29-VI-1884.

Mención específica merece la reaparición de textos procedentes de la colección costumbrista coordinada por Faustina Sáez de Melgar *Las Mujeres Españolas, Americanas y Lusitanas pintadas por si mismas*[11]. Según ha explicado la investigadora María Ángeles Ayala (1993: 195-97), este libro puede considerarse el mejor ejemplo de producción femenina entre las colecciones plurales publicadas y dedicadas a estudiar los tipos costumbristas; es a la vez un análisis costumbrista de tipos de distintas provincias españolas o naciones latinas, un repertorio de imágenes de mujer – que no de profesiones pues tal era entonces imposible-, un alegato de defensa de la mujer y una reclamación de mejoras para la condición femenina. Es, en fin, un repertorio costumbrista pero teñido de las inquietudes sobre la mujer que alimentaron las escritoras del momento. Es la colección gemela de L*os Hombres Españoles, Americanos y Lusitanos pintados por sí mismos*[12], que procuraba dar noticia de distintas profesiones, oficios y caracteres locales identificados entre los varones.

Pues bien: Concepción Gimeno, cuyo ideario es muy afín al conjunto de criterios que presiden la redacción de los textos coordinados por Faustina Sáez de Melgar, los recoge y los inserta poco después en su revista. No cabe

[11] El título completo es: *Las Mujeres Españolas, Americanas y Lusitanas pintadas por si mismas. Estudio completo de la mujer en todas las esferas sociales. Sus costumbres, su educación, su carácter. Influencia que en ella ejercen las condiciones locales y el espíritu general del país al que pertenece. Obra dedicada a la mujer por la mujer y redactada por las mas notables escritoras hispano-americanas lusitanas bajo la dirección de la señora dona Faustina Sáez de Melgar, e ilustrada con multitud de magníficas láminas dibujadas por don Eusebio Planas*, Barcelona, s.a. Hay edición digital en la Biblioteca Cervantes Virtual.

[12] Su título completo era: L*os Hombres Españoles, Americanos y Lusitanos pintados por sí mismos. Colección de tipos y cuadros de costumbres peculiares de España, Portugal y América, escritos por los más reputados literatos de estos países, bajo la dirección de don Nicolás Díaz de Benjumea y don Luis Ricardo Fors, ilustrada con multitud de magníficas láminas debidas al lápiz del reputado dibujante don Eusebio Planas*, Barcelona, s.a.

duda de que los textos ya han sido publicados en España, pese a que las fechas exactas de su primera aparición son dudosas: la colección coordinada por Doña Faustina apareció en cuadernos quincenales como su gemela masculina (Ayala, 1993: 186); sobre la posterior publicación de los tomos correspondientes a las recopilaciones tanto masculina como femenina, explica Ayala:

> A. Palau y Dulcet en *Manual de librero hispanoamericano*, Barcelona, Libreria Palau, 1957, vol. X, p. 309, propone la fecha de 1885 para el tomo de *Las Mujeres*. En lo concerniente *a Los Hombres* señala que dicha publicación tendría lugar hacia el año 1881, *ibid.*, p. 631. Desistimos de las fechas dadas por Palau y consideramos que la de 1882 es la más indicada para la datación y publicación conjunta de la presente colección (1993: 186).

Además, María de los Ángeles Ayala muestra datos que atestiguan que se estaban publicando los cuadernillos desde junio de 1882. Así, cuando Concepción Gimeno da cabida a los tipos que en España coordinó Sáez de Melgar, ofrece un repertorio ya publicado de imágenes de mujer que, como ha señalado Ramos Escandón (2001: 369-378), constituyen un paisaje femenino exterior: españolas, portuguesas y americanas se presentan a las mujeres mexicanas y contribuyen a la forja de identidades femeninas en el país.

Todo ello indicaría que Concepción Gimeno, al insertar estos textos en *El Álbum de la Mujer*, ha pedido permiso a las autoras y está sacando obras ya conocidas en la Península. Por tanto difunde obras de literatas españolas que no han sido redactadas expresamente para su revista femenina. Estas repetidas apariciones de un mismo texto no deben extrañarnos pues eran comunes en el siglo XIX, bien por voluntad del autor o bien ajenas a ella y procedentes de una suerte de piratería textual; y ya he explicado más arriba que Concepción Gimeno trasegaba textos personales de un medio a otro sin empacho.

Así, poco a poco van insertándose en *El Álbum de la Mujer* mexicano textos de la colección coordinada por Sáez de Melgar. Enseguida (18-Noviembre de 1883) aparece "La gallega", de Emilia Pardo Bazán, seguida de "La cigarrera" el 30 XII-1883; siguen Josefa Estevez García del Canto y "La artesana salmantina"; "La madrileña", de Patrocinio de Biedma (9-III-1884 y 23-III-1884); "La novicia", de Francisca Carlota de Riego Pica (30-III-1884); "La fidalga", de Concepción Gimeno de Flaquer (4-V-1884)...y muchas otras en los números posteriores, lo que permite considerar *El Álbum de la Mujer* como una oferta abierta de identidades femeninas (Ramos Escandón, s.f.).

Por otra parte, la revista difundió novelas extensas de escritores españoles. El primer número ya inicia *La rueda de la desgracia*, de Carolina Coronado, que se prolonga hasta terminar el 30- XII-1883; a la semana siguiente empieza a insertarse *El vals de Strauss*, de Juan Tomás Salvany; una vez acabada, se ofrece la novela de Julia Asensi *La casa donde murió*, y cuando esta termina, deja espacio a una novela traducida por Emilia Quintero y Calé: *Su héroe ideal* (9-III-1884), a la que sucederá una leyenda narrada por Josefa Pujol de Collado

(desde el 18-V-1884)... Las entregas de algún relato completan el atractivo de *El Álbum de la Mujer*, como era habitual en las revistas de su género.

Sobre las novelas insertas en sus páginas, el prospecto que la revista ofreció al comienzo de 1885 explicaba: "Este periódico hace conocer las mejores novelas de autores mexicanos y españoles, con objeto de desterrar las corruptoras novelas, que tanto perjudican a la juventud". Además, ese prospecto aseguraba que la revista "tiene por objeto la propagación de lecturas morales para las familias". En consonancia con ello, los criterios sobre estética de la novela que se verán apoyados en las páginas de *El Álbum de la Mujer* procurarán dejar claro que "el vicio debe atacarse donde se halle"; tal es el tajante principio artístico-moral que sostiene la directora cuando decide abordar en su revista el problema de la "Inmoralidad de la novela y el drama contemporáneos" (*EAM*, 28-III-1886).

2. Emilia Pardo Bazán

Según explicaba la investigadora Maryellen Bieder (1993: 220), Gimeno se relacionó estrechamente con el grupo de escritoras isabelinas y postisabelinas que compartieron intereses e iniciativas culturales diversas[13]. Se ha considerado que este grupo nutrido de literatas constituía un círculo vital y literario separado del que albergaba a Pardo Bazán y los grandes novelistas de la Restauración. Pero lo cierto es que veremos *El Álbum de la Mujer* mexicano también atento a los textos de algunos de estos destacados narradores, como Pardo Bazán y Valera.

A inicios de los años ochenta, la distancia entre Pardo Bazán y otras escritoras españolas hoy olvidadas no debía ser todavía muy marcada; de hecho, en la *Revista de Galicia*, que doña Emilia dirigió en 1880, se hallan colaboradores heterogéneos, como ha explicado Ana María Freire en la "Presentación" de la edición facsímil de dicha publicación gallega. Puede constatarse que la *Revista de Galicia* pardobazaniana insertaba textos de escritoras menores como Josefa Pujol de Collado (25-VII-80, 10-VIII-80, 10-X-80), Julia Asensi (18-III-80), Emilia Calé y Torres de Quintero (11-IV-80)... y se ocupaba en el comentario crítico de las obras de estas mujeres[14]. La separación entre el grupo de escritoras isabelino o postisabelino, empeñado en el didactismo y la exaltación de la mujer doméstica, y la perspectiva de Emilia Pardo Bazán, de amplias miras humanas y curiosidad universal, de extraordinaria capacidad de estudio y trabajo intelectual, no se debió consumar sino paulatinamente, a medida que la joven auto-

[13] Maryellen Bieder (1993: 220) se ha referido por ello a una "informal comunidad de mujeres literatas" que participaban conjuntamente en iniciativas y actividades literarias diversas.

[14] La crítica de *Tres amigas*, de Julia Asensi, aparece el 25-VIII-80; la de *Cuadros sociales o pequeñas novelas*, de Emilia Calé y Torresde Quintero, el 10-V-80.

ra de *San Francisco de Asís* se abría camino en los ambientes culturales copados por los varones. Por otra parte, la relación personal entre la gran novelista gallega y Concepción Gimeno no puede descartarse en estos principios de los años ochenta: ambas eran mujeres de la misma edad, empeñadas en la defensa de la mujer y directoras de revistas culturales; por las cartas de Valera sabemos lo insistente que podía ser Gimeno en su afán de recabar para su revista textos de autores prestigiosos[15]; y hay noticia de algún intercambio epistolar entre las dos escritoras españolas (Freire López, 1991).

La trayectoria de Emilia Pardo Bazán en lo que respecta a sus relaciones con distintos círculos literarios femeninos de la época ha sido estudiada por Maryellen Bieder (1992), según la cual "Como casi todas sus contemporáneas, Pardo Bazán revela su vocación literaria primero en la poesía y empieza a figurar entre las filas de las llamadas poetisas y literatas" (1992: 1203); pero poco más adelante, Doña Emilia se destaca y separa de sus coetáneas: "De ser una de las muchas literatas que empiezan a escribir en los años setenta, pasa a ser reconocida como escritora y crítica literaria de mérito no sólo por defensores de la mujer sino por la comunidad literaria masculina" (Bieder, 1992: 1204), como muestra el prólogo que Clarín ofrece a la segunda edición de *La cuestión palpitante* en 1883. Al fin, "en las últimas décadas del siglo, Emilia Pardo Bazán evita, en gran parte, mención de las escritoras contemporáneas suyas. Por el contrario, se asocia con los principales escritores, a quienes cita, lee y reseña" (Bieder, 1992: 1204). De ahí que otras escritoras le nieguen su simpatía. Maryellen Bieder ha proporcionado datos de un incidente concreto: en 1883, Josefa Pujol, quizá celosa del éxito de Emilia, escribe en tono poco amistoso sobre Pardo Bazán en su "Galería de mujeres notables" para *La Ilustración de la Mujer*. Pero, dada la fama y prestigio de Doña Emilia, Pujol no puede evitar la necesidad de referirse repetidas veces, en diferentes textos y revistas, a la Pardo Bazán: el 1-XI-1886, en *El Álbum de la Mujer* mexicano se ve obligada a glosar "la pluma castiza" de doña Emilia por su intervención en el homenaje tributado a Rosalía de Castro en el Teatro Principal de la Coruña.

Por su parte, Gimeno de Flaquer,como veremos más adelante, encarecía la persona y la obra de Emilia Pardo Bazán a mediados de los años ochenta: *El Álbum de la Mujer* no sólo insertó abundantes textos de la condesa, ofreció su retrato y la defendió, sino que además acogió rendidos elogios a Doña Emilia. Me parece indudable que la escritora aragonesa fue admiradora de la novelista gallega[16].

---

[15] Véase la carta de Valera a Menéndez Pelayo citada más adelante en que el primero se refiere a la insistencia de Gimeno; está recogida en Juan Valera: *Correspondencia*. Volumen IV, p. 375.

[16] Marina Bianchi (2007: 98), siguiendo a Hibbs-Lissorgues (2006), afirma que Gimeno transparenta la influencia de Pardo Bazán en algunos aspectos. Por otra parte, Ana María Freire (1991) reproduce dos cartas de la primera a la segunda; en la primera, del 5 de diciembre de 1883, por mediación de Juan Tomás Salvany, Gimeno envía a doña Emilia el

Desde los primeros pasos de *El Álbum de la Mujer*, la simpatía de Gimeno hacia la autora gallega es evidente: el número de 13-I-1884 aparece presidido por la intención de honrar a doña Emilia: una imagen de la novelista se estampa en la portada, lo que no extraña pues usualmente se ofrecían en similar posición y tamaño retratos correspondientes a otras escritoras españolas por esas fechas; pero además, en otra página de la revista se contiene un poema de homenaje firmado por la escritora gallega Emilia Calé de Quintero y dedicado "A la eminente escritora Emilia Pardo Bazán"[17]; y a todo ello se suma que en la explicación de las ilustraciones se ofrece una semblanza muy encomiástica de la novelista.

La presencia de creaciones de Pardo Bazán en *El Álbum de la Mujer* se produce a través de varios textos firmados por la condesa y algunos fechados de tal manera que hacen pensar en envíos esporádicos de la propia Doña Emilia. Por ejemplo: con el título "Cantos de una madre" aparecen en dos números sucesivos (8-IX-1884 y 5-X-1885) los versos dedicados a Jaime, el hijo de la gran novelista; sin embargo están fechados en "Galicia, 1884", año al que corresponde ese número de *El Álbum de la Mujer*, pero no la factura de los versos, que habían visto la luz pública varios años antes en volumen en una tirada reducida española[18]. Esta obra, con un título referente a la maternidad y que se dedica al hijo, se halla en la línea de temas y actitudes favoritos de las escritoras menores que también albergaba la revista, como Pilar Sinués, que firma por cierto en las mismas fechas. No son los únicos versos de la gran novelista gallega que se insertan en la revista mexicana: el 19-IX-1886 se recoge en *El Álbum de la Mujer* el poema "Lectura de *Os Lusiadas* a orillas del Tajo", un poema que ya se ofreció en la *Revista de Galicia* el 25-VI-1880 en un número que exaltaba la figura de Camoens en su centenario; por otra parte, es un puñado de versos que ya había visto la luz en *Portugal a Camoens*, según avisaba la revista gallega.

Igualmente se ofrecen en la revista mexicana otros textos ya conocidos firmados por la condesa: ya se habló más arriba de "La cigarrera" y "La gallega", que formaban parte de la colección costumbrista dirigida por Faustina Sáez de Melgar; y también se inserta algún texto de nueva factura: un texto de carácter especial es la necrológica que Doña Emilia dedica a la muerte de Víctor Hugo, aparecida en *El Álbum de la Mujer* el día 9-VIII-1885 dentro de un número dedicado por completo al homenaje del gran novelista francés (que había fallecido el 22 de mayo de 1885); la necrológica redactada por la

primer número de *El Álbum de la Mujer*; en la segunda, del 3 de abril de 1884, Gimeno agradece el envío de la novela de Pardo Bazán.

[17] Son los versos que aparecen más tarde en el libro de la misma poetisa *Crepusculares* (1894), que reúne poemas dedicados a Rosalía de Castro, Concepción Gimeno, Emilia Pardo Bazán o Narcisa Pérez Reoyo.

[18] *Jaime*. Madrid, Aurelio J. Alaria, 1881.

condesa también se publicó el mismo día 9 de agosto de 1885, en la revista *Galicia Moderna* (n° 15, p. 2)[19] de La Habana.

Si bien entre las obras de doña Emilia los versos maternales y los tipos costumbristas mencionados más arriba pudieran ser percibidos como puntos de convergencia con las tendencias e iniciativas de las escritoras isabelinas y postisabelinas, no creamos que doña Emilia interesa a Concepción Gimeno solo en los aspectos en que aparece más próxima a ellas: también se recupera en la revista dirigida por Gimeno uno de los apartados de *La Cuestión palpitante*, el último de los dedicados a Zola. Esta reflexión sobre la literatura se publica en la revista mexicana en 31-VIII-1884, cuando en *La Época* de Madrid, habían estado apareciendo los textos de *La cuestión palpitante* entre noviembre de 1882 y abril de 1883, y en julio de este último año ya salió la primera edición en volumen de este conjunto de artículos[20]. Gimeno presenta en su revista un texto que parece independiente, con un título distinto ("La moral y el naturalismo en el arte") y lo engarza entre las reflexiones que en torno a la moral, el arte y el naturalismo se están vertiendo en sus páginas por esos meses[21]; en realidad se trata del artículo titulado "De la moral" y ya aparecido en *La Época*, "Hoja Literaria de los Lunes", el 12 de marzo de 1883[22]; forma parte de un conjunto de reflexiones que parecieron escandalosas e inadmisibles a muchos intelectuales del momento.

La defensa del naturalismo en *La cuestión palpitante* y la elaboración de novelas afines al naturalismo que inicia doña Emilia con *Un viaje de novios*, fueron importantes mojones en el camino que la condesa recorrió alejándose de las escritoras isabelinas. Pero Concepción Gimeno quiso que se promocio-

---

[19] Los investigadores Emilia Pérez Romero y José Manuel González Herrán me proporcionan este último dato sobre la publicación de la necrológica también en la revista *Galicia Moderna*.

[20] Fue una edición numerosa, que se vendió bien en América, según afirma la propia novelista en carta a Menéndez Pelayo (apud. González Herrán, 1989: 59).

[21] Reflexiones de Díaz de Benjumea, de Valera, de Criado Domínguez...que dan la impresión de una polémica en la revista, pero que en realidad son rastros de una polémica anterior desarrollada en la Península. En todo caso, debe recordarse que la publicación en volumen de *La cuestión palpitante* en 1883 levantó polvareda: era un suceso sonado, por doble causa: su autora es una mujer, y es un aldabonazo sobre la orientación literaria española (Bieder, 1992: 1205); tanto es así que las revistas femeninas no pudieron ignorarlo.

[22] El texto aparecido en *El Álbum de la Mujer* es idéntico al ofrecido en *La Época* previamente, excepto su primer párrafo: en la revista mexicana se omite la mención de Zola como hilo introductorio y se parte de una consideración general: "Muy manoseado y mal esclarecido hállase el punto de la moralidad en el arte literario, y especialmente en la escuela realista. Y ante todo..."; el texto de *La Época* comenzaba: "Zola nos trae de la mano a tocar el bien manoseado y mal esclarecido punto de la moralidad en el arte literario, y especialmente de la escuela realista. Y ante todo..." (González Herrán, 1989: 281). ¿Fue la propia Emilia Pardo Bazán quien introdujo esta pequeña y significativa modificación o fue una licencia que se tomó la directora de la revista mexicana?.

naran en México mutuamente su revista y los textos de Pardo Bazán: entre el 4 de enero de 1885 y 21 de junio de 1885 insertó en *El Álbum de la Mujer* precisamente esa novela, *Un viaje de novios*, ya aparecida en España en 1881.

En cuanto a la cerrada defensa que Gimeno hace de Pardo Bazán en el número de 14 de marzo de 1886 (p. 105 y ss.), conviene tener a la vista la progresiva separación entre la novelista gallega y el grupo de literatas isabelinas, según la ha explicado Maryellen Bieder (1992). Y si Josefa Pujol ofreció en *La Ilustración de la Mujer* de 1883 unas noticias secas y poco amistosas de Emilia Pardo Bazán (Bieder, 1206-7), Pilar Sinués atacó también a la novelista gallega[23], a juzgar por la noticia sobre ello que puede leerse en *El Álbum de la Mujer* mexicano. Sinués debió redactar para el *Diario de la Marina* de La Habana una carta ofensiva, de la que Gimeno se da por enterada y sale al paso diciendo en su sección de "Variedades" de la revista mexicana:

> Hemos visto en una correspondencia publicada en el *Diario de la Marina* y firmada por María del Pilar Sinués, un injusto ataque dirigido a la eminente escritora Emilia Pardo Bazán, honra de la Literatura española. Dice María del Pilar Sinués en su carta á las damas, que á Emilia Pardo Bazán le han formado sus amigos la reputación literaria que ha obtenido. No podemos menos de alzar la voz contra tan injusta aseveración (*EAM*, 14-III-1886)

La directora de la revista y redactora de esta sección prosigue afirmando tajantemente:

> Emilia Pardo Bazán debe su fama literaria á sus notables libros, á su indiscutible talento. San Francisco de Asís y Cuestión palpitante son dos obras de gran trascendencia que darán a la ilustre escritora la inmortalidad (*EAM*, 14-III-1886)

Y termina su alegato con una proclama en pro de la solidaridad femenina y una clara toma de partido a favor de Pardo y en contra de Sinués[24]:

> Los ataques de una mujer a otra mujer siempre nos han parecido inconvenientes y de muy mal tono, mas cuando estos ataques van dirigidos á una escritora de la talla de Emilia Pardo Bazán, son más agravantes y

[23] En *El Álbum de la Mujer* mexicano, Concepción Gimeno recaba también textos de Pilar Sinués: por ejemplo, el 21 de octubre de 1883 aparece un artículo de la conocida escritora aragonesa sobre "El final de Lucía de Lamermoor", que ya había aparecido el 19 de noviembre de 1876 en *El Museo Literario* de Sevilla; del mismo modo, el 27 de enero de 1884 encontramos "Goces y esplendores del hogar", ya aparecido el 10 de noviembre de 1879 , en *El Imparcial* de Madrid...etc.

[24] Lo que vendría a reafirmar la pertenencia de Concepción Gimeno a una generación que ya no comparte los puntos de vista de las escritoras isabelinas.

> no hacen honor á los sentimientos ni á la inteligencia de quien los firma (*EAM*, 14-III-1886).

Algo más de un año después, entre los comentarios que la revista dedica a las novedades y actos de la España peninsular, aparece uno extremadamente encomiástico referido a la presencia de Emilia Pardo Bazán en el Ateneo[25]; cuando se le cede allí la tribuna para que diserte sobre *La revolución y la novela en Rusia*, la directora de *El Álbum de la Mujer* dedica al evento una columna completa, y afirma en su panegírico:

> Emilia Pardo Bazán es uno de los primeros talentos de nuestros días; su nombre ha de figurar dignamente entre los muy eximios de Jorge Sand, Gertrudis Avellaneda y Madame Staël.
> Emilia Pardo Bazán se distingue por la alteza y vigor del pensamiento, y por la corrección de estilo. Erudita y amena, sus libros son tan instructivos como cautivadores (*EAM*, 22-V-87).

Así, la directora se congratula de que una mujer ocupe la tribuna del Ateneo y de que esa mujer sea tan merecedora de ello. Además, en su elogio a la distinguida escritora, procura aludir no sólo a la erudición y amenidad de Doña Emilia, sino también a su interés didáctico; con ello se muestran Concepción Gimeno y su revista mexicana atentos a la opinión de quienes consentían y defendían la escritura femenina siempre que ésta tuviese una proyección formativa, tanto para la que escribe como para sus posibles lectores[26]; por otra parte, encomia también las cualidades físicas y las dotes sociales de la novelista, lo que sería impensable en la glosa de un escritor varón y por tanto constituye una marca de género en esta interesante columna:

> Emilia pertenece á la nobleza; la figura de Emilia es agradable y distinguida. Su blanca tez está sombreada por un hermoso cabello negro; sus ojos tienen luz, sus torneadas formas, belleza escultórica.
> Agregad á esto un trato fino y ameno, una conversación chispeante, sin alardes de sabiduría, una elegancia innata y unas maneras perfectas, y os formaréis idea de lo bien dotada que ha sido por el Creador. (*EAM*, 22-V-1887).

En resumen: durante los años ochenta, cuando otras literatas arremetían contra Emilia Pardo Bazán, Concepción Gimeno de Flaquer la defendió y destacó en las páginas de su revista mexicana. De ello puede deducirse que la directora de *El Álbum de la Mujer* mantenía talante e ideario independiente

[25] Carmen Bravo Villasante, (1973: 139) fecha esa presencia el 13 de abril de 1887.

[26] Esta era la posición manifiesta que en torno a la escritura femenina defendieron desde Monseñor Dupanloup a las más tempranas escritoras isabelinas, denominadas por Alda Blanco (2001), "escritoras virtuosas".

y no debe considerarse a esta dama como un miembro más del grupo "isabelino", aun cuando compartiera amistad con varias escritoras del grupo y participara junto a ellas en iniciativas culturales diversas. La escritora aragonesa dejó rastros de su aprecio al trabajo de Pardo Bazán también en sus escritos de años posteriores: si acudimos a las páginas de *El Álbum Iberoamericano*, constataremos que en los noventa, Concepción Gimeno alinea a la gallega junto a otros "ilustrados novelistas" como Valera, Pérez Galdós, Alarcón, Castro y Serrano, Pereda y Frontaura, todos "maestros del buen decir" (14-4-1892, p. 165); ya en el nuevo siglo, la destaca como franco-tiradora eminente en la reciente historia del feminismo en España, por su *Nuevo Teatro Crítico* y su traducción de Stuart Mill, pero también por su participación en los Congresos Pedagógicos de 1882 y 1992 (22-VII-1900, p. 816); el 7-X-1901, cuando dedica un ensayo a "La mujer gallega", constata que hay entre las gallegas "nombres tan gloriosos como los de Concepción Arenal, Rosalía Castro de Murguía, Emilia Pardo Bazán, Sofía Casanova y Filomena Dato" (p. 434); y en 1905, cuando dibuja el "Madrid aristocrático", Concepción Gimeno de Flaquer se refiere a "Emilia Pardo Bazán, gloria del sexo femenino" (22-IV-1905, p. 176)". Por edad y por compromiso con la causa de la mujer, la directora de la revista mexicana *El Álbum de la Mujer* se sentía más próxima a la gran novelista gallega que a ciertas escritoras hoy llamadas "virtuosas", y siempre habló de la condesa con respeto y admiración.

3. Juan Valera

El otro gran escritor de la Restauración que *El Álbum de la Mujer* trae a sus páginas en varios números es el cordobés Juan Valera. La directora de la revista lo había conocido personalmente y frecuentado antaño, según explica ella misma (*EAM*, 30-XI-1884, p. 2). Más adelante (20-V-1888, pp. 162-3), en un artículo titulado "La Duquesa de la Torre y su salón literario", que tiene el carácter de un jugoso y encomiástico reportaje al respecto, se mencionan los distinguidos contertulios de la aristocrática dama, se hace un elogio de la anfitriona y se enaltece la actividad teatral que tuvo lugar en su casa. Concepción Gimeno explica que acababa de llegar á Madrid en el año de 1875, cuando fue presentada en el hotel de la duquesa de la Torre; seguramente exagera su propia juventud cuando asegura que por entonces se hallaba "en la adolescencia", y que esa presentación coincidió con su entrada en la vida social. El texto prosigue indicando que allí conoció a Valera, "uno de los más asiduos contertulios de la Duquesa", "al cual traté después en Lisboa, en el palacio de Carolina Coronado". Destaca al novelista cordobés entre todos los contertulios y le dedica dos largos párrafos en la última parte del texto, que integra así una breve semblanza de Juan Valera:

> tiene un trato cautivador: en su conversación variada y brillante, no hay asomo de pedantería; sencillo y verídico, detesta toda afectación, tenien-

> do el buen gusto de no hacer sentir jamás á los que le escuchan, el peso de su superioridad. Esta es una delicadeza, que no todas las personas de talento poseen. Valera es dos veces hidalgo, porque sus sentimientos son tan nobles como su cuna; es un perfecto gentleman, como se dice ahora en los círculos diplomáticos. Elegante en sus maneras como en su atavío, ningún hombre de su edad lleva los años con tanta coquetería y distinción, ni sabe atraer tanto, ni conoce tan profundamente el secreto de agradar. Si lo encontráis entre eruditos, le oiréis recitar con levantada entonación, fragmentos de las obras de Goethe, Milton, Dante, Camoens y Molière en el idioma en que fueron escritas; si lo encontráis entre mujeres frívolas, le veréis entretenerlas sin que sospechen que hablan con un sabio. ¡Rara habilidad! (Concepción Gimeno: *EAM*, 20-V-1888, pp. 162-3).

Prosigue de este tenor, dibujando un hombre encantador y amante de la corrección, que fue "gala de los salones de la Duquesa" y que dejó un vacío entre los asiduos con su partida a Washington.

La admiración y el afecto que Concepción Gimeno y *El Álbum de la Mujer* mexicano dedican a Juan Valera incluyen la publicación de una carta abierta que la escritora dirige al autor cordobés (28-III-1886), una carta en que se discute sobre "Inmoralidad de la novela y el drama contemporáneos". En esta ocasión, la ilustre fundadora de la revista encabeza su texto al "Distinguido amigo y eminente maestro" y prosigue: "Ya que la ausencia no me permite reanudar verbalmente los deliciosos diálogos que sosteníamos en Madrid y en Lisboa, quiero proporcionarme el placer de conversar con vd. por medio de la palabra escrita...".

Está claro que la directora de *El Álbum de la Mujer* procuraba exhibir su familiaridad con el gran escritor y dotar a su revista y a su persona del brillo que confiere el codearse con lo más granado de la intelectualidad española. De Valera publicó *El Álbum de la Mujer* versos que constituyen versiones de poetas extranjeros u homenajes a ellos. Así, el 16-11-84 aparece un poema atribuido al cordobés y titulado "Tus ojos", que en realidad reproduce el texto de "Al mirar tus ojos", contenido en el libro *Canciones, romances y poemas* publicado por Valera en 1885 (146)[27]; del mismo modo, "Las gotas de néctar", poema ofrecido en *El Álbum de la Mujer* de 12-12-86, es una versión sobre un poema de Goethe incluida en el mismo libro (Juan Valera, 1885: 231).

Hay en *El Álbum de la Mujer* otro conjunto de poemas firmados por Valera y que se hallan elaborados sobre textos de autores americanos: así "Reco"

[27] Este libro es sin duda el tomo de versos que Valera tenía intención de hacer llegar a Gimeno de Flaquer según se desprende de la carta ya mencionada que el cordobés enviará a Marcelino Menéndez Pelayo el 16 de junio de 1886 (Valera, 2002-2009, IV: 509). En varias bibliotecas universitarias españolas hay edición de 1885; en la Biblioteca Nacional de Madrid veo solo una edición de 1886.

(30-8-1885), una versión propia a partir de J. Russell Lowell; "El mayoral del rey Admeto"[28](8-XI-1885), un poema también inspirado en elmismo autor; y "Luz y tinieblas" (20-XII-1885) sobre texto de John Greenleaf Whittier . Todos estos poemas aparecen además en el libro de 1885, que sin duda se publicó en el último trimestre del año.

En otoño de 1885, Valera se hallaba preparando ese libro, en que reunirá "obrillas no coleccionadas aún". En carta a Narciso Campillo el 8 de septiembre de 1885 (Valera, 2002-2009, IV: 375), Valera adjuntaba unos versos "que he tomado de un poeta *yankee*..." para que se inserten en *La Ilustración* de momento; son versos que aparecerán en "un tomo de versos míos" "próximo a publicarse", sigue explicando; y avisa de que entre esos versos de inmediata aparición en volumen se halla "Reco".

Pues bien: en esa misma carta en que adjunta "Reco", explica a Campillo que ha enviado ya los versos a Concepción Gimeno, para su publicación en México:

> He enviado estos versos a la literata doña Concepción Gimeno, que me pedía tiempo ha, algo para un periódico que en México publica; pero quizá no se publiquen mis versos o no lleguen ahí; por lo cual no veo inconveniente, y aun me complacería, en que se insertasen en La ilustración de A. de Carlos...

Así, a primeros de Septiembre de 1885, Valera ya había enviado a Concepción Gimeno versos de nueva factura, entre los que se hallaba "Reco", que *El Álbum de la Mujer* había ofrecido en agosto en México, antes de su aparición en España.

Para corresponder, y siempre buscando el apoyo del autor mucho más maduro y consagrado, Concepción Gimeno envió a Valera su novela *El suplicio de una coqueta* antes del 8 de enero de 1866, según se desprende de la carta que Valera escribió a Menéndez Pelayo en esa fecha; dice el novelista a su amigo: "Quien despliega en México grande actividad literaria es Dña. Concepción Gimeno de Flaquer. Me ha enviado su última novela: *El suplicio de una coqueta*. No se puede negar que la autora tiene talento" (Valera, 2002-2009, IV: 434).

Por tanto, en enero de 1886, Valera parecía receptivo frente a los envíos de Gimeno.

En marzo del mismo año, ella insertó en las páginas de su revista mexicana una carta abierta al autor cordobés, con el que parece seguir en muy buenas relaciones y que sin duda leyó el texto, puesto que lo citará más adelante. En esa carta, ella admitía que "en todas épocas se ha hecho sentir la

[28] Que enseguida apareció además en "Poesía angloamericana" inserta en *El Liberal* de 6-XII-86.

influencia de la novela en las costumbres", se quejaba de que hay una "cruzada de los novelistas contra la virtud" y consideraba que los autores, en lugar de narrar "las batallas libradas en el alma de las mujeres puras entre el deber y el amor, cediendo éste el triunfo a aquel", se empeñan en traer a sus páginas "el vulgar tipo de la *fille* enaltecido por Alejandro Dumas" (*EAM*, 28-III-1886, p. 122).

Tres meses después (16-VI-1886) sabemos que Valera esta harto de la dama y que su estimación positiva de Gimeno ha dejado paso a un talante nada benevolente. A los pocos meses, y también en su correspondencia con Menéndez Pelayo, Valera muestra su talante, pero no quiere prescindir del apoyo de Gimeno para llegar a los lectores mexicanos; pide al santanderino que envíe un tomo de sus versos recién publicados a la Directora de *El Álbum de la Mujer* y explica a su amigo:

> Cuando envíe usted el ejemplar para el obispo, envíe otro a Méjico a doña Concepción Gimeno de Flaquer.
> Nosotros –usted y yo–, en el seno de la confianza, lo decimos todo sin rodeos. La tal doña Concepción es presumida, pedantesca y con poco juicio y menos saber; pero es lástima que así sea, porque tiene extraordinaria facilidad, ingenio y hasta chiste y sentimiento.
> En Méjico se ha ganado las voluntades; es admirada e influye y puede influir más aún en la divulgación allí de nuestra cultura y en que nuestros libros se vendan y se lean. Publica una especie de revista ilustrada, que se titula *El Álbum de la Mujer* (Valera, 2002-2009, IV: 509).

Pese a esta secreta u ocasional animadversión hacia la directora de *El Álbum de la Mujer*, Valera mantuvo buenas relaciones con ella. A juzgar por los datos posteriores de los que disponemos, las observaciones sobre la inmoralidad de la novela que Concepción Gimeno vertía en su carta abierta a Valera de marzo de 1886, no cayeron en saco roto y formaron parte de las fuentes de opinión que el cordobés tuvo a la vista cuando redactó sus *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. De hecho, existe una carta, publicada por la revista mexicana mucho más adelante (*EAM*, 29-I-1888) pero datada al pie el 2 de octubre de 1886 y dirigida por Valera a Concepción Gimeno. En las páginas de la publicación, el texto lleva por título "Conversaciones literarias. Carta de Don Juan Valera". El emisor se dirige a "Mi estimada amiga" y se refiere a la correspondencia que está sosteniendo con ella: "Veo por su carta de vd., que acabo de recibir..." y asegura: "en adelante, he de escribirle largo y a menudo". Por tanto, en otoño de 1886, los dos escritores se seguían relacionando por correo.

Tras un amistoso preámbulo, la carta en cuestión explica la coyuntura en que se halla su autor:

> Estoy escribiendo y publicando en la *Revista de España* una serie de artículos que lleva por título *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir nove-*

> *las*. Voy principalmente contra esto que llaman ahora naturalismo; pero hablo de todo lo que á la novela toca y atañe, y en el artículo quinto hablo de vd., y aun cito algo, adhiriéndome á lo que dice vd. contra la inmoralidad de la novela contemporánea (19-I-88, p. 34).

Ciertamente, en sus *Apuntes*, cuyo artículo V se publicó en el número 112 de Septiembre de 1886 de la *Revista de España*, Valera incluía recuerdo y cita de la directora de *El Álbum de la Mujer* (p. 327):

> Mi discreta amiga doña Concepción Jimeno, que ahora vive en Méjico, donde ha sabido ganarse el general aprecio y donde sostiene con éxito el legítimo influjo de las letras españolas, me honró, hace algunos meses, escribiéndome y publicando una carta sobre la inmoralidad de las novelas del día. Y si bien doña Concepción Jimeno apenas conocía entonces más novelas naturalistas que las de Daudet, exclama con razón: «Dicen que estas novelas encierran en el fondo tendencias moralizadoras, pero esas tendencias suelen estar tan hondas, que los espíritus poco analíticos no dan con ellas. Cuando la moral se oculta bajo el fango, es imposible que éste no salpique el rostro de quien la busca.[29]» Yo creo que mi discreta amiga se pasa de benévola.

A lo largo de la carta de Valera a Gimeno de la que vengo hablando, fechada el 2 de octubre de 1886[30], el autor dedica la mayor parte del espacio a hacer la crítica de *Suplicio de una coqueta*, la novela de Concepción Gimeno que ella le había enviado; procura dar su opinión con el mayor tacto y desliza algunas consideraciones generales en torno al naturalismo, los *atrevimientos* y el buen gusto[31]. El conjunto es delicado con su corresponsal a la que atribuye pasmosa "facilidad" y "gracia" al escribir, no sin disentir incluso en cuestiones gramaticales.

Hay otros dos textos firmados por Valera y aparecidos también *El Álbum de la Mujer* mexicano; ambos resultan muy reveladores con respecto a la política de la revista. El primero se insertó el 30 de Septiembre de 1883 y viene firmado por Juan Valera, "de la Academia Española": "La mujer debe escribir". Es un título inesperado en un texto de este autor, tan poco aficionado a

[29] Estas palabras de Concepción Gimeno que Valera recoge proceden de la carta de la dama que ella insertó en *El Álbum de la Mujer* (28-III-1886, p. 122) y que decía: "Los cultivadores de esa perniciosa literatura han querido escudarse diciendo que bajo una forma un tanto atrevida, encierran en el fondo tendencias moralizadoras: esas tendencias suelen estar tan hondas, que los espíritus poco analíticos no dan con ellas. Cuando la moral se oculta bajo el fango, es imposible que éste no salpique el rostro de quien la busca".

[30] Publicada en 1888, como ya hemos dicho más arriba.

[31] Inserto la carta como apéndice de este artículo, puesto que no aparece recogida en el monumental epistolario de Juan Valera publicado recientemente bajo la dirección de Leonardo Romero Tobar.

las literatas. El segundo aparece en el número de 14 de octubre de 1883 y se titula "Santa Teresa de Jesús".

Lo cierto es que los textos así mostrados son fragmentos ligeramente modificados del "Elogio de Santa Teresa", discurso que Juan Valera pronunció ante la Real Academia Española en contestación al discurso de entrada del Excelentísimo Sr. Conde de Casa Valencia el 30 de marzo de 1879; las marcas de oralidad y personalización del emisor han desaparecido, así como toda la reflexión inicial sobre crematística y Literatura. El resto se distribuye en dos unidades con sentido propio y se publica en dos artículos diferentes cuatro años más tarde. El sentido del primero es muy del gusto de la directora de la revista, que siempre animó a la mujer a cultivar la lecto-escritura; el segundo aparece en un número que toma como núcleo temático a Santa Teresa de Jesús, cuyo retrato figura en la portada.

4. Conclusión

La revisión de la revista *El Álbum de la Mujer* permite iluminar un sector de la red de relaciones personales y literarias que por los años ochenta del siglo XIX mantenían los escritores españoles. Si bien gran parte de los textos aparecidos en esta publicación no eran redactados expresamente para ella, sus páginas constituyen una buena muestra de lo que una mujer emprendedora y perspicaz consideraba apropiado exportar a México en lo que respecta a producciones culturales. La presencia de las escritoras menores con las que Concepción Gimeno de Flaquer compartía iniciativas y actividades, no debe hacernos olvidar la fuerte impronta que en *El Álbum de la Mujer* dejan personalidades literarias de mayor envergadura, como Emilia Pardo Bazán y Juan Valera. Las referencias a ambos y sus firmas repetidas en la revista, muestran que Concepción Gimeno no puede ser considerada simplemente un miembro joven incorporado al grupo didáctico isabelino: tuvo empeño en aproximarse a los escritores españoles vivos que entonces y hoy consideramos integrados en el núcleo canónico de su siglo.

Carmen Servén Díez
Universidad Autónoma de Madrid

5. Apéndice

CONVERSACIONES LITERARIAS
(carta de don Juan Valera)

Señora Doña Concepción Gimeno de Flaquer.

Mi estimada amiga: veo por su carta de vd., que acabo de recibir que, merced á la generosidad que la distingue, vd. perdona mi descortesía aparente de haberme venido de Washington sin escribirle. Estaba tan triste, tan ocupado y tan mal de salud, que merezco disculpa. Créame vd., no implica mi falta, falta de cariño. En adelante, roto ya el hielo que yo mismo formé con mi descuido, he de escribirle largo y á menudo.

Estoy escribiendo y publicando en la *Revista de España*, una serie de artículos que lleva por título *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Voy principalmente contra eso que llaman ahora *naturalismo*; pero hablo de todo lo que a la novela toca y atañe, y en el artículo quinto hablo de vd. y aun cito algo, adhiriéndome á lo que dice vd. contra la inmoralidad de la novela contemporánea.

Me alegraré de que lea vd. mis artículos, y aún más, de que los apruebe, aunque alguno de ellos esté escrito con sobrada desenvoltura, pero el asunto lo exigía.

En Nueva York han publicado una buena traducción de *Pepita Jiménez*, que creo está agradando. Va autorizada la traducción con una carta-prólogo mía á los Sres. Appleton. Toca el punto de la relación y lazo indisolubles que nos unen á españoles, portugueses é ingleses de este viejo mundo con nuestros hijos del nuevo: lazo y relación que persistirán, aunque la unión política esté para siempre rota.

Tengo á la vista su novela *Suplicio de una coqueta* que leí, no bien la recibí, con verdadero interés y grande deleite. Decir esto y decirlo con sinceridad, como yo lo digo, es la mayor alabanza, la más fundamental aprobación que se puede dar á un libro, escrito para que divierta é interese. Aquí terminaría yo, si la autora no me hubiera pedido detenida crítica.

Vd. sabe que no soy *naturalista* ó *realista*. El tal *naturalismo* me parece una *blague* francesa. Todo buen poeta ó novelista, desde Homero ó desde Moisés, si vd. quiere que nos remontemos los principios, ha sido *naturalísimo* siempre. No hay escena más naturalista que la que arman Juno y Júpiter en la cumbre del Gárgaro, ó Lot y sus hijas en la gruta.

El límite de los atrevimientos del *naturalismo*, no está ni puede estar en ningún arte, poética o retórica, sino en el carácter del autor, en su condición social, en su sexo y estado, y en las costumbres de la época en que vive, y que entiende a su modo la *bienséance*. Sobre que vd. sea más ó menos atrevida, no me pondré, pues á dar á vd. consejos: esta es cuestión de conducta en la vida práctica, de tino o *tacto*, como lo llaman ahora. El buen gusto (y ya esto es literario) interviene después para expresar lo atrevido como mejor conviene.

Diré, con todo, aquí, que en su novela de vd. no hallo ningún atrevimiento censurable, y aun añadiré que las escenas algo vivas están narradas en los términos más pudorosos y hábiles.

En los atrevimientos del pensar propio es donde quizás hallaría yo en vd. algo que censurar. Vd. quiere ser atrevida y decir lo que piensa y siente: su conciencia y la conciencia de vd. tiene razón, le asegura que nada de lo que vd. siente y piensa es vergonzoso, sino al revés, laudable, recto y bueno. Y sin embargo (y este es el grande escollo que tienen que evitar las mujeres que escriben) el temor de que algún hipocritón la tilde á vd. de desenvuelta, ó el susto de que otras mujeres tiren á poner en solfa la que vd. dice, contiene, ó mejor diré tuerce el pensamiento de vd., y tal vez lo desfigura y falsea: por donde viene vd. a caer en lo que apellidan *convencional*.

La novela de vd., y esta es otra prueba evidente de su gran valer, se presta á discusión, suscita á montones las controversias. ¿Cómo he de hacer yo aquí el análisis de todo y poner esas controversias posibles, si no escribo un libro más extenso que la novela? Seré, por tanto, archilacónico: indicaré en vez de explicar, hablaré como en cifra, y vd. adivinará lo que pretendo decir y no digo.

Los personajes son tan buenos todos, que más no puede ser, y como ocurren tantas desventuras, resulta la novela pesimista, y Dios, el destino ó lo que sea, un tirano.

Las coqueterías de Margarita son inocentes y á mi ver lícitas; los novios ó pretendientes que se quejan, y aun la insultan, el primo, el médico y el enmascarado son brutales. No tenían que quejarse sino de ellos mismos que no habían acertado á mover el corazón, á excitar la fantasía o enardecer los sentidos dela muchacha. El suplicio impuesto después a Margarita es injusto y cruel a todas luces, y si fue la Providencia quien le impuso, la Providencia hizo muy mal.

La sola culpa de Margarita estuvo (mirándolo todo con severidad afectada) en casarse por ambición ó por razón de estado: pero Margarita no sacrifica a ningún amante amado, ni es perjura ni infiel, y como las mujeres no se han de enamorar por fuerza para casarse, pues se acabaría el mundo, si para casarse fuera menester tan raro requisito, Margarita hizo bien ó incurrió en pequeña falta (contra la poesía sentimental), tomando marido por tomar posición, etc.

Interpretando las ideas de cierto modo, todo tiene malicia. Una pasión, tal como la de Margarita, es más inmoral vencida que satisfecha. En primer lugar, vd. la pone en Margarita fatalmente, como Mirra se enamoró de su padre, Pasifae del toro y Fedra de Hipólito; pero los griegos entendían que Venus era una diosa endiablada y perversa que se complacía en hacer víctimas, y nosotros tenemos un Dios justo y clemente, lleno de bondad. Hay además, cierta inmoralidad inmensa y solapada en estos heroísmos de virtud. Suponiendo pasiones fatales, irresistibles, sin culpa, sin voluntad casi, en quien las siente, y venidas ó nacidas en él ó en ella por ciego *determinismo*; y suponiendo que es menester dar la vida, en valeroso y horrible sacrificio, para vencer tales pasiones ¿no se inclina el ánimo de las personas no heroicas, que son las más á que supongan y sientan pasiones de tamaño calibre, y á ceder buenamente dejándose llevar por ellas?.

Vd. que tiene tan claro entendimiento, comprenderá que la crítica seria, que yo hago (en tono de broma, á veces), es desde punto de vista alto y prescindiendo del *momento histórico*. Los defectos que señalo, si lo son, son defectos que están en la corriente y gustos de ahora, por donde más bien servirán para que la novela de vd. agrade más.

Ya que vd. me convierte en Aristarco[32], descenderé á pormenores: yo soy *leísta* y no *loísta*. En esto nada hay decidido y cada cual puede ser lo que guste; pero *loístas* y *leístas* deben conocer y aceptar que el pronombre *él*, *ella*, en plural, tienen *les* por dativo y *los* por acusativo.

Hay en su novela de vd. páginas elocuentes. Me pasman y hasta envidio la facilidad y gracia de vd. para escribir. Es vd. muy natural. Nada de afectación.

El *Suplicio de una coqueta* será leído con gusto, celebrado y comprado, lo mismo en España que ahí. Vd. muestra que es una buena novelista, y le aconsejo que siga trabajando en este difícil género.

La quiere a vd. sinceramente y la admira, su affmo. Y buen amigo Q.B.S.P.

JUAN VALERA
BRUSELAS, 2 DE OCTUBRE DE 1886.

BIBLIOGRAFÍA

AYALA ARACIL, MARÍA ÁNGELES: *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1993. También en http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/14597/1/Angeles_Ayala_Colecciones_costumbristas.pdf

BIANCHI, MARINA (2007): "La lucha feminista de María de la Concepción Gimeno de Flaquer: teoría y actuación", en Mercedes Arriaga Flores et al (eds.): *Escritoras y pensadoras europeas*, Sevilla: ArCiBel editores, 89-114.

BIANCHI, MARINA (2008): "Los artículos *a lo femenino* de María de la Concepción Gimeno de Flaquer", en Margherita Bernard et al (eds.): *Papel de mujeres, mujeres de papel. Periodismo y comunicación del siglo XIX a nuestros días*, Bérgamo: Bérgamo UP, pp. 21-49.

BIEDER, MARYELLEN (1992): "Emilia Pardo Bazán y las literatas: las escritoras españolas del XIX y su literatura", en Antonio Vilanova, ed.*: Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de Agosto de 1989*. Barcelona: PPU, pp. 1203-1212. También en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_x.htm (visto el 25 de marzo de 2014).

[32] En la página de *El Álbum de la Mujer* se lee "Aristario", pero entiendo que se trata de un error del cajista y que Valera escribió "Aristarco" refiriéndose al gramático y filólogo de Samotracia del siglo II antes de Cristo.

BIEDER, MARYELLEN (1993): "Concepción Gimeno de Flaquer (1852?-1919)", en Linda Gould Levine, Ellen Engelson Marson, & Gloria Feiman Waldman (eds.): *Spanish Women Writers. A Bio-Bibliographical Source Book*, Wespor, CT: Greenwood P., pp. 219-229.

BLANCO, ALDA (2001): *Escritoras virtuosas. Narradorasde la domesticidad en la España isabelina*, Granada: Universidad de Granada.

BRAVO VILLASANTE, CARMEN (1973): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid: Magisterio Español.

CALÉ DE QUINTERO, EMILIA (1894): *Crepusculares*. La Coruña: Andrés Martínez, editores.

FREIRE LÓPEZ, ANA MARÍA (1991): *Cartas inéditas a Emilia Pardo Bazán (1878-1883*). La Coruña: Galicia Editorial-Fundación Pedro Barrié de la Maza.

FREIRE LÓPEZ, ANA MARÍA (1999): Estudio y edición de *La Revista de Galicia de Emilia Pardo Bazán* (Edición facsímil). La Coruña : Servicio de Publicaciones de la Fundación Barrié de la Maza.

GIMENO DE FLAQUER, CONCEPCIÓN (1877): *La mujer Española*: *estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales*, Madrid : Imp. y Librería de Miguel Guijarro.

GIMENO DE FLAQUER, CONCEPCIÓN (1887): *La mujer juzgada por una mujer,* México : Ofic. Tip. de la Secretaría de Fomento (5ª ed.).

GIMENO DE FLAQUER, CONCEPCIÓN (1903): *El problema feminista*. Madrid: Imp. del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús.

GIMENO DE FLAQUER, CONCEPCIÓN (1904): *Mujeres de raza latina*, Madrid : Imp. del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús.

GONZÁLEZ HERRÁN, JOSÉ MANUEL (1989): Edición, estudio introductorio, notas y apéndice a Emilia Pardo Bazán: *La cuestión palpitante*. Barcelona: Anthropos.

HIBBS-LISSORGUES, SOLANGE (2006): "Itinerario de una filósofa y creadora del siglo XIX: Concepción Jimeno de Flaquer", en François Etienvre (ed.): *Regards sur les espagnoles créatrices. XVIIIème, XIXème siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 119-135.

RAMOS ESCANDÓN, CARMEN (2001): "Concepción Gimeno de Flaquer: identidad nacional y femenina en México, 1880-1900), *Arenal, revista de Historia de las mujeres*, vol. 8, nº 2, pp. 365-378.

RAMOS ESCANDÓN, CARMEN: "Espacios viajeros e identidad femenina en el México de fin de siecle: *El Álbum de la Mujer* de Concepción Gimeno 1883-1890", s.f., en http://maytediez.blogia.com/2006/032201-espacios-viajeros-e-identidad-femenina-en-el-mexico-de-fin-de-siecle-el-album-de.php (Consultado 20 mayo 2014).

SERVÉN DÍEZ, CARMEN (2013): "El *feminismo moderado* de Concepción Gimeno de Flaquer en su contexto histórico", *Revista de Estudios Hispánicos* 47, pp. 397-415.

VALERA, JUAN (1886): *Canciones, romances y poemas*. Madrid : Imp. y Fundición de M. Tello.

VALERA, JUAN (2002-2009): *Correspondencia*. Ed. Leonardo Romero Tobar (dir.), María Ángeles Ezama Gil, Enrique Serrano Asenjo. Madrid: Castalia, vols. IV, V, VI y VIII.

Ricardo Pichel Gotérrez
De la Casa Astorga-Altamira a la Biblioteca de Menéndez Pelayo.
El itinerario final de la *Historia Troyana* (BMP Ms. 558)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XC, 2014, 213-229

DE LA CASA ASTORGA-ALTAMIRA A LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO. EL ITINERARIO FINAL DE LA *HISTORIA TROYANA* (BMP MS. 558)

1. Introducción

La Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander custodia una particular *Historia Troyana* de la segunda mitad del siglo XIV, denominada tradicionalmente "bilingüe" por combinar el castellano y el gallego en su estado de redacción final. Se trata de un manuscrito guía o borrador preliminar originariamente redactado en castellano y encargado por Pedro I de Castilla desde su corte sevillana en los últimos años de su reinado[1] (ca. 1365-69). Este testimonio evidencia un ambicioso proyecto editorial destinado a convertirse en un compendio de materia clásica de enorme repercusión, tanto en el ámbito textual como en el artístico[2], con el que Pedro I pretendería igualar o incluso superar la rica *Crónica Troyana* auspiciada por su padre, Alfonso XI (acabada de iluminar en 1350), pero que finalmente resultó ser una empresa frustrada en los prolegómenos de una cruenta guerra civil que enfrentó a los petristas (los partidarios del legitimismo) y los leales al bastardo Enrique de Trastámara, futuro Enrique II[3].

Prueba manifiesta de su predisposición a revisar y actualizar los proyectos editoriales heredados (especialmente en lo que respecta a la materia jurídica[4]),

---

[1] Para una pesquisa actualizada de su identificación cronológica y autorial, así como las circunstancias socio-políticas y culturales que rodean la confección de este ejemplar regio, remitimos principalmente a Pichel Gotérrez (2012c, 2014) y Rodríguez Porto (2012).

[2] Originariamente el códice tendría más de 350 folios (hoy 220) y un mínimo de 167 miniaturas (de las que sólo se llegarían a completar 7 y a dibujar 4, según el estado actual del manuscrito); si atendemos al soporte perdido, es muy probable que el códice fuese concebido para albergar al menos 200 miniaturas.

[3] Sobre esta cuestión véanse, entre otros, Valdeón Baruque (1992, 1996: 15-93, 2001: 15-50), Monsalvo Antón (2000: 31-39), Díaz Martín (2007 [1995]: 225-276), Estepa Díez (2004), García Fitz (2007).

[4] A este respecto remitimos al estudio de Rodríguez Porto (2012), en el que se hace un estudio contrastado del proyecto de la *Historia Troyana* a la luz de otras (re)formulaciones

la *Historia Troyana* se concibió como una novedosa *amplificatio* discursiva del mito de Troya, por la que se recuperaba un conjunto de episodios y motivos literarios, ausentes en buena medida en la crónica paterna, asociados a los antecedentes del conflicto bélico entre aqueos y troyanos: el controvertido reinado de Laomedón, la historia de Frixo y Hele, el extenso relato de la argonáutica y la conquista del vellocino de oro, la historia de Jasón y Medea, los amores de Paris y Enone, el juicio de la manzana, etc. Surgía, por tanto, una nueva línea de tradición textual híbrida, contemporánea a la de las *Sumas de Historia Troyana*[5] y heredera del proceso de *compilatio* y *ordinatio* alfonsí, consistente en el reaprovechamiento de dos de las principales tradiciones textuales del mito de Troya en las letras peninsulares de los siglos XIII y XIV: la prosificación ibérica del *Roman de Troie* y la compilación de materia troyana realizada por Alfonso X[6]. Al tiempo que se recuperaban todos estos episodios, la *Historia Troyana* servía, además, de receptáculo de un ambicioso programa iconográfico, análogo a los que se ensayaban en las refundiciones francesas e italianas del *Roman de Troie*[7].

El enorme interés que suscita el códice no se agota aquí. Si el ambicioso proyecto de Pedro I no tuvo continuidad en el período convulso e inestable en el que se concibió, en cambio, sí gozaría de una segunda oportunidad en el seno de un ambiente político y cultural afín en tierras gallegas. Rescatados los maltrechos cuadernos castellanos tras el fratricidio del monarca, llegarían a Galicia, donde poco tiempo después alguien restauraría sus desperfectos materiales y completaría el texto traduciendo el soporte deteriorado, aunque aún legible, al gallego[8]. Esta compleja labor de restauración tendría lugar en el seno de la influyente corte nobiliaria coruñesa de los Andrade[9], de la que Nuno Freire, hermano mayor de Fernán Pérez "o boo", resultaría ser el candidato ideal para el patrocinio de esta singular empresa[10]: establecido en la corte portuguesa desde mediados de siglo y máximo responsable del Maes-

---

historiográficas, literarias y jurídicas emprendidas en la Corona de Castilla durante los reinados de Alfonso XI y Pedro I.

[5] Véase Rey (1932).

[6] Véase, a este respecto, García Solalinde (1916: 124-128), Casas Rigall (1999: 210-211), Rodríguez (1999), Lorenzo (2000: 402-403, 2002), Pichel Gotérrez (2012a, 2012b), Pena (2013).

[7] Véase Rodríguez Porto (2012).

[8] En Pichel Gotérrez (2013) realizamos un estudio codicológico integral del manuscrito, además de una nueva edición (cfr. Parker 1975, Lorenzo 1982) y un análisis lingüístico y literario del texto, lo que nos permitió trazar las coordenadas espacio-temporales y discursivas en las que se conformó tanto el manuscrito original como su posterior restauración por parte de los copistas gallegos.

[9] En lo referente a esta familia, son fundamentales los trabajos de Castro Álvarez (2002), Correa Arias (2004, 2009a, 2009b), Erias Martínez (1991, 2009), Vázquez (1990), entre otros.

[10] Sobre Nuno Freire de Andrade, Maestre de la Orden de Cristo, véanse Vaamonde Lores (1936), Erias Martínez (1991, 2009), Zoltan (1991), Vázquez Rei (1994), Castro Álvarez y López Sangil (2000), Castro Álvarez (2002), Correa Arias (2004, 2009a, 2009b), Silva

trazgo de la Orden de Cristo por designación de Pedro I de Portugal, alcanza su mayor prestigio socio-político como canciller-mor del reino al servicio de Fernando I; y es aquí, en el contexto de la efímera alianza atlantista entre nobles gallegos legitimistas y Fernando I de Portugal (Primera Guerra Fernandina, 1369-71[11]), cuando Nuno Freire retorna a Galicia con el monarca y es designado gobernador de Coruña, uno de los baluartes más fuertes del petrismo en aquella altura.

Sería en esta breve y coyuntural, aunque productiva, estancia del noble gallego en tierras coruñesas, en la que accedería a los malogrados cuadernos castellanos de la *Historia Troyana*, acaso rescatados a raíz de la tragedia de Montiel a través de la red de itinerancia nobiliaria de los Castro[12], y decidiría poner en marcha un laborioso proceso de reposición del manuscrito originario, restaurando y completando en gallego sus numerosas lagunas textuales. Sin embargo, dicha empresa acabaría siendo también frustrada. Las diferentes ofensivas trastamaristas en territorio gallego con el objetivo de consumir los principales rescoldos petristas y la derrota definitiva de Fernando Ruiz de Castro pondrían fin a las pretensiones legitimistas de Fernando I, forzando el Tratado de Alcoutim, por el que se aprobaba el frustrado matrimonio entre el monarca portugués y Leonor de Castilla, hija de Enrique II. Tras estos acontecimientos, Nuno Freire de Andrade, depuesto de su cargo en Coruña y refugiado en Betanzos, emigraría nuevamente poco después a Portugal donde acabaría sus días, probablemente en torno a 1373, quedando, por tanto, interrumpida abruptamente la reconstrucción del códice de Pedro I. Sin embargo, el manuscrito, ahora ya híbrido gallego-castellano, no correría la misma suerte que la de su comitente, pues permanecería custodiado en el seno familiar, quizás, entre otras razones, por interés de su hermano mayor, el enriquista Fernán Pérez. Precisamente, poco tiempo después (en 1373), Fernán Pérez de Andrade decidiría también encargar una *Crónica Troiana* para su uso y enaltecimiento personal[13].

(2010), Pichel Gotérrez (2012c, 2013). Es preciso notar que en gran parte de la bibliografía disponible acerca de este personaje, especialmente la gallega, existe una confusión generalizada entre Nuno Freire de Andrade tío (primera mitad del siglo XIV) y Nuno Freire de Andrade sobrino (segunda mitad del siglo XIV), al cual, este último, nos referimos aquí.

[11] Sobre esta cuestión véanse, entre otros, García Oro (1987: 101-113; 1999: 41-62), Fernandes (1999-2000, 2000), López Carreira (2008a [2005]: 405-411, 2008b), Olivera Serrano (2005: 47-56), Duarte (2008), López Mira (2012: 162).

[12] Recordemos la estrecha vinculación de Fernando Ruiz de Castro (*toda la lealtad de España*) con Pedro I, al igual que su padre, Pedro Fernández de Castro (*el de la Guerra*), con Alfonso XI; a su vez, los Andrade eran unos de los principales vasallos de la influyente Casa de Lemos. Véanse, entre otros, García Oro (1999: 29-39), Fernandes (1999-2000: [135]-154), Pardo de Guevara y Valdés (2000 y 2008: 27-59), López Carreira (2008b: [57]-112), Pizarro (2010).

[13] Véase Correa Arias (2009a y 2009b). Sin embargo, en esta ocasión no se usaría el maltrecho manuscrito bilingüe, sino que se trataría de una versión gallega realizada a partir de uno de los borradores de la *Crónica Troyana* de Alfonso XI (Rodríguez Porto 2012, Pichel Gotérrez 2013).

No corresponde aquí ahondar en las causas que propiciaron la particular conformación de estos dos códices troyanos, la *Historia Troyana* petrista y la *Crónica Troiana* enriquista[14]. Tan sólo hemos querido trazar aquí, a modo de contextualización, el recorrido inicial del códice de Pedro I desde su origen hasta su última morada medieval, la Casa de Andrade.

2. La Casa Astorga-Altamira

De las vicisitudes posteriores por las que pasaría la *Historia Troyana* tras el abandono del proyecto restaurador de Nuno Freire poco sabemos, ya que, hasta el momento, no contamos con referencias documentales (in)directas desde finales del siglo XIV hasta mediados del siglo XVI. No obstante, lo que sí podemos asegurar, como explicaremos a continuación, es que los cuadernos de la *Historia Troyana* acabaron en manos de la Casa Astorga-Altamira[15], cuya extraordinaria biblioteca habría sido dispersada y vendida en varias almonedas celebradas a lo largo del siglo XIX. La primera se celebraría en Londres en 1824 y las dos siguientes en 1870 en la librería Bachelin-Deflorenne de París[16]. Una buena parte de estos libros pasarían a manos de Ricardo Heredia y Livermoore, quien reuniría una gran biblioteca tras la compra de un importante lote de la familia Salvá en la venta de 1870. Esta biblioteca sería subastada en París en 1891-1894, y de ahí surgiría el *Catalogue de la Bibliothèque de M. Ricardo Heredia, Comte de Benahavis*[17]. Es una de las colecciones más numerosas de libros españoles dispersada en ventas públicas; comprende la famosa biblioteca Vicente Salvá y Pérez, acrecentada considerablemente por la del Conde Heredia.

El tesoro documental y bibliográfico de los Condes de Altamira, como decimos, se iría consumiendo a lo largo del siglo XIX, especialmente en la segunda mitad, al tiempo que se enriquecía el fondo de diferentes librerías de viejo y bibliotecas nacionales y extranjeras. Ya en 1825, el XIV conde de Altamira, debido a las crecientes dificultades económicas, había iniciado la venta de libros[18]. A las grandes deudas que arrastraba la Casa ya en esta altura,

---

[14] Remitimos, nuevamente, para ello a los trabajos de Pichel Gotérrez (2012c y 2013) y Rodríguez Porto (2012); para la *Crónica Troiana* remitimos al estudio y edición de Lorenzo (1985).

[15] Así lo afirma primeramente Martínez Salazar (1900: 1, x) y Schiff (1905: 265).

[16] Véanse Andrés (1986), Fernández de Talaya (2006), González Pascual (2000: 18-19), Cátedra (2002).

[17] Paris: E. Paul, L. Huard et Guillemin, 4 tomos en 2 volúmenes, catalogado por Zarco del Valle y Menéndez Pelayo. En el tercer tomo (1893) encontramos dos interesantes referencias sobre la materia troyana: la traducción latina de Guido de Columna, con 168 miniaturas (pág. 55, nº 2981) y la traducción al castellano, impresa, de Guido por Pero López de Ayala y Núñez Delgado (págs. 55-56, nº 2982); en el segundo tomo también hallamos referencias a dos versiones impresas de la *Crónica Troyana* (págs. 164-165 y 322-323, nº 1914 y 2443).

[18] Un primer lote iría para el librero londinense Thomas Thorpe (más de 2.500 libras; véanse Andrés: 1986: 598-601; Martín Fuertes: 1996; González Pascual: 2000: 18-19; Cátedra: 2002).

habría que añadirle el cumplimiento de las cláusulas testamentarias del XV Conde de Altamira y XVIII de Astorga, Vicente Pío Osorio de Moscoso Felípez de Guzmán, Duque de Sessa y Baena, entre otros muchos títulos, fallecido en 1864, que suponía el pago de grandes sumas destinadas a los nietos y a la gestión de las gravosas cargas pecuniarias que acarreaba la desvinculación de los títulos. Por otra parte, la enajenación del tradicional caserón de los Altamira (ubicado en la madrileña calle de la Flor Alta, al lado de la Gran Vía), junto a la coyuntura política del momento desfavorable a la nobleza (la sublevación de septiembre de 1868 provocó el derrocamiento de la reina Isabel II y el inicio del Sexenio Democrático), contribuirían a la ineluctable dispersión de los fondos que, en muchos casos, se habría llevado a cabo de un modo poco meritorio. Así lo relata el crítico literario e historiador González de Amezúa:

> Es hecho indudable que, a partir de 1869, esparcióse la nueva entre libreros de ocasión y aficionados a antiguallas de toda clase de que del palacio de Altamira salían los legajos a montones, vendiéndose sin tino y estimación, para los usos más viles y despreciables como tiendas y especerías. (González de Amezúa y Mayo: 1941: XXVIII-XIX; *apud* Andrés: 1986: 609)

En el caso que nos ocupa, la *Historia Troyana* (quizás ya total o parcialmente desencuadernada), junto con otros manuscritos de la maltrecha colección de Altamira[19], no pasaría a las almonedas francesas celebradas en 1870, sino que permanecería en Madrid y acabaría siendo adquirida hacia 1880 por la Librería "Antigua y Moderna" que en un principio regentaba Marcos Sánchez y Merino, y después, a partir de 1877, su sobrino Gabriel Sánchez, como comentaremos más adelante.

Pero, antes de continuar, conviene aclarar cómo nuestro manuscrito llegó a formar parte de las posesiones de la Casa de Altamira decimonónica, uno de los fondos bibliográficos más destacables del panorama nobiliario peninsular desde finales de la Edad Media. Recordemos primero que el título de Condado de Altamira había sido creado a mediados del siglo XV (1455) por el rey Enrique IV en favor del noble gallego Lopo Sánchez de Moscoso, señor de la fortaleza de Altamira (cerca del actual ayuntamiento de Brión). Por su parte, casi un siglo después, tras la muerte de Fernando de Andrade (†1540), el último de los señores de Pontedeume, la Casa de Andrade se diluiría definitivamente en el Condado de Lemos. A su vez, por estas mismas fechas, la Casa de Lemos[20]

[19] Véase Cátedra (2002: 97-104).

[20] Ya indicamos que, como título nobiliario autónomo, hereditario y perpetuo, el Condado de Lemos no se iniciaría hasta 1456 por carta real de Enrique IV en favor de Pedro Álvarez Osorio. Anteriormente existía con carácter no hereditario el Condado de Lemos, Trastámara y Sarria, al que pertenecía la primera rama de los Castro gallegos a los que ya nos referimos anteriormente (Pardo de Guevara y Valdés: 2000).

se fusionaría con los Osorio de León[21], dando lugar a la Casa de Astorga-Altamira.

De la suerte que corrió nuestro manuscrito en las décadas siguientes, una vez exiliado Nuno Freire hacia tierras portuguesas, no tenemos ninguna noticia, como ya indicamos. Sin embargo, teniendo en cuenta que la restauración bilingüe de la *Historia Troyana* se proyectó en el seno del círculo nobiliario de los Andrade, entendemos que, con bastante probabilidad, nuestro manuscrito pasaría a engrosar más de un siglo y medio después el patrimonio bibliográfico de los Osorio de la Casa de Lemos que, a su vez, como ya vimos, se amalgamaría con la espléndida biblioteca de los Osorio leoneses. La *Historia Troyana* ingresaría, por tanto, en la biblioteca de la Casa Astorga-Altamira en tiempos de Pedro Álvarez Osorio (†1560), IV Marqués de Astorga y V Conde de Trastámara, padre del gran bibliófilo Alfonso Pérez Osorio (†1592), VII Marqués de Astorga, del que hablaremos a continuación. Así pues, el recorrido propuesto para explicar la reaparición de la *Historia Troyana* entre los bienes patrimoniales de esta familia (Andrade > Lemos > Astorga-Altamira) parece el más plausible atendiendo a la hipótesis de que Nuno Freire de Andrade fuese su comitente. Por esta razón, no parece necesario especular con el paso del códice por la colección de uno de los bibliófilos del siglo XV más destacables, como es Alfonso de Pimentel (tercer conde de Benavente entre 1440 y 1461), aunque una buena parte de su biblioteca fuese a parar igualmente al fondo librario de Astorga-Altamira[22].

Volviendo a Alfonso Pérez Osorio, VII Marqués de Astorga, es precisamente en uno de los inventarios (1593) de su ingente colección libraria donde encontramos un asiento bibliográfico que el estudioso Pedro M. Cátedra (2002: 103, 217, 528) identificó con nuestra *Historia Troyana*:

Al margen de la validez de esta identificación, lo cierto es que una buena parte de los ejemplares extractados en los dos inventarios (1573 y 1593) que se conservan de la biblioteca del VII Marqués de Astorga se corresponden con los ejemplares hoy custodiados en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, así como con otros manuscritos que llegaron a la librería de Gabriel Sánchez en la segunda mitad del siglo XIX. Todo parece apuntar a

[21] El título nobiliario del Marquesado de Astorga sería concedido también por Enrique IV en 1465 a Álvaro Pérez Osorio, II Conde de Trastámara.

[22] María Pimentel Velasco, hija de Alonso Pimentel, V Conde de Benavente, se casaría con Pedro Álvarez Osorio, IV Marqués de Astorga, provocando la fusión de los patrimonios de ambas casas en la primera mitad del siglo XVI (véanse García Carraffa: 1919-1963: LXX, 12; Elsdon: 1962; Beceiro Pita: 1982 y 2007; Cátedra: 1985: 72-73). Sin embargo, González Pascual (2000: 20) recuerda que no se debe descartar la posibilidad de que tales libros fuesen adquisiciones posteriores efectuadas por los Altamira (o Astorga, o Sessa) en cualquiera de las subastas que los Benavente hicieron con su patrimonio librario: la primera ca. 1530, tras la muerte del quinto conde (1499-1530), la segunda en 1626 en Madrid, cinco años después del VIII conde (aunque no parece que se incluyesen libros en esta última venta).

que la *Historia Troyana* sería uno de ellos, teniendo en cuenta su compra al librero madrileño por parte de don Marcelino (vid. *infra*) y al hecho de que una parte importante del fondo bibliográfico de Gabriel Sánchez provenía de la dispersión del patrimonio Astorga-Altamira. El propio Menéndez Pelayo reconoce esta procedencia en una carta remitida a Andrés Martínez Salazar en 22 de noviembre de 1894: "Mi códice perteneció a la Biblioteca del Marqués de Astorga" (Revuelta Sañudo: 1982-1991: vol. 13, carta nº 134[23]). En esta carta y en la correspondiente respuesta de Martínez Salazar en 1 de diciembre del mismo año (nº 147[24]) se especula, además, con algún miembro de los Osorio leoneses o gallegos como posible destinatario de la *Historia Troiana*:

> En una de ellas [en una de las miniaturas de la *Historia Troyana*] me ha parecido descubrir el retrato y el blasón de la Señora para quien se copió el libro, y cuyo apellido debía ser Osorio. (id. nº 134)
>
> Por las miniaturas y la letra no ignorará V. la época á que su códice corresponde, ni tampoco desconocerá que el Marquesado de mi pueblo (Astorga) fué instituído por Enrique IV; pero los Osorio figuran desde mucho antes y puede ser más antiguo su códice. Los dos lobos rojos en campo de oro, de su blasón, son fáciles de conocer (id. nº 147)

Consideramos que estas referencias a un supuesto blasón de los Osorio (del que hoy no tenemos ninguna evidencia en el estado actual del códice, y menos como parte de una iluminación), en el caso de existir realmente, quizás remitiesen a algún tipo de marca o dibujo marginal presente en alguno de los folios del manuscrito (hoy perdido o mutilado por el recorte de sus márgenes) o, más probablemente, como acontece al inicio de muchos códices, en una hoja de guarda posterior que hoy tampoco conservamos[25]. En cualquier caso, lo más probable es que dicho blasón estuviese señalando no el destinatario originario del libro, sino, más bien, a uno de sus poseedores o receptores posmedievales[26], tal vez los Osorio leoneses.

3. Marcelino Menéndez Pelayo y la *Historia Troyana*

El polígrafo cántabro Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) fue el último de los poseedores de la *Historia Troyana*, manuscrito que, de la mis-

[23] Compilada en Fernández y González (1968: 37).

[24] Compilada en Fernández y González (1968: 37-38).

[25] Tal vez la supuesta desaparición de una hoja de guarda moderna podría explicar la ausencia del sello de la Biblioteca Menéndez Pelayo o de algún registro remisivo a la tasación o identificación del ejemplar por parte del librero Gabriel Sánchez.

[26] Concordamos, por tanto, con la suposición de Rodríguez Porto (2012).

ma manera que el resto de su legado cultural, actualmente se guarda en la Biblioteca homónima de su Santander natal. Tal como estudió González Pascual (2000: 15-28), la extraordinaria colección manuscrita de Marcelino Menéndez Pelayo no formaba parte de su patrimonio familiar, sino que todas o la mayor parte de las adquisiciones efectuadas en vida ingresaron en su biblioteca, bien por su cuenta, bien recibidas como presentes. González Pascual (2000: 15-16) establece como pauta metodológica la búsqueda de rasgos o indicios que permitan visualizar la historia y procedencia de los manuscritos integrados en la colección de Menéndez Pelayo, entre ellos: los indicios de procedencia (sobre su origen, sobre un fondo antiguo común), indicios de vinculación con personajes en común (manuscritos que reproducen la obra de un autor o escriba vinculado a un *scriptorium* determinado, o manuscritos dedicados a un titular en un momento dado), indicios materiales (que vinculan la factura de varios manuscritos y, por tanto, su antigua pertenencia a un depósito determinado) o indicios documentales (de eruditos anteriores que poseían informaciones hoy perdidas sobre las particularidades de la adquisición de los manuscritos, o que tuviesen acceso a estos de la misma mano de su último poseedor; en este caso Menéndez Pelayo).

Así pues, una parte importante del fondo, en el que se encuentra nuestro manuscrito, apunta a una procedencia determinada: el librero madrileño Gabriel Sánchez Alonso-Gasco. Su intensa actividad bibliófila, editora, encuadernadora y, por supuesto, propiamente librera, la debemos situar en el último tercio del Madrid decimonónico. Por su correspondencia con el compositor y musicólogo Francisco Asenjo Barbieri, sabemos que en 1877 fallece su tío, don Marcos Sánchez y Merino, y que en las disposiciones testamentarias le cede a su sobrino la propiedad del establecimiento de la librería y sus negocios. En la misma carta se reconoce fiel auxiliador de su difunto tío desde 1860 en las tareas propias de la librería, siempre bajo su dirección y consejo. Por lo tanto, nos encontramos con un Gabriel Sánchez que durante diecisiete años se va formando y embebiendo de la bibliofilia y operaciones mercantiles de su tío en la Librería "Antigua y Moderna", ubicada en la madrileña calle Carretas número 21, hasta que a partir de 1877 continúa él mismo el negocio familiar que, en último término, había sido fundado a principios de siglo (ca. 1801, como se aprecia en uno de los logotipos de la librería de 1887). Esta es la reseña que de ellos, tío y sobrino, hace Gabriel Molina Navarro:

> Sánchez (Marcos), L[ibrero], 1879-1900, Carretas, 21; a su muerte, 1879, le sucedió su sobrino Gabriel Sánchez, persona muy instruída; perteneció al Cuerpo Consular. Sus catálogos, nutridos de libros antiguos; aquellos que él anunciaba a mil reales los quisiéramos, muchos de ellos, a mil pesetas; no obstante pasaba por ser el más carero, hasta que vino Vindel, que empezó a poner a los libros el verdadero valor; su último catálogo es de 1885. (Molina Navarro: 1924: 45)

El fondo de la librería de Gabriel Sánchez sería adquirido, tras su muerte en 1910, por Pedro Vindel[27]. Posteriormente, en marzo de ese año, sus fondos serían traspasados en su totalidad a la librería de Pedro Vindel, como él mismo hace constar en su inédito *Registrum Pecatorum*:

> Descendiente de libreros, que fundaron la casa a fines del siglo XVIII. Heredó la librería, bien surtida de obras rarísimas antiguas y muy acreditada por su tío D. Marcos. Comenzó don Gabriel a dirigir la casa hacia 1870. Falleció en marzo de 1910 y en abril siguiente compré a sus herederos todas las existencias, así de la librería como de los almacenes y depósitos auxiliares, todo convenido neto al contado por 45.000 pesetas. En esta casa hallé magníficos incunables y libros peregrinos y de inmensa rareza, tanto impresos como manuscritos. Don Gabriel fué un hombre con alma noble, que tenía mucho de caballero y poco de comerciante. Los aficionados de su tiempo y, en especial, Whagon, Leguina, Fuensanta del Valle y otros abusaron de su bondad en alto grado, y los amigos gorrones e impertinentes que van a las librerías a observar las operaciones que se llevan a cabo, llegaron a dominarle de tal modo que le impidieron defender su comercio, le aburrieron y hasta le produjeron nostalgia tal, que le ocasionó la muerte. (Cid Noé: 1945: 64-6)

Con la importante adquisición de los fondos de Gabriel Sánchez, Pedro Vindel optó por descongestionar su librería y decidió celebrar una subasta de libros en Madrid, a la manera de las grandes almonedas extranjeras. Sería esta la primera gran subasta de libros en España, que tendría lugar en Madrid en 1913, y que ocasionaría unos beneficios de más de 200 000 pesetas (Cid Noé: 1945: 70).

Existen pruebas documentales[28] que demuestran que Marcelino Menéndez Pelayo realizó diversas compras a Gabriel Sánchez (vid. Fig. 2). Y, de hecho, según González Pascual (2000: 16-17), casi treinta códices pertenecientes a la colección de don Marcelino proceden explícitamente de la librería madrileña, bien por el sello plasmado en los manuscritos, bien por su incorporación en los catálogos de la librería, bien –aunque esta constituye una prueba más débil– por las huellas del precio pintado a lápiz de cera azul, adscribibles al librero madrileño, en las tapas de algunos libros.

En el caso de la *Historia Troyana*, sabemos que procede del fondo de la librería de Gabriel Sánchez por el segundo de estos indicios, como indicamos a continuación. Conservamos en dos catálogos de la librería de Gabriel Sán-

[27] Sobre Pedro Vindel véanse, entre otros, Cid Noé (1945) y Molina Navarro (1924).

[28] En la edición de la correspondencia epistolar llevada a cabo por Revuelta Sañudo (1982-1991), encontramos, además de ciertas referencias indirectas en las que Gabriel Sánchez aparece como intermediario, algunas otras que prueban las relaciones comerciales entre el librero y Menéndez Pelayo, entre otras: vol. 10, nº 268 (21/12/1889), vol. 12, nº 157 (20/12/1892).

chez (1885 y [1889?]) dos asientos de nuestro manuscrito. En el primer caso se trata del *Apéndice primero al Catálogo de Libros raros y Curiosos que se hallan de venta en la librería de Gabriel Sánchez* (Madrid: Estab. Tip. de E. Cuesta, 1885)[29], donde encontramos el registro de la *Historia Troyana* en la página 37:

> Historia de Troya, *porque se alguns mays complidamente quiseren saber o começo de como foy poblada Troya e os Reis que ende oubo, e a estoria de Jaason e de Medea, lean por este libro que o acharán*..... sacado de diversas historias por mandado del Rey D. Alonso. | *Manuscrito* del siglo XIII, en dialecto gallego y castellano, en vitela y papel; 750 pesetas. | Debe faltarle alguna hoja.

En este mismo catálogo (pág. 35) encontramos también la referencia a la versión castellana de la *Historia Destructionis Troiae*, de Guido de Columna, encargada por Pedro de Chinchilla (s. XV): "Guido de Colupna. Historia Troyana, la cual trasladó de latin al castellano Pedro de Chinchilla por mandado de D. Alfonso Pimentel, en 1443. Manuscrito, folio, 250 pesetas"[30]. Dicho manuscrito actualmente se localiza en la Biblioteca Menéndez Pelayo con la signatura Ms. 326[31].

Pocos años después, probablemente en 1889[32], sale a la luz una nueva edición del catálogo de libros *raros y curiosos*, donde encontramos una referencia idéntica a la que aparecía en el *Apéndice primero* (págs. 62-63). Aunque consultamos todos los catálogos publicados (el siguiente es de 1892) y toda la documentación personal del librero a la que pudimos tener acceso[33], no

[29] Actualmente se custodia este catálogo en la biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte-INEF de la Universidad Politécnica de Madrid (sig. XIX-0073).

[30] El asiento se repite nuevamente en el inventario de [1889], pág. 35.

[31] Véase Peláez Benítez (1999).

[32] Biblioteca Nacional de Madrid 2/60992. Aunque se conserva acéfalo y no contiene más datos explícitos sobre el año de publicación, la Biblioteca Nacional lo dató en sus fichas en 1890. Sin embargo, González Pascual (2000: 17, n. 6) lo considera ligeramente anterior, a juzgar por la aparición en este catálogo de uno de los códices de la BMP que el polígrafo cántabro ya poseía en 1889 y al que hace referencia en una intervención desde la Cátedra de la Universidad de Barcelona en la inauguración del curso 1889-1890.

[33] En cuanto a los catálogos, fueron consultados todos aquellos de los que tenemos noticia, referidos a cualquier tipología libraria (no sólo *libros raros y curiosos*), desde los inicios de la gestión de librería por parte de Gabriel Sánchez, e incluso antes, cuando la regentaba su tío: [1850?] *Catálogo de los libros raros y curiosos que se hallan de venta en la librería de Gabriel Sánchez* (Biblioteca General de Ciudad Real, E-7451), 1878 *Catálogo de los libros de fondo de la librería de Gabriel Sánchez* (Biblioteca Nacional de Madrid, Sede Recoletos, Salón General, VC/2796/5), 1880 *Catálogo de libros raros y curiosos*... (Biblioteca Nacional de Madrid id. 2/60550; Biblioteca Histórica Municipal de Madrid C/3877; Biblioteca Regional de Madrid A-1567 *olim* 22846), 1892 *Catálogo de libros antiguos y modernos relativos a América que se hallan de venta*... (Biblioteca Histórica Municipal de Madrid F/9206), 1893

encontramos ninguna otra referencia al manuscrito en cuestión, con lo que podemos concluir por el momento que la *Historia Troyana* pasaría a formar parte del patrimonio bibliográfico de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, por un precio bastante elevado (750 pesetas[34]; vid. Fig. 2), entre 1889 y 1892. Precisamente en este último año saldría a la luz la primera serie de su obra *Estudios de crítica literaria* (5 vols. 1893-1908), en la que en el tomo primero (sección VII: *Estudios sobre la Edad Media española, por Dollfus*) ya se autoproclamaba poseedor de la *Historia Troyana*:

> No dice [Luciano Dollfus, en su obra *Études sur le Moyen Age Espagnol*] una palabra de las más raras pero mucho más importantes que del *Roman de Troie* de Benoit de Saint-More se hicieron en castellano y en gallego; importantísima como monumento de lengua esta última, que ha llegado a nosotros por lo menos en dos magnificos códices del siglo XIV, el que fué de la biblioteca de Osuna y está hoy en la Nacional, y otro que yo poseo[35].

Desde la última década del siglo XIX, como hemos probado, el códice de la *Historia Troyana* permanece en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander a disposición del público interesado. Sólo muy recientemente (entre 2010 y 2012) el códice viajó a las dependencias madrileñas del Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE), donde fue sometido a una restauración y reordenación –parcial– de su soporte[36]. En la actualidad, desde julio de 2012, el códice descansa nuevamente en las dependencias santanderinas de don Marcelino. Aprovecho esta ocasión nuevamente para agradecer a los técnicos y responsables de la Biblioteca Menéndez Pelayo –Rosa Fernández Lera y

---

Catálogo de libros de literatura antiguos y modernos que se hallan de venta... (Biblioteca del Ayuntamiento de Madrid T-966-F-12; Real Academia de las Ciencias de Madrid 17-14) y 1894 *Catálogo de libros antiguos y modernos de historia, geografía y viajes...* (Biblioteca del Palacio Real de Madrid V.262-10). En relación a la documentación de carácter particular, revisamos los siguientes registros: 1821-1824 *Índice alfabético por materias de los libros que hay venales en la casa de Gabriel Sánchez, calle de la Paz nº 47, cuarto 3º, y en su puesto calle de Atocha frente a la plazuela del Ángel; con expresión del nº del cajón donde se hallan, autores, pueblos y años de su impresión, volúmenes y precios* (Biblioteca Nacional de Madrid, Sede Recoletos, Sala Cervantes, ms. 22733); [s. f.] *Listas de libros y papeles de carácter mercantil especialmente del librero Gabriel Sánchez (C/Carretas, 3. Madrid), pero también de otros libreros* (Biblioteca Nacional de Madrid id. ms. 21431); 1862-1873 *Libro Diario de la Casa-Comercio de Libros de los Hijos de Dn. Gabriel Sánchez. Empieza en 1º de Octubre de 1862 y concluye en [1873]* (Biblioteca Nacional de Madrid id. ms. 20938).

[34] Equivalente a 3000 reales (Artigas y Sánchez Reyes 1957: 325, González Pascual 2000: 17-18).

[35] Vol. 12, p. 133 (según la edición de las obras completas de Menéndez Pelayo, Madrid: CSIC).

[36] Una descripción detallada de esta restauración en Pichel Gotérrez (2013).

Andrés del Rey Sayagués– su permanente esfuerzo por preservar el legado documental y literario de don Marcelino, así como su cordial atención y constante preocupación por el trabajo de los investigadores.

RICARDO PICHEL GOTÉRREZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉS, Gregorio de. (1986) «La dispersión de la valiosa colección bibliográfica y documental de la casa de Altamira», *Hispania. Revista española de historia*. 46. 164. 587-635.

ARTIGAS [FERRANDO], Miguel. (1930) *Catálogo de los manuscritos de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*. Santander. Talleres tipográficos J. Martínez.

ARTIGAS [FERRANDO], Miguel y Enrique SÁNCHEZ REYES. (1957) *Catálogos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Primera parte: manuscritos*. Santander. Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y Sociedad Menéndez Pelayo

BECEIRO PITA, Isabel. (1982) «La Biblioteca del conde de Benavente a mediados del siglo XV y su relación con las mentalidades y usos nobiliarios de la época», *En la España medieval*. 2 (*En memoria de Salvador de Moxó. I*). 135-146.

BECEIRO PITA, Isabel. (2007) «Los libros que pertenecieron a los condes de Benavente entre 1434 y 1530». *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*. I. Beceiro Pita. Murcia. Nausícaä (Col. Medievalia, 2). 437-487 (Reed. de *Hispania. Revista Española de Historia*. 43.154 (1983). [237]-280).

CASAS RIGALL, Juan. (1999) *La Materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*. Santiago de Compostela. Universidade.

CASTRO ÁLVAREZ, Carlos de. (2002) «Sobre el eslabón perdido y los parientes cercanos de Fernán Pérez de Andrade *o Boo*». *Cátedra. Revista Eumesa de Estudios*. 9. 59-68.

CASTRO ÁLVAREZ, Carlos de y José Luis LÓPEZ SANGIL. (2000) *Cátedra. Revista Eumesa de Estudios*. 7. 189-216.

CÁTEDRA, Pedro M. (1985) «Algunas obras perdidas de Enrique de Villena, con consideraciones sobre su obra y su biblioteca». *El Crotalón. Anuario de Filología Española*. 2. 53-75.

CÁTEDRA, Pedro M. (2002) *Nobleza y lectura en tiempos de Felipe II. La biblioteca de don Alonso Osorio Marqués de Astorga*. Valladolid. Consejería de Educación y Cultura.

CID NOÉ, Paul. (1945) *Pedro Vindel. Historia de una librería (1865-1921)*. Madrid. Talleres Tipográficos de Góngora.

CORREA ARIAS, José Francisco. (2004) *Fernán Pérez de Andrade, o Bóo. Mentalidade e realidade social*. Noia (A Coruña). Toxosoutos (Serie Trivium, 12).

CORREA ARIAS, José Francisco. (2009a) *A Casa de Andrade (1160-1540). Nobreza, mentalidade e ideoloxía na Galicia baixomedieval*. Noia (A Coruña). Toxosoutos (Serie Trivium, 34).

CORREA ARIAS, José Francisco. (2009b) «O simbólico e o imaxinario do mundo señorial: os Andrade». *Cátedra. Revista Eumesa de Estudios*. 16. 59-98.

DÍAZ MARTÍN, Luis Vicente. (2007 [1995]) *Pedro I el Cruel (1350-1369)*. Gijón. Trea.

DUARTE, Luís Miguel. (2008) «Lealdade, pero a quen? A nobreza galega en Portugal no século XIV». *O Condado de Lemos na Idade Media (I Simposio de Historia en Terra de Lemos)*. C. Baliñas Pérez *et alii* (eds.). Santiago de Compostela. Xunta de Galicia, Consellería de Innovación e Industria, Dirección Xeral de Turismo. [131]-152.

ELSDON, James Harold. (1962) *The library of the Counts of Benavente*. Michigan. Ann Arbor, University Microfilms.

ERIAS MARTÍNEZ, Alfredo. (1991) «Xente da Baixa idade Media (III). Sancha Rodríguez, muller de Andrade, e Nuño Freire, Mestre de Christus». *Anuario Brigantino*. 32. 309-322.

ERIAS MARTÍNEZ, Alfredo. (2009) «Vinganza heráldica contra Fernán Pérez de Andrade». *Anuario Brigantino*. 14. 185-222.

ESTEPA DÍEZ, Carlos. (2004) «Rebelión y rey legítimo en las luchas entre Pedro I y Enrique II». *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*. 16 (*Lucha política. Condena y legitimación en la España medieval*). 43-61.

FERNANDES, Fátima Regina. (1999-2000) «Os Castro galegos en Portugal. Um perfil de nobreza itinerante». *Fundación para la Historia de España (Argentina)*. 2. 135-154.

FERNANDES, Fátima Regina. (2000) «Os exiliados castelhanos no reinado de Fernando I de Portugal». *En la España Medieval*. 23. 101-115.

FERNÁNDEZ DE TALAYA, Mª Teresa. (2006) «El Palacio de Altamira». *Palacio de Altamira*. Mª Teresa Fernández de Talaya (ed.), Pilar Benítez (trad.). Madrid. Instituto Europeo di Design. 24-69.

FERNÁNDEZ LERA, Rosa y Andrés del REY SAYAGUÉS. (1994) *Catálogo-Inventario de los manuscritos y papeles de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Segunda parte*. Santander. Gráficas Resma.

FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Ángel Raimundo. (1968) «Menéndez Pelayo en los temas y hombres de León». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. XLIV.1-4. 3-49.

GALBÁN MALAGÓN, Carlos J. (2009) «El señorío de Moscoso y el surgmiento de la fortaleza de Altamira (Brión, A Coruña)». *Les senyories a la Catalunya baixmedieval (ss. XIII-XV). Actes del Seminari d'Estudis Medievals d'Hostalric (13-14 novembre 2008)*. A. Martínez Giralt, N. Puig i Amat y M. Viader i Crous (eds.). Hostalric. Ajuntament. 145-160.

GALBÁN MALAGÓN, Carlos J. (2011a) *Arquitectura militar y aspectos constructivos de las fortalezas bajo-medievales. Origen, función, contexto y evolución de las fortalezas de Altamira, Vimianzo y Cira*. Barcelona. Universitat (http://www.tdx.cat/ handle/10803/31959).

GALBÁN MALAGÓN, Carlos J. (2011b) «Señor, non sejas ataúd de tus criados. Una aproximación a los afines del entorno de la casa de Moscoso (c. 1411-c. 1510)». *Anuario de Estudios Medievales*. 41/1. 235-272.

GARCÍA CARRAFFA, Alberto. (1919-1963) *Diccionario heráldigo y genealógico de apellidos españoles y americanos*. Madrid. Imprenta de Antonio Marzo. 88 vols.

GARCÍA FITZ, Francisco. (2007) «*Las guerras de cada día* en la Castilla del siglo XIV». *Edad Media. Revista de Historia*. 8. 145-181.

GARCÍA ORO, José. (1987) *Galicia en los siglos XIV-XV. I. Galicia Señorial. El señorío. La Iglesia. La Corona*. A Coruña. Fundación Pedro Barrié de la Maza.

GARCÍA ORO, José. (1999) *Galicia na Baixa Idade Media. Igrexa, señorío e nobreza*. Noia (A Coruña). Toxosoutos.

GARCÍA SOLALINDE, Antonio. (1916) «Las versiones españolas del *Roman de Troie*». *Revista de Filología Española*. 3. 130-135.

González de Amezúa y Mayo, Agustín. (1941) *Epistolario de Lope de Vega Carpio*. *III*. Madrid. Artes Gráficas Aldus.

González Pascual, Marcelino. (2000) *Manuscritos anteriores a 1500 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. *Tres estudios y catálogo*. Santander. Concejalía de Cultura.

López Carreira, Anselmo. (2008a [2005]): *O Reino medieval de Galicia. Contribución a unha historia política*. Vigo. Promocións Culturais Galegas.

López Carreira, Anselmo. (2008b): «Os Castro: unha alternativa atlantista na Galicia do s. XIV». *O Condado de Lemos na Idade Media (I Simposio de Historia en Terra de Lemos)*. C. Baliñas Pérez *et alii* (eds.). Santiago de Compostela. Xunta de Galicia, Consellería de Innovación e Industria, Dirección Xeral de Turismo. [57]-112.

López Mira, Álvaro Xosé. (2012): «Galicia e Portugal: retallos da nosa historia común». *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*. 15. 159-165.

Lorenzo, Ramón. (1982) «Correccións á edición da *Historia Troyana* de Parker». *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*. 9. 253-290.

Lorenzo, Ramón. (1985) *Crónica Troiana. Introducción e texto*. A Coruña. Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Lorenzo, Ramón. (2000) «Prosa medieval». *Galicia. Literatura. A Idade Media*. Mercedes Brea (coord.). A Coruña. Hércules de Ediciones. 402-405.

Lorenzo, Ramón. (2002) «La interconexión de Castilla, Galicia y Portugal en la confección de las crónicas medievales y en la transmisión de textos literarios». *Revista de Filología Románica*. 19. 93-123.

Martín Fuertes, José. (1996) *La biblioteca del Marqués de Astorga*. Astorga. Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías.

Martínez Salazar, Andrés y Manuel R. Rodríguez. (1900) *Crónica troyana. Códice gallego del siglo XIV de la Biblioteca Nacional de Madrid* (*apuntamentos gramaticais e vocabulario de* M. R. Rodríguez). A Coruña. Imprenta de la Casa de la Misericordia

Menéndez Pelayo, Marcelino. (2000)

Molina Navarro, Gabriel. (1924) *Libreros y editores de Madrid durante cincuenta años (1874-1924). Recopilación hecha por Gabriel Molina Navarro con motivo de celebrar sus bodas de oro en el Comercio de Librería*. Madrid. Impr. Estanislao Maestre Herrera.

Monsalvo Antón, José María. (2000) *La baja Edad Media en los siglos XIV-XV. Política y cultura*. Madrid. Síntesis.

Olivera Serrano, César. (2005) *Beatriz de Portugal. La pugna dinástica Avís-Trastámara*. Santiago de Compostela. CSIC, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos.

Pardo de Guevara y Valdés, Eduardo José. (2000) *Los señores de Galicia. Tenentes y condes de Lemos en la Edad Media*. 2 vols. A Coruña. Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Pardo de Guevara y Valdés, Eduardo José. (2008) «Dos Castro aos Henríquez e os Osorio. Prestixio, poder e memoria xenealóxica». *O Condado de Lemos na Idade Media (I Simposio de Historia en Terra de Lemos)*. C. Baliñas Pérez *et alii* (eds.). Santiago de Compostela. Xunta de Galicia, Consellería de Innovación e Industria, Dirección Xeral de Turismo. [131]-152.

Parker, Kelvin M. (1975) *Historia Troyana*. Santiago de Compostela. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos.

Peláez Benítez, María Dolores. (1999) *Pedro de Chinchilla. Libro de la Historia Troyana*. Madrid. Editorial Complutense.

PENA, Xosé Ramón. (2013) *Historia da literatura galega. Vol. 1: Das orixes deica 1853*. Vigo. Xerais.

PICHEL GOTÉRREZ, Ricardo. (2012a) «Tradición, (re)tradución e reformulación da *General Estoria* e na *Estoria de Troya* afonsinas á luz dun testemuño indirecto do séc. XIV». *e-Spania. Revue Interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*. 13 (http://e-spania.revues.org/21124).

PICHEL GOTÉRREZ, Ricardo. (2012b) «Aproximación a un testimonio indirecto (BMP ms. 558) de la sección troyana de la *General Estoria*». *Literatura medieval y renacentista en España: Líneas y pautas*. N. Fernández e M. Fernández (eds.). Salamanca. La SEMYR. 821-830.

PICHEL GOTÉRREZ, Ricardo. (2012c) «A fortuna da *Historia Troiana* petrista (BMP ms. 558). Notas sobre a súa xénese, procedencia e vicisitudes». *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*. 15. 119-130.

PICHEL GOTÉRREZ, Ricardo. (2013) *A* Historia Troiana *(BMP ms. 558). Edición e estudo histórico-filolóxico*. Tesis doctoral inédita. Santiago de Compostela. Universidade (Dirs. Ramón Mariño Paz y Xavier Varela Barreiro; Fac. de Filología).

PICHEL GOTÉRREZ, Ricardo. (2014) «Nuno Freire de Andrade, Mestre de Cristo. Tradición e vínculos dos Andrade co reino portugués». *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*. 17. 99-113.

PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor (2010) «De e para Portugal. A circulação de nobres na Hispânia medieval (séculos XII a XV)». *Anuario de Estudios Medievales*. 40/2. 889-924.

REVUELTA SAÑUDO, Manuel. (ed.) (1982-1991) *Marcelino Menéndez Pelayo. Epistolario (1868-1912)*. 23 vols. Madrid. Fundación Universitaria Española (ed. digital en 2008. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

REY, Agapito. (1932) *Leomarte. Sumas de Historia Troyana*. Madrid. Centro de Estudios Históricos.

RODRÍGUEZ, José Luís. (1999) «De castelhano para galego-português: as traduções medievais». *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. R. Álvarez Blanzo y D. Vilavedra (eds.). Santiago de Compostela. Universidade. Vol. 2. 1285-1299.

RODRÍGUEZ PORTO, Rosa Mª. (2012) Thesaurum. *La* Crónica Troyana *de Alfonso XI (Escorial h.I.6) y los libros iluminados de la monarquía castellana (1284-1369)*. Tesis doctoral inédita. Santiago de Compostela: Universidade (Dir. Rocío Sánchez Ameijeiras, Fac. de Geografía e Historia).

SCHIFF, Mario. (1905) *La Bibliothèque du Marquis de Santillane (études publiée sous les suspices du Minitére de l'Instruction Publique)*. Paris. Emile Bouillon.

SILVA, João Pedro Morgado da. (2010) *A Ordem de Cristo durante o Mestrado de D. Nuno Rodrigues Freire de Andrade (1357-1372). Dissertação de Mestrado em História Medieval*. Lisboa: Universidade.

VAAMONDE LORES, César. (1936) «De monetaria gallega». *Boletín de la Academia Gallega*. XXXI.262. 249-261.

VALDEÓN BARUQUE, Julio. (1992) «La propaganda ideológica, arma de combate de Enrique de Trastámara (1366-1369)». *Historia. Instituciones, Documentos*. 19. 459-467.

VALDEÓN BARUQUE, Julio. (1996) *Enrique II (1369-1379)*. Palencia. Diputación Provincial, Editorial La Olmeda (Serie Reyes de Castilla y León. Corona de España I).

VALDEÓN BARUQUE, Julio. (2001) *Los Trastámaras. El triunfo de una dinastía bastarda*. Madrid. Ediciones Temas de Hoy.

VARELA CAMPOS, Paz. (1993-94) «Acercamiento al estudio de la nobleza gallega como promotora de obras artísticas. Los Andrade en el señorío de Pontedeume (ss. XIV-XVI)». *Brigantium*. 8. 151-164.

VÁZQUEZ, Mª Jesús. (1990) «Aportación al estudio de la nobleza gallega en el medievo. La Casa de Andrade». *Estudios Mindonienses*. 6. [797]-820.

VÁZQUEZ REI, Antonio. (1994) «Un gallego del siglo XIV Maestre de la Orden de Cristo de Portugal». *Crónicas Nedenses y otros temas*. Mª J. López Pérez (ed.). Neda (A Coruña). Ayuntamiento. 255-260.

ZOLTAN, V. H. (1991) «Los Andrade. Una bibliografía histórica». *Anuario Brigantino*. 14. 167-184.

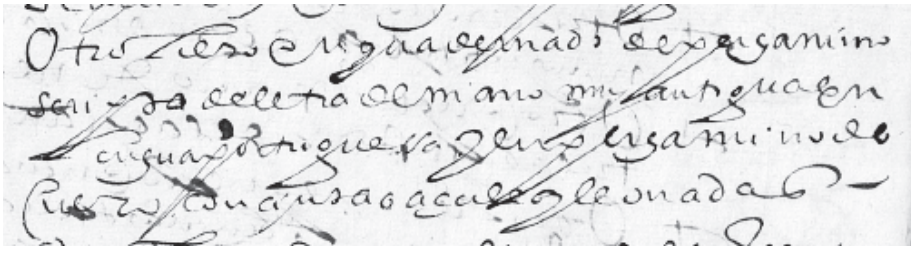


Fig. 1. Inventario de 1593 (© Real Chancelaría de Valladolid, Pleitos civiles, 1162, nº 1, f. 103r): "Otro libro enquadernado de pergamino, scripto de letra de mano muy antigua en lengua portuguessa y en pergamino de cuero con cintas açules y leonadas".

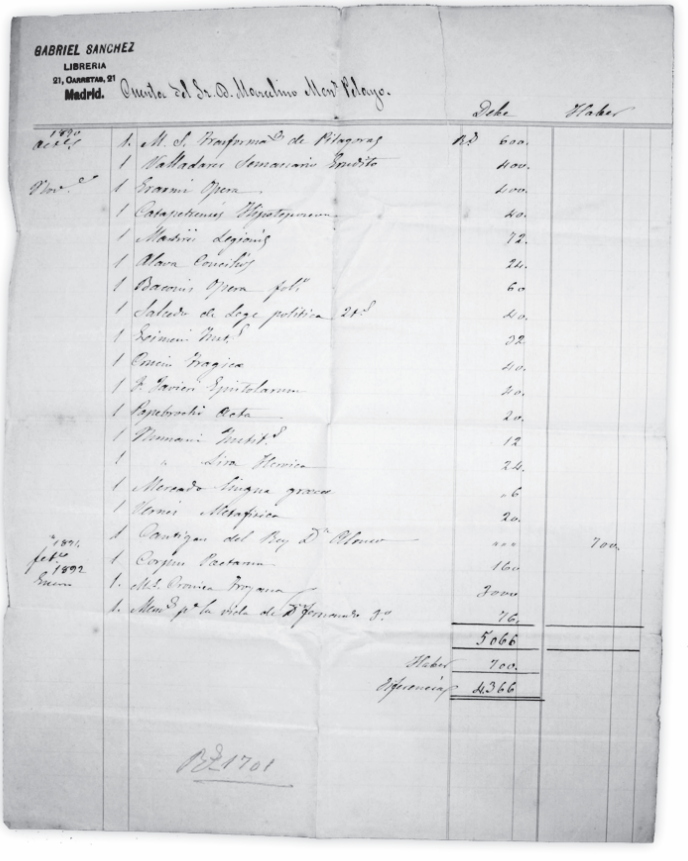


Fig. 2. Factura del librero Gabriel Sánchez sobre los libros adquiridos por Marcelino Menéndez Pelayo, entre ellos la *Historia Troyana*, en penúltimo lugar (VIII.- Marcelino Menéndez Pelayo. 6.1. Personales, Facturas de libros comprados por él. Vid. Fenández Lera y Rey Sayagués (1994): 148. © Biblioteca de Menéndez Pelayo, signatura D. 51. 1, n. 9).

Ángeles Ezama
De aristócrata a socialista:
María Vinyals, escritora, periodista y oradora
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XC, 2014, 231-263

DE ARISTÓCRATA A SOCIALISTA: MARÍA VINYALS, ESCRITORA, PERIODISTA Y ORADORA[1]

¿Quién fue María Vinyals?

María Vinyals Ferrés es el nombre de familia de la que luego sería conocida como marquesa de Ayerbe (por su matrimonio con el marqués de Ayerbe –D. Juan Nepomuceno Jordán de Urriés y Ruiz de Arana-, el 25 de julio de 1896) y como María de Lluria (al casarse con el doctor de origen cubano Enrique Lluria, el 14 de enero de 1909).

Los escasos datos conocidos sobre la vida de la Marquesa han sido objeto de algunos trabajos pioneros de Marco (1993), seguidos por los de Cuadriello (2002), Philippot (2005) y Cernadas (2012), algunos de los cuales incluyen consideraciones sobre su pensamiento (sobre todo Cernadas: 2012) y sobre su escritura, centrándose casi siempre en su obra histórica *El castillo de Mos en Sotomayor* y espigando algunos datos sueltos de sus colaboraciones periodísticas. Por ello, pretendo con este trabajo abordar de manera más amplia la figura pública de María Vinyals como mujer de su tiempo, en sus facetas de escritora, periodista y oradora.

María Vinyals era sobrina de los marqueses de la Vega de Armijo, Antonio Aguilar y Correa y Zenobia Vinyals Bargés, que no tenían hijos y la querían como si lo fuera suya; así lo testimonian las cartas intercambiadas entre la niña María y sus tíos que se conservan en el Archivo del Museo de Pontevedra. Tras el fallecimiento de Zenobia (ocurrido en 1891), en 1893 María y su madre pasaron a residir junto con el Marqués de modo permanente, y la relación de María con su tío se hizo si cabe más estrecha.

Los avatares existenciales de María Vinyals los resume a grandes rasgos el marqués de Valdeiglesias (*Mascarilla*) que debió de conocerla bien:

[1] Este artículo se inscribe en el marco del proyecto "La Re(d) pública de las Letras: redes de sociabilidad y asociacionismo femenino en el campo cultural contemporáneo (1834-1931)" (FFI2010-17273; CSIC-Ministerio de Ciencia e Innovación).

> Primero la tocó representar el [papel] de María Vinyals, la niña encantadora, cuyos caprichos fueran para los suyos ley.
>
> Luego se nos apareció en el apogeo de su juventud y de su belleza como marquesa de Ayerbe, ostentando un título histórico y ocupando una gran posición social y diplomática.
>
> Viuda, trató de hacer compatibles las expansiones que la consentía su libertad con la lectura y el estudio, y fruto de aquella época son sus libros sobre el castillo de Mos, sitio en que ella ha nacido, y su novela *Rebelión*, en que algunos han querido ver retazos de su propia vida.
>
> Pero aún la ha tocado desempeñar después otro papel muy diferente en la vida. Enamorada de un ilustre hombre de ciencia, con quien se casó la propietaria del castillo de Mos, destiérrase voluntariamente a este bello rincón gallego, donde está pasando algunos años de su vida. Y he ahí convertida a la niña mimada, a la antigua Grande de España, a la mujer de sociedad, en la enfermera del Sanatorio del doctor Lluria, en la explotadora de las industrias domésticas y agrícolas del castillo de Mos, en la madre que se ocupa de los suyos.
>
> En este nuevo aspecto de su vida pone un poco de la originalidad que puso al desempeñar los anteriores papeles. La originalidad consiste en presentarse como defensora del feminismo y en dar sobre ese tema conferencias en los Círculos populares y de Artesanos, de Pontevedra y en la Casa del Pueblo de Madrid. (*Mascarilla:* 1916)

María Vinyals, una mujer comprometida

Las dos personalidades públicas de María Vinyals, la de marquesa de Ayerbe (1896-1906) y la de María de Lluria (de 1914 en adelante), corresponden a la de mujer de sociedad, culta y comprometida con el tema de la educación, y a la de periodista y militante socialista, respectivamente; en ambas personalidades el lazo común es el profundo compromiso con la causa de la mujer, ya que María se declaró siempre feminista y defendió esta postura tanto en el periodismo como en sus discursos.

El tema de la educación es uno de sus intereses constantes. María mantuvo contacto con algunos de los más significativos representantes de la Institución Libre de Enseñanza. Se conservan en el Archivo del Museo de Pontevedra (Legado Solla 15-9) una carta de Manuel Bartolomé Cossío (30 de junio de 1905) y una tarjeta de Francisco Giner de los Ríos (13 de julio de 1910) dirigidas a María en que se tratan asuntos de educación; ambas van reproducidas en apéndice. Por otra parte, María escribe una carta desde Pontevedra el 24 de septiembre de 1910 a José de Castillejo, entregado a la tarea de buscar establecimientos educativos en Inglaterra para los hijos de algunos amigos:

> Mi querido amigo:
>
> Su tarjeta me ha quitado un peso de encima. Como me dice en ella que está visitando escuelas, si hay mejor que Dulwich en mismas condi-

> ciones de precio, le ruego nos lo indique. Nuestro deseo es que los chicos se eduquen lo mejor posible dentro de nuestros medios y con orientación científica, de talleres y laboratorio. Enrique saluda a V. y ambos le damos las más expresivas gracias, por el señalado servicio que nos hace.
>
> Espero con impaciencia el resultado de sus entrevistas y me repito su más affma. amiga María V. de Lluria.
>
> ¿No podría V. indicarme un buen colegio para mi hija Emilia? Doce años y un poco atrasada (María de Lluria en Castillejo ed. 1998: 286).

La preocupación por la educación de sus hijos se trasluce en la insistencia para que su hija Emilia estudiara en el Instituto Internacional; se conservan tres facturas de la tesorera Mary Jones Fisher por este concepto correspondientes a 1910 en el Archivo de la Residencia de Señoritas. En una carta que escribe a María de Maeztu desde Sotomayor el 27 de diciembre de 1915 le pide que le recomiende una institutriz para sus hijos Teresa y Roger (esta carta va reproducida en apéndice). En otra sin fecha, tal vez de 1915, escrita desde el Palace de Madrid, se muestra preocupada por la educación de sus hijos, a los que su cuñada malcría, y le promete que Enrique irá un día a ver la clase de gimnasia de la Residencia de Señoritas[2].

Durante su etapa como marquesa de Ayerbe, María fue miembro de la sección especial de señoras (comisión especial de damas o junta de damas) de la Unión Iberoamericana, constituida el 26 de marzo de 1905; más tarde fue nombrada presidenta del Centro Iberoamericano de cultura popular femenina y Escuela de madres de familia, surgido en el seno de la Unión Iberoamericana e inaugurado en marzo de 1906, que sostuvo los primeros años a sus expensas; la labor del Centro fue obra de una colectividad de mujeres con la colaboración de algunos caballeros, y la actividad desplegada por la Marquesa en pro de ella fue considerable hasta finales de 1907. Su tarea a favor de la causa femenina fue, sobre todo, una tarea de orden práctico, ya que la Unión Iberoamericana hizo de la educación uno de sus objetivos primordiales, y el Centro Iberoamericano tenía como finalidad fundamental la educación de las mujeres capacitándolas para el correcto ejercicio de sus tareas domésticas y profesionales (Scanlon: 1986: 53-54, 201; Tiana: 1992: 233-238: Pozo Andrés: 1999: 433-434).

Otra institución educativa con la que colaboró fue la Escuela Nueva, iniciativa de raíz socialista de la que fue socia, al igual que el Dr. Lluria; de esta institución también formaron parte mujeres como Matilde García del Real, Magdalena Santiago Fuentes, María Martínez Sierra y María de Maeztu, y con ella colaboraron las actrices Matilde Moreno, Joaquina Pino y Lucrecia Arana (*Escuela Nueva*: 1919: 38; Tiana: 1992: 410-416).

[2] Estas dos cartas se conservan también en el Archivo de la Residencia de Señoritas en la Fundación Ortega y Gasset.

Formó parte asimismo de la junta de damas de la casa de salud La Gallega, institución médica inaugurada el 30 de abril de 1904 que estaba gobernada por un patronato presidido por Pardo Bazán, y que contaba con una junta de damas encabezada por la marquesa del Pazo de la Merced y de la que la marquesa era secretaria (carta de Emilia Pardo Bazán de 7 de septiembre de 1906, perteneciente al Legado Solla 15-9, en Cernadas: 2012: 54).

Años más tarde ocupó María el cargo de vicepresidenta de la Unión de Mujeres de España, fundada en 1918, presidida por la marquesa del Ter (Lilly Rose Schenrich), y dirigida por María Lejárraga, e integrada también por Maria Luisa Castellanos, Louise Grapple de Muriedas, la Dra. Concepción Aleixandre, *Magda Donato*, Carmen de Burgos, Victoria Priego y María Priego (Aguilera y Lizárraga: 2010: 138-142**;** Branciforte: 2012: 21). La U.M.E. mantuvo una estrecha relación con la Asociación Internacional para el Sufragio de la Mujer (IWSA), de modo que fue una de las organizaciones que mediaron en el proyectado Congreso de dicha Asociación que iba a celebrarse en Madrid en 1920 y que finalmente se realizó en Ginebra (Aguilera y Lizárraga: 2010: 169-239)**.**

El compromiso social de María Vinyals culminó con su ingreso en el Partido Socialista en julio de 1917, noticia que recogieron muchos periódicos, v.gr. un titular de *El País* de 4 de julio de 1917 rezaba: "María de Lluria, socialista" (Anónimo: 1917). Explicar su ingreso en la Agrupación Socialista de Madrid es el objeto de un artículo que la periodista publicó en *El Socialista* el 10 de julio de 1917; es un interesante trabajo periodístico y uno de los pocos de reflexión política escrito por la autora; en él juzga la desastrosa trayectoria del partido liberal desde la muerte de Sagasta (1903), incapaz de encontrar un líder y atrapado en toda clase de corruptelas:

> Estas y otras consideraciones tenían que impulsarnos al Socialismo, no solo porque su doctrina concuerda con mis ideales, sino porque sólo existe *ideal* en el partido socialista, y al decir *ideal*, comprendo en tal concepto: programa, ideas, progreso. […]
>
> Muchos se sorprenderán de que mi educación y el medio en que transcurrió mi juventud no hayan sido contrapeso a mi resolución, porque no conocen el verdadero espíritu en que fui educada, y atribuirán a influencias familiares una resolución hija única de mi albedrío; es natural, y era inevitable esta evolución, fiel trasunto de la que realizaron aquellos que depositaran en mi mente los primeros gérmenes de rebelión en pro de los oprimidos, en contra de los opresores. (Lluria: 1917a)

El 20 de julio *Ángel Guerra* escribía sobre la conversión de María Vinyals al socialismo, que consideraba un suceso excepcional, y citaba casos parecidos, como la conversión al socialismo de Lily Braun o la derivación hacia el misticismo de muchas mujeres rusas evocadas por Sofía Kovalewsky; María, al igual que ellas, "en vez de predicar la mansedumbre, que envilece, predica(n) a la masa de los desheredados de la fortuna, la rebeldía, que redime"; y

concluye con este esperanzado diagnóstico: "Hoy la nobleza se rinde. Ella proclama que la era de la igualdad social reinará muy pronto en el mundo" (*Guerra:* 1917).

María perteneció a la Agrupación Femenina Socialista de Madrid entre el 1 de julio de 1917 y el 30 de junio de 1918; en la entrevista que Margarita Nelken le hizo en julio de 1918 explica que su ingreso en aquella se debió al deseo de "reconciliar a la señora con la obrera" y que salió de ella al abandonar el partido su marido por falta de convicción, ya que, afirma, "aquello es una capillita muy cerrada, más fanática y más cerrada que cualquier agrupación aristocrática" (Lluria en Nelken: 1918a). Parece ser que en 1931 ingresó de nuevo en la Agrupación Socialista[3].

También mantuvo María un estrecho compromiso con la república española, como puede comprobarse en los artículos que publicó en *El Socialista* a partir de abril de 1931 o en el que apareció en *La Libertad* en diciembre de 1932 sobre el sufragio de la mujer.

La labor comprometida de María Vinyals con distintas iniciativas en favor de la educación y de la mujer se prolonga en sus artículos de prensa y en sus discursos, donde se ocupó fundamentalmente de temas sociales como la educación, el feminismo y la protección a la infancia.

María Vinyals escritora

María se educó bajo la égida de su tío el liberal marqués de la Vega de Armijo, resultando de ello "un espíritu a la moderna, despegado por completo de los convencionalismos y las mentiras de la aristocracia española" (Anónimo 1915c). La afición a la lectura fue en ella temprana y apasionada, así como su inclinación a la escritura, como confiesa en su artículo titulado "Cuento de Navidad":

> Lo primero que yo he escrito en mi vida fue precisamente un cuento de Navidad. Toda la sensiblería barata, toda la alegría ficticia y de pacotilla, tenían necesariamente que influir en mis nervios de chiquilla precoz y desorbitada. El cuento –naturalmente– se desarrollaba dentro de los límites previstos del nacimiento del niño rico y de la ambición del niño pobre…y todo acababa lo mejor del mundo: con un milagro.
>
> El cuento produjo en el medio ambiente que me rodeaba dos efectos diametralmente opuestos, que habían de influir en toda mi existencia. De agradable sorpresa en mi tío. De estupefacción y desagrado en mi madre.
>
> Mi madre veía con disgusto que yo tuviese vocación de escritora, por un motivo que erraba el fundamento, aunque tuviese cierta razón en

[3] Estos datos proceden del *Diccionario biográfico del Socialismo español* que puede consultarse en la página web de la Fundación Pablo Iglesias, entrada VINYALS Y FERRÉS, María.

> los resultados. Recapacitando y reconstituyendo la historia de todas las mujeres escritoras que había conocido, vería que todas fueron desgraciadas, teniendo que vivir en continua pugna con la sociedad o realizando hechos que, dado el criterio por aquel entonces establecido, venían a catalogarlas entre las descalificadas. (Lluria: 1929b)

Los juicios maternos hubieron de influir en lo aleatorio de la escritura de María:

> Por mucho que hayan combatido mi vocación, yo he escrito siempre; pero en vez de haber propendido a escribir, desarrollando mi vocación o mi afición, dentro de las reglas de una carrera, lo he verificado desordenadamente, al azar de mi capricho o de las circunstancias. Deberían los padres tener más en cuenta las aptitudes y gustos de sus hijos. (*Ibíd.*)

Por lo que, si su afición a la escritura fue constante, no fue continuada:

> Por temor al ridículo, yo, que tengo afición a escritor, no he escrito una cuartilla durante los años en que tenía tiempo sobrado para hacerlo, y hoy que he sabido dominar ese sentimiento me encuentro en el periodo en que mis hijos me necesitan y tengo menos horas disponibles para dedicarlas a esta ocupación. (Lluria: 1915b: 1)

Como escritora, María Vinyals firmó, o bien con su título de marquesa de Ayerbe (durante los años en que lo ostentó) o bien, tras su matrimonio con Enrique Lluria, como María de Lluria, María Lluria, M. de Ll. y María de Lluria "ex marquesa de Ayerbe"; a María Vinyals Ferrés pertenece únicamente la traducción que realizó en 1935 de una novela de Edgar Rice Burroughs[4]; su primera y única novela publicada (*Rebelión*) lo fue bajo el seudónimo de *Joyzelle*[5], con el que también firmó varios artículos periodísticos, entre ellos algunos en la "Página de la mujer" del periódico melillense *El Telegrama del Rif* entre octubre y noviembre de 1929[6], uno en *La República de las Letras*

[4] En 1935 María traduce para *Blanco y Negro* la novela futurista *Piratas de Venus*, de Edgar Rice Burroughs, ilustrada por Antonio Cobos, en un suplemento coleccionable que se reparte con el número del domingo en enero de 1935; son 6 cuadernillos en total. Desconozco si la autora tradujo otros textos, pero es probable dada la, al parecer, precaria situación económica por la que atravesaba.

[5] La obra teatral de Maeterlinck con este título se estrenó con gran éxito en París en mayo de 1903, publicándose en libro el mismo año; el estreno madrileño tuvo lugar en marzo de 1904.

[6] Los números del 27 y 31 de octubre, 7 y 28 de noviembre de 1929 del citado periódico incluyen varias colaboraciones de *Joyzelle* y María Lluria sobre cuestiones domésticas, de moda y belleza y dando respuesta a las lectoras en "El correo indiscreto".

(*Joyzelle:* 1905), otro en *La Correspondencia de España* (*Joyzelle:* 1918a), y otro más en *El País* (*Joyzelle:* 1918b).

El primer libro publicado por la marquesa de Ayerbe fue, en 1904, el que escribió sobre el castillo familiar, titulado *El castillo del marqués de Mos en Sotomayor: Apuntes históricos*, que es también el primero que maneja una documentación fiable (proporcionada por el duque de la Roca) y no las leyendas transmitidas de padres a hijos sobre el castillo. Está dedicado "A la memoria de Dª Zenobia Vinyals y Bargés, marquesa de la Vega de Armijo y de Mos, que en unión de su marido restauró la fortaleza de Sotomayor, en prueba del cariño, veneración y eterno reconocimiento de su sobrina María". Pese a la dedicatoria, son pocos los datos autobiográficos que contiene este primer ensayo literario, salvo los de su nacimiento, bautizo y casamiento en el castillo y su amor por la tierra gallega, que le lleva a escribir el libro y a pasar los veranos en ese entorno.

El libro fue objeto de varias reseñas, de las cuales una de las más interesantes es la de Luis Morote (1904), que lo pone en relación con la escritura de las mujeres. El punto de partida de Morote es el prólogo de Juan Nicasio Gallego a la primera colección de *Poesías* de Gertrudis Gómez de Avellaneda en 1841:

> Parecía participar D. Juan Nicasio Gallego de la preocupación muy antigua en España y hoy no del todo desterrada, que consiste en suponer que una mujer, por el hecho de serlo, no puede escribir como los hombres, y si se le ha de perdonar el grave atrevimiento de invadir el terreno de las letras, ya en la lírica, ya en la dramática, ya en la novela, ya en la Historia, es a fuerza de gracia, de juventud y de belleza.

Repara Morote en que a escritoras como *Fernán Caballe*ro, Emilia Pardo Bazán y Concepción Arenal cuando se las elogia va por delante aducir "que su talento es masculino y en nada se parece a las cualidades nativas y peculiares del sexo femenino". Más avanzado en esto que algunos contemporáneos afirma Morote:

> Yo creo […] que no existe ninguna razón positiva, ni en el orden natural biológico y fisiológico, ni en el orden moral, que prive a una mujer de la aptitud de escribir como un hombre, y que, además, es hora de que sentemos a nuestro lado, haciéndolas partícipes de nuestros derechos, a las que tienen, digan lo que quieran ciertos Concilios de la Iglesia, tanta *alma* como nosotros.

Sobre la base de estas premisas afirma que "Hay que juzgar toda obra en sí misma, prescindiendo de quién es y de dónde viene su autor". El periodista aventura: "Yo diría que este su primer ensayo en el libro, ensayo anunciador de otros trabajos más hondos, es como débil muestra de lo que sabrá y podrá hacer en el porvenir. Y confío al tiempo la prueba de mi profecía". Coincide en ello con Danvila (1905: 20): "su despierta inteligencia trabaja ya en algu-

nos estudios que seguramente causarán sorpresa cuando se conozcan, pero sobre los cuales quiere guardar por ahora su autora profundo secreto." Las profecías se cumplieron.

Con este libro la marquesa de Ayerbe viene a situarse en ese reducido pero interesante grupo de damas aristocráticas que entre los siglos XIX y XX se destacaron por su dedicación a la cultura: la condesa de Vilches Amalia Llano Dotres[7], la duquesa de Parcent –Trinidad Scholtz– (Ramos Frendo: 2001, Ezama Gil: 2008), la marquesa de Casa Loring –Amalia Heredia Livermore-[8], la duquesa de Alba –Maria del Rosario Falcó y Osorio-, la duquesa de Villahermosa –Maria del Carmen Azlor de Aragón e Idiáquez-, la marquesa de Bolaños –Paulina Spreca y Picolomini– (sobre estas tres últimas véase Ezama: 2006: 146, 148-150), y la marquesa de Casa Calvo –Margarita Foxá y Calvo de la Puerta[9]-. *Juan de Bécon* (1906) compara el libro de esta última con los de las reinas Victoria de Inglaterra y *Carmen Sylva* de Rumanía, *Gyp* (condesa de Martel), la baronesa de Pierrebourg (*Claude Ferval*) o Gabrielle Reval, y cita entre las damas diletantes de la escritura a la de Alba, la de Villahermosa y la de Ayerbe. Carmen de Burgos (1906: 33) anota:

> Muchas damas son ya verdaderamente instruidas. Madrid posee salones femeninos, donde las señoras, entre dulces discreteos, se ocupan de política, literatura y arte. La marquesa de Ayerbe, activa, inteligente y escritora de talento, puede citarse como el tipo más honroso de la aristocracia actual. Si todas las grandes damas la imitasen, mejoraría pronto nuestra suerte.

El segundo libro publicado por María Vinyals fue una novela titulada *Rebelión*, que apareció editada bajo el seudónimo de *Joyzelle* en 1905; pese al seudónimo, era *vox populi* entre los periodistas que la autora del libro era la marquesa de Ayerbe, como sugiere Gómez de Baquero en 1905 y afirma *Mascarilla* en 1916.

La novela cuenta, en una introducción, tres partes y un epílogo, y con diversas técnicas discursivas (cartas, diario, recortes de prensa, discurso del narrador), la desdichada historia de Lucía, vizcondesa de Lora del Río, casa-

[7] Amalia Llano fue autora de dos novelas, que conocieron la edición, *Lelia* y *Berta*, y de varias adaptaciones teatrales para las funciones que se celebraban en su teatro particular (Ezama: 2012b).

[8] Amalia Heredia compiló varias cartas de Sor María de Jesús de Ágreda, que editó su yerno Francisco Silvela en 1885; asimismo, a su iniciativa y a la de su esposo se debe la creación de un auténtico museo *loringiano* en el que recogieron muchas antigüedades de la provincia de Málaga y sobre el que se editó un catálogo en 1903 (Ramos Frendo: 2000).

[9] Margarita Foxá, que fue esposa del secretario de la Embajada española en Francia, Julio Arellano (marqués de Casa Arellano), pergeñó algunos escritos que fueron recogidos y publicados póstumamente en París por su esposo con el título de *Páginas olvidadas* en 1906.

da sin amor con Álvaro, hijo del duque de Cazalla, el cual es como un padre para Lucía. El duque es un hombre de avanzada edad, lleno de achaques, y aficionado a las antigüedades, que fallece en el curso del relato; Lucía una mujer nada convencional, culta, aficionada a la música, compositora incluso, encerrada en un matrimonio de conveniencia con Álvaro, dilapidador y jugador empedernido que pasa buena parte de su vida lejos de su esposa, que tiene la pretensión de declararla loca y que le roba algunas de las cartas de su amante. Lucía se enamora de George Smithson, un ingeniero de ideas socialistas, que ella acaba por compartir; cuando finalmente un malentendido haga pensar a Lucía que Jorge, lejos de ella, no tiene interés por su persona, se suicida.

Sospecho que el argumento de la novela tiene ciertos tintes autobiográficos, como ya apuntaba Mascarilla (1916), y tal vez por eso la autora decidió publicarla con seudónimo: el duque de Cazalla recuerda al marqués de la Vega de Armijo, al igual que la relación que mantiene con Lucía es paralela a la de Vega Armijo con María Vinyals; el matrimonio de conveniencia entre Lucía y Álvaro recuerda el de María con el marqués de Ayerbe; y el ingeniero socialista Jorge evoca al Dr. Enrique Lluria, cuyas ideas socialistas ella acabaría por compartir.

Tras la publicación de *Rebelión,* María Vinyals tardaría muchos años en dar a la luz otros relatos. He localizado hasta 11 cuentos y una novela corta en la prensa periódica a partir de 1918, si bien concentrados la mayoría entre diciembre de 1929 y diciembre de 1931. Todos ellos son relatos de urdimbre y resolución endebles, buena parte de ellos ambientados en Galicia o entre Galicia y La Habana, a veces escritos en una mezcla de gallego y castellano. Algunos abordan problemas sociales (la trata de blancas, la esclavitud femenina), otros desarrollan tópicos bien establecidos en la sociedad contemporánea (el de "El tío de América"), otros, en fin, están enraizados en el folclore ("Tres eran tres…" desarrolla el motivo del burlador de mujeres, finalmente burlado por ellas). De carácter sentimental son "Idilio trágico" y "La dicha fugaz", aunque el primero tiene tintes sociales que comparte con un relato urbano y contemporáneo ambientado en la ciudad de Niza, como "Espuma de mar"; entre urbano y rural es "La lechera de la Torrecilla" que parece más bien un divertimento de la mujer de clase acomodada para facilitar la boda de una campesina.

Pero el capítulo más nutrido de la escritura de María Vinyals es el de las memorias y recuerdos, si bien a menudo estos se repiten en el tiempo y de unas publicaciones a otras. Habitualmente en estos escritos la autora evoca personajes de gran relieve histórico a los que ha conocido gracias a la relación con su tío el Marqués de Vega Armijo. Entre ellos se cuentan los tres artículos que llevan por título "Del panteón de los recuerdos", publicados en *El Fígaro* los días 14 de septiembre, 4 de noviembre y 20 de noviembre de 1918, en los que evoca respectivamente a Campoamor, Alcañices y Echagüe y el duque de Rivas. Al mismo objetivo corresponde la serie de 9 artículos que la

autora publicó entre abril de 1929 y marzo de 1930 bajo el título de "Notas de la buena sociedad de antaño…" en *Royal: Revista del Gran Mundo*, una revista madrileña dirigida por Teresa de Nyssen; en ellos evoca a personajes como Cambon, el príncipe Gorchakov, José Fernández Jiménez *El moro*, el periodista José Luis Albareda, el marqués de Vega Armijo o la marquesa de Mos; las dos últimas entregas, sin embargo, incluyen recuerdos más personales de los que es protagonista la autora.

Por último, el relato de memorias más extenso inspirado en la vida de la escritora es la serie de artículos que lleva por título "La Europa que yo vi…" y el subtítulo de "Memorias de doña María Vinyals, que en tiempos de la Monarquía fue marquesa de Ayerbe, Grande de España y embajadora en Cortes extranjeras"; se publicó en la revista *Crónica* entre el 10 de febrero y el 30 de junio de 1935, en 14 entregas, ilustrado con fotografías y dibujos de los protagonistas de la Historia de España y de Europa, y el relato quedó inconcluso tras la entrega XIV. Son unas memorias surgidas al hilo de las conversaciones de María con la periodista Matilde Muñoz Barberi[10], que es quien recoge los datos, los ordena y comenta, por tanto unas memorias dictadas como las de la infanta Eulalia de Borbón, con las que tantas similitudes presenta, desde el convencional prólogo, pasando por la actitud pro-monárquica y anticaciquil común a ambos personajes, hasta la pérdida de status social también en ambos casos (Ezama: 2010).

Como en relatos anteriores, menudea la presencia de personajes de gran relieve histórico en estas Memorias, siendo las entregas XI y XII (28 de abril y 12 de mayo de 1935) las únicas en que María se vuelve hacia sus propios recuerdos, cerrándose con la melancólica evocación del marqués de Vega de Armijo, "que me amó más que a una hija y a quien yo quise más que a un padre".

Esta serie de recuerdos constituye un relato de memorias ajenas en las que el hilo conductor, la marquesa de Ayerbe, parece hacerse valer por su estirpe familiar y por las relaciones sociales adquiridas en la convivencia con su tío el influyente marqués de la Vega de Armijo, más que por sí misma y por su propia progenie (no hay referencias a sus padres en estos escritos); el yo se construye aquí en función de los otros. Así, vemos desfilar por sus páginas a personajes públicos de los que se nos da una visión íntima y familiar que suele traducirse en anécdotas y no en la relación de hechos históricos; esta visión íntima viene favorecida por el hecho de que muchos de estos episodios remiten a la infancia. Evidentemente, la en otro tiempo marquesa de Ayerbe, trata de rentabilizar sus recuerdos en un momento de penuria económica; la socialista viuda María Lluria está en una situación muy distinta de la que conoció social y económicamente, y el afloramiento de estos episodios biográficos a partir de 1929, tras su vuelta de Cuba, así parece demostrarlo.

[10] Muñoz fue periodista infatigable, novelista, ensayista, poetisa, dramaturga y escritora radial (Simón Palmer: 2012: 141-143).

María de Lluria periodista

Tanto los cuentos como los relatos memorialísticos de María Vinyals se difundieron a través de la prensa; este fue el medio de difusión más habitual de sus escritos, entre los cuales se incluyen además buen número de artículos sobre temas diversos; de ahí que pueda afirmarse que la labor literaria de María fue fundamentalmente periodística.

María publicó artículos en revistas y periódicos de modo esporádico: *La Unión Iberoamericana*, *Galicia*, *El Imparcial*, *Blanco y Negro*, *La República de las Letras*, *La Voz*, *Estampa* (todos ellos de Madrid), *Vida Gallega* (Vigo), *El Regional: Diario de Lugo*, *El Compostelano* y varias publicaciones cubanas sobre las que apenas se conocen datos: *La Lucha*, *Heraldo de Cuba*, *Bohemia*, *Social*, *Eco(s) de Galicia*, *España Nueva* (Cuadriello: 2002: 173-174) y *La Correspondencia de Cienfuegos* (Philippot: 2005: 28).

Realizó además colaboraciones asiduas para dos diarios madrileños: *El Fígaro* (un total de 24 artículos si tenemos en cuenta los de la serie "Del panteón de los recuerdos") y *El Socialista*. Esta labor periodística se divide en dos etapas, una primera hasta 1919, y una segunda tras su regreso de Cuba en 1928; voy a tratar aquí de la primera de ellas.

Varios son los temas sobre los que María Vinyals incidió en su escritura periodística, todos ellos de interés social y algunos particularmente importantes para su autora, como lo revela el hecho de que volviera sobre ellos en diversas ocasiones; estos temas fueron además el leit-motiv de sus conferencias y discursos, que están así estrechamente vinculados con sus artículos de prensa, constituyendo ambos modos de expresión las dos caras de una misma moneda.

1. La cuestión de la mujer: El feminismo. Mujeres ejemplares

En el periodo histórico que corresponde al último tercio del siglo XIX y primero del XX las escritoras españolas utilizaron a menudo la prensa (mucho más que el libro) como medio de dar a conocer sus reflexiones sobre la cuestión de la mujer; así lo hicieron, entre otras, Emilia Pardo Bazán, Concepción Gimeno, Carmen de Burgos, María Martínez Sierra, Carmen Eva y Margarita Nelken, Isabel Oyarzábal e Irene de Falcón[11]; en revistas femeninas/feministas pero sobre todo en la prensa generalista.

El primer tercio del siglo XX es un periodo de auge del feminismo, en sus diversas variantes, canalizado través de asociaciones con proyección nacional y en algunos casos internacional, que luchan por varias causas, en

[11] Los libros sobre la mujer de Concepción Gimeno (*Mujeres de raza latina*), Carmen de Burgos (*La mujer moderna y sus derechos*) o María Martínez Sierra (*Cartas a las mujeres de España*), por citar sólo algunos casos, proceden de la recopilación de artículos publicados previamente en la prensa.

particular por el sufragismo (Aguilera y Lizárraga: 2010: 13-96); durante la segunda década de ese siglo empieza a consolidarse el feminismo español: así, en 1918 se fundan la Liga Española para el Progreso de la Mujer, y la Asociación Nacional de Mujeres de España, y en 1919 la Unión de Mujeres de España, el Consejo Nacional de Mujeres Españolas y Acción Católica de la Mujer. (Scanlon: 1986: 203-212, 222-224, 283-284; Aguilera y Lizárraga: 2010: 97-167)

En este contexto tenemos que situar los artículos feministas de María Lluria (Cernadas: 2012: 48-50), en los que la autora comenta asuntos de interés para la mujer, con frecuencia al hilo de noticias periodísticas, y reflexiona sobre el papel de la mujer en la sociedad, sobre sus derechos y deberes, proponiendo esporádicamente modelos femeninos ejemplares. La reflexión sobre la cuestión de la mujer suele llevar asociadas consideraciones sobre otros temas de actualidad como las condiciones de vida de la infancia, la educación y el pacifismo, todo ello situado en un contexto internacional, ya que la periodista presta atención a las asociaciones, revistas y congresos feministas organizados en otros países.

El primer artículo de la marquesa de Ayerbe sobre la mujer se publicó en *La Unión Iberoamericana* en 1905 y lleva por título "Influencia social de la mujer", tomado de una cita de Herbert Spencer. En él medita su autora sobre el influjo de la mujer en la formación del carácter y espíritu de los niños, esto es, sobre su primera educación; apelando a la autoridad de Ricther, sostiene que reina el caos "en la opinión y en la práctica, en materia de educación", siendo más grave este problema en los países de raza española; denuncia la indiferencia en lo que se refiere a la educación femenina en todos los países y constata la elevada mortalidad infantil en España. Concluye:

> Si la mujer crea y modifica los sentimientos y las opiniones de los hombres, y esto lo hace principalmente al educar a los hijos, es preciso elevar el nivel intelectual y moral de la mujer, no convirtiéndola en una marisabidilla, sino en una buena mujer y en buena madre. Buena mujer será la que tenga muchos hijos, buena madre la que eduque hombres fuertes y sanos de corazón. […]
>
> La regeneración de un pueblo es cuestión de pedagogía, y en ella la primera maestra es la mujer, que crea la inteligencia y la voluntad de los niños que han de ser los hombres del porvenir…

No parece que haya escritos intermedios entre este de 1905 y el siguiente sobre la cuestión de la mujer, que firma como María de Lluria en 1914; son los años en que se ocupa de la gestión del Centro Iberoamericano, de ayudar a levantar el Sanatorio Lluria en Sotomayor y de criar a sus cinco hijos. El artículo de 1914 lleva por título "Feminismo", sustantivo del que hará uso recurrentemente en sus escritos, ya que se confiesa abiertamente feminista; es un artículo de escaso calado en que la autora destaca la sensatez de las

feministas militantes en los países más avanzados y sus conquistas, pero, apostilla: "En España estamos aún en los albores de todo movimiento feminista", y concluye definiendo el *buen feminismo*,

> el que no se aferra en perseguir utopías, sino en adquirir posiciones útiles, no solo a la mujer y a su causa, sino también a todo el género humano; pues la mujer, ante todo, no debe olvidar nunca, que si es un elemento poderoso y respetable en la sociedad, no es tampoco un elemento único, que su misión es ser el sostén de la familia, no disputando al hombre sus conquistas en el terreno científico y social sino uniéndose a él para coadyuvar a la perfección y progreso de la Humanidad.

Cuando María publica este artículo se puede documentar ya una tradición de uso del término y reflexión sobre el concepto de feminismo por parte de las mujeres españolas, en la que podemos situar a la escritora Emilia Pardo Bazán en *La Ilustración Artística* (desde 1898), Concepción Gimeno en *El Álbum Ibero-americano* (firma secciones como "Crónica feminista" desde 1897 y "Feminismo" desde 1898), y sobre todo la escritora mexicana Blanca Valmont en *La Última Moda* (desde 1897). Más tarde se sumarán a esta nómina Carmen de Burgos en *El Globo* ("De feminismo", 2 de enero de 1903) y *El Diario Universal* ("De feminismo", 27 mayo 1903; "El feminismo en España", 23 de junio de 1903); el suplemento de *La Il.lustració Catalana*, *Feminal*, que empieza a editarse en 1907 bajo la dirección de Carme Karr (Muñoz 2012); la primera revista feminista, *El Pensamiento Femenino*, que inicia su andadura en 1913, dirigida por Benita Asas; o la discusión de la memoria presentada por Ángel Galarza en el Ateneo madrileño, entre enero y abril de 1913, sobre "El problema feminista" (Scanlon: 10986: 202-203).

Hasta 1917 no volvemos a encontrar otro artículo de Lluria sobre la cuestión de la mujer: es el titulado "Hacia el porvenir" (Lluria: 1917b), en que se extiende sobre la Alliance Feminine francesa y sus objetivos en cuanto al trabajo de las mujeres, alaba la iniciativa de la Alliance de crear una Escuela de camareras o dependientes "con objeto de encauzar el trabajo femenino por sendas especiales", y la de organizar

> una serie de conferencias que instruyan a la mujer en sus deberes y derechos cívicos dentro de la actual legislación, en aquellos que puede solicitar e ir adquiriendo; en cómo se hacen los contratos y en cuestiones tan arduas y complejas como son las de los salarios, derechos comunes, reivindicaciones, sufragio, etc., etc.

Alienta a fundar en España sociedades parecidas a esta, a fin de que "podamos las mujeres españolas alcanzar de un solo impulso todas las ventajas que hemos parecido menospreciar, o por lo menos ignorar"; y afirma confiar en el esfuerzo "de la mutualidad y del colectivismo" que conducirán a la adquisición de la libertad y el progreso.

El 26 de agosto de 1918 Lluria informa sobre "El Congreso feminista de París" (inaugurado el 20 de agosto), aludiendo a la reunión celebrada por las mujeres de los países beligerantes aliados, en la que se ha reconocido la dedicación de las mujeres francesas a la guerra, como resultado de lo cual "la condición de la mujer de hoy en adelante tiene que modificarse, admitiendo que participe en la dirección de la vida nacional en tiempo de paz, como coadyuvó a ella en tiempo de guerra". Se extiende luego sobre el feminismo:

> En España estamos aferrados a la idea errónea de que el feminismo tiende a desposeer a la mujer de sus condiciones esencialmente femeninas. Las escritoras se excusan como de una falta cuando se desliza esta palabra en sus artículos. ¿Por qué no afrontan el nombre, si el hecho es ya algo estable e indiscutiblemente arraigado en los espíritus modernos? ¿Por qué no decir la verdad y demostrar que el "credo" feminista tiene por principio la protección a la mujer en sus funciones más augustas: lactancia y maternidad? (Lluria: 1918d)

Cree que la suerte de los niños en los diversos países mejoraría sustancialmente si interviniese en la legislación el elemento femenino, y achaca a los antifeministas que esto no sea aún una realidad en España; realiza una larga digresión sobre la condición de subordinación de la mujer con respecto al hombre y afirma que si este adquiere sus derechos luchando en la guerra, la mujer los adquiere creando vida.

El 10 de octubre de 1918 firma como *Joyzelle* un artículo en *La Correspondencia de España* sobre "La mujer norteamericana" (1918a), en que ofrece una descripción de esta fuera de los tópicos al uso: recatada y candorosa, a la vez que intrépida cuando se trata de viajes, deportes u obras de caridad, y libre de prejuicios ñoños.

La dialéctica entre feminismo y religión motiva dos de los artículos de Maria Lluria en *El Fígaro* en 1918. En su artículo del 3 de noviembre, la periodista opone el feminismo católico representado en España principalmente por María de Echarri (Scanlon;: 1986: 212-225; Aguilera y Lizárraga: 2010: 46-52) y el feminismo socialista (Scanlon 1986: 230-243-; Aguilera y Lizárraga: 2010: 41-46), con algunos tintes pacifistas (Aguilera y Lizárraga: 2010: 26-30), que es el que ella asume (Lluria: 1918m); constata que existen muchas sociedades feministas en Madrid y Barcelona a las que separa la cuestión religiosa y sostiene que el feminismo no tiene nada que ver con la religión:

> no puede haber feminismo que comience por llamarse *feminismo católico* […] el feminismo tiene que ser liberal en la genuina expresión de este concepto; es decir, que tiene que abarcar las aspiraciones, derechos y adquisiciones de la mujer en el terreno jurídico, social y político, sin distinción de clases ni ideas. En cuanto se subordina a una doctrina religiosa, será un elemento más que sumar a los muchos que poseen la Religión y el clero para extender su influencia y su dominio.

Cree que "existe un número de señoras que encubriendo su importancia con la intransigencia religiosa, estorban todo movimiento hacia el progreso". Y propone la unión más allá de las creencias: "Únanse, pues, todos los elementos, cualesquiera que sean sus ideas, en pro de la infancia desvalida, de la mujer humillada, envilecida, escarnecida, relajada hasta el punto de ser instrumento del vicio".

El 19 de diciembre volvió a insistir sobre la incompatibilidad de feminismo y religión en otro artículo (Lluria: 1918s) en el que toma como punto de partida un escrito de Cándida Vives publicado en *El Sol* con el título de "Feminismo ultramontano"; este último es, a su vez, una réplica a otro de la feminista católica María de Echarri publicado en *El Universo* el 17 de noviembre con el título de "Bloque femenino", en el que esta proponía la formación de un Bloque femenino integrado sólo por mujeres católicas, por las derechas, puesto que Echarri considera que el feminismo es un peligro. Vives replica con diversos argumentos al intransigente planteamiento de Echarri, y propone más amplitud, agrupando en un solo bloque a todas mujeres de España y del mundo, a ser posible, para luchar por la causa feminista común. Lluria lamenta que el espíritu de secta pueda acabar con el incipiente desarrollo del feminismo en nuestro país, y constata la existencia en España de entidades femeninas que no son católicas y merecen el respeto de todos (Aguilera y Lizárraga: 2010: 145-146).

El 24 de noviembre Lluria escribe sobre "La mujer ante la ley" (1918o), reflexionando sobre la necesidad de que las mujeres colaboren en el gobierno de los pueblos, ya que la guerra ha demostrado que tienen condiciones y aptitudes para ejercer todos los trabajos y las carreras liberales, así como condiciones de adaptación, organizadoras. Aventura una nueva era en que la influencia femenina traspasará los umbrales del hogar doméstico y llegará a todos los ámbitos de la sociedad.

No son muchas las mujeres que María Lluria cita en sus artículos periodísticos pero hay algunas que aparecen de modo recurrente como modelos ejemplares, ya que la periodista comparte con ellas sus ideas sobre la mujer, la infancia, la educación y la beneficencia. Es el caso de Concepción Arenal, a la que dedica un escrito el 28 de octubre de 1918, con motivo de su centenario, situándola por encima de Mme. Staël, George Sand y Lady Stanhope "en doctrina, (ni) en homogeneidad de la misma", y en vocación innata, dirigida hacia los que sufren y están oprimidos por la sociedad; entre las españolas la coloca después de Santa Teresa y antes de Emilia Pardo Bazán, Blanca de los ríos y Concha Espina en el ámbito literario, "¡y cuántas y cuántas de relevante mérito en el terreno comercial, en el Magisterio, en la vida social y en el hogar doméstico!" (Lluria: 1918k); anima a tomar este centenario como punto de partida del feminismo español y de la protección a la infancia menesterosa y delincuente, requiriendo la presencia de las mujeres en tribunales mixtos que hayan de juzgar a los niños.

El 23 de diciembre de 1918 dedicó un artículo a la conferencia pronunciada por Margarita Nelken el Ateneo sobre "Feminismo, sentido social y

beneficencia" (Lluria: 1918t), en que se ponen en evidencia los paralelismos ideológicos entre ambas escritoras y su cercana relación. Me referiré a ella más adelante, porque esta conferencia de Nelken tiene un influjo indiscutible sobre otra pronunciada por María en 1919.

El 24 de abril de 1919 se publicaron en *El Sol* fragmentos de un extenso escrito dirigido por María de Lluria al periódico, como vicepresidenta de la UME, en elogio de Marie Curie, que se hallaba en España para asistir al Congreso Nacional de Medicina. En él afirma que debemos admirarla "como mujeres y como feministas", y que su caso demuestra "a lo que se puede llegar cuando se cultiva en debida forma la inteligencia femenina"; señala cómo la científica francesa ha continuado la obra de su esposo, al igual que hizo Mme. Michelet (Lluria: 1919).

2. La infancia

La atención a la infancia se vincula en muchos artículos de María Lluria con la cuestión de la mujer. La nueva perspectiva sobre el niño que se introduce en el pensamiento de entresiglos, apoyada en buena medida en los escritos de Concepción Arenal[12], se traduce en numerosos escritos en defensa de la higiene infantil, de los niños delincuentes y de los jurados mixtos, contra el abandono y el trabajo de los niños, o sobre el infanticidio. Al respecto sólo hay que revisar muchos de los artículos publicados por Carmen de Burgos en *Diario Universal* (a partir de 1903) y *Heraldo de Madrid* (desde 1904), o los que editó como apéndice a su traducción del libro de Julius Moebius, *La inferioridad mental de la mujer* (1904)*;* también cabe citar ensayos posteriores de Isabel Oyarzábal (*El alma del niño. Ensayos de psicología infantil*, 1921) y Margarita Nelken (*Maternología y Puericultura*, 1926). Pero hay que mencionar asimismo las disposiciones legales como la Ley de Protección a la Infancia promulgada en 1904, o la fundación de algunas instituciones encaminadas a proteger y mejorar la vida de los niños; entre estas la pionera fue la Sociedad Protectora de los Niños, fundada en 1878 por Julio Vizcarrondo y el duque de Veragua, que se dotó de un centro de enseñanza llamado "El Refugio" (Rodríguez Pérez: 2009); en el mismo marco hay que situar la labor altruista de aristócratas como la condesa de Mina y la vizcondesa de Jorbalán, estrechamente relacionada la primera con la obra de Arenal; mucho más tarde le siguieron El Protectorado del niño delincuente, creado por la peda-

[12] Arenal inserta consideraciones sobre los niños mendigos, hospicianos e incluseros, trabajadores, enfermos, en prisión, abandonados y hambrientos en sus ensayos *La beneficencia, la filantropía y la caridad* (1861), *La cuestión social (Cartas a un obrero y a un señor)* (1880), y en muchos de sus artículos periodísticos recogidos en los cinco volúmenes titulados *Artículos sobre beneficencia y prisiones* (1900-1901). Sobre la educación de los niños reflexiona en ensayos como *La instrucción del pueblo* (1878) y "Observaciones sobre la educación física, intelectual y moral, de Herbert Spencer" (1882).

goga y escritora portuguesa Alice Pestana en 1915, la Casa de los Niños de España, que fundó Margarita Nelken en 1920 o el Consejo Superior de Protección a la Infancia del que formó parte Matilde Huici.

Lluria dedicó tres artículos al tema en *El Fígaro* en 1918. El 25 de octubre el titulado "Infanticidio", donde relata el caso real de un bebé asesinado por su madre, que la sociedad condena; se pregunta si esa madre ha hecho bien asesinando a su hijo o hubiera hecho mejor en entregarlo a la inclusa, donde diariamente mueren muchos niños; condena el hecho de que nadie indague en las causas que han llevado a la mujer a tal acto (Lluria: 1918j). El 30 de octubre escribe otro (Lluria: 1918l) sobre la infancia abandonada donde denuncia que no haya ninguna ley que palie el problema de los niños que piden y que trabajan; recuerda a Concepción Arenal que hizo de esta una de sus principales preocupaciones y propone reivindicar la emancipación de la mujer y su participación en la vida pública por medio del voto, para defender, como madre, cuestiones como las relativas a la infancia. El 1 de diciembre escribe sobre la infancia abandonada y delincuente a propósito de la nueva ley sobre la organización y atribuciones de los tribunales para niños, que "no resuelve nada, no prevé nada, no corrige nada", ya que separa los juicios infantiles de los adultos pero sin que intervengan personalidades competentes; en su opinión estos tribunales debieran de ser mixtos ya que el criterio femenino es indispensable para que se juzgue al niño según las leyes naturales y no según el Código vigente (Lluria: 1918q).

3. La educación

El de la educación es uno de los torcedores por donde discurre el pensamiento de María Lluria, y no solo es objeto de reflexión, sino también, como hemos visto, de iniciativas prácticas para la mejora de la enseñanza. Tres artículos dedicó al tema en *El Fígaro* en 1918. El 20 de agosto reflexiona sobre "El respeto al maestro", proponiéndose dignificar la figura del docente, objeto entonces de toda clase de descalificaciones y ridiculizaciones, y venerarlo como al padre de familia, porque

> En la escuela es donde se crea el hombre, el ciudadano del futuro que ha de elaborar, a su vez, la patria futura, y de la importancia que adquiera en nuestra sociedad la escuela y el maestro dependerá que España, nuestra pobre España, que fue reina del mundo, adquiera por lo menos en el concierto europeo el lugar que corresponde a quien pobló con sus hijos y dotó con su idioma y la tradición de su raza la mayor parte del nuevo mundo (Lluria: 1918b).

El 21 de agosto escribe Lluria sobre el tipo del cacique oscurantista que educa a sus hijos pero no a su hija, que a los 14 años no sabe leer ni escribir (Lluria: 1918c). Y el 5 de octubre se ocupa de la educación del gusto, sosteniendo que la falta de amor por el arte en España radica en la escuela y en la primera educación que se da a los niños; de este modo, apuesta por una educación

del gusto, que comienza por no vivir rodeados de vulgaridades y termina por no cometer actos de vandalismo contra las obras de arte (Lluria: 1918g).

4. La guerra y el pacifismo

Los años en que María de Lluria escribe estas crónicas para *El Fígaro* corresponden a los momentos finales de la Gran Guerra; de ahí que el conflicto armado esté presente en el trasfondo de algunos de sus artículos, y en el otro extremo, y como correlato deseable, la paz.

El pacifismo es uno de los grandes dinamizadores del movimiento de mujeres en los primeros años en los primeros años del siglo XX (Magallón: 2006: 43-67); la prensa española empieza a hablar de pacifismo a partir de 1905, si bien este principio formaba parte desde comienzos del siglo XIX de las reivindicaciones de los librepensadores (Ferrer y De Paz: 1991). Con todo, el pacifismo se acentúa con la primera Guerra Mundial; así, en 1915 tiene lugar en La Haya el I Congreso Internacional de mujeres por la paz y en 1919 el segundo; del primero sale el Comité Internacional de mujeres para una paz permanente y del segundo la Liga Internacional de mujeres por la paz y la libertad (Magallón: 2006: 52-57); en 1921 se crea en Reino Unido una asociación internacional con el lema "No more war", que se extendió a varios países, entre ellos España, donde se aplicó sobre todo al conflicto en el norte de África, en el que las mujeres participaron muy activamente desde la retaguardia; prueba de ello son los actos públicos protagonizados en España por la Cruzada de Mujeres Españolas y Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas a partir de 1921 (ambas presididas por Carmen de Burgos; Ezama, 2013a). Del compromiso femenino con la paz son ejemplo personajes como la Baronesa Suttner (autora de la exitosa novela *¡Abajo las armas!*, que había recibido el Premio Nobel de la Paz en 1905) y la princesa Gabriela Wiszniewska (fundadora de la Alianza Universal de mujeres para la paz), entre otras (Gimeno: 1906).

El artículo del 18 de agosto de 1918 constituye una poética evocación de la ciudad de Venecia a vista de pájaro, surcados sus cielos primero por un *raid* de aviones, y luego por otro grupo de aviones liderado por un poeta (D'Annunzio)[13], que no encontró a su paso oposición; desea la autora que aviones mensajeros de paz sobrevuelen Venecia, Roma y Florencia, ciudades seculares que guardan la tradiciones, el culto del arte, del amor y la poesía (Lluria: 1918a). Una protesta contra la guerra, que "ha matado a millares de poetas, ha emponzoñado la vida de otros; ha destruido tantos hogares, tantas ilusiones; ha ahogado tanto germen generoso", articula el poético escrito del 12 de noviembre,

[13] D'Annunzio sobrevoló Viena (no Venecia) tirando panfletos, el 9 de agosto de 1918, en su calidad de comandante del escuadrón 87; confusión de la periodista que, evoca Venecia, pero en el final se dirige a los "vieneses".

cuyo hilo conductor son los pájaros y sus amigos poetas (Walter von der Vogelweide, Longfellow, Enrique de Habsburgo, Enrique Pol) (Lluria: 1918n).

El 26 de noviembre escribe Lluria sobre la estructura de las ciudades y la necesidad de que se establezcan acuerdos entre los habitantes de sus distintas zonas; a partir de aquí se refiere a las diferencias de clase alentadas por el marxismo, pero sobre todo por los bolcheviques, y acaba centrándose en los muertos de la guerra, mártires de nuestra civilización imperfecta que preparaban el advenimiento de un mundo nuevo, era de fraternidad, de amor, de equidad; la solución definitiva no se ha alcanzado, porque aunque se ha derrotado el militarismo queda todavía el capitalismo, que tendrá que transformarse para no mantener iniquidades (Lluria: 1918p). El artículo del 4 de diciembre reflexiona sobre la guerra y el signo de lo imprevisto: los acorazados alemanes no han conseguido combatir, y las condiciones del armisticio son terribles; frente a esta derrota deshonrosa la autora apela a las gloriosas de Trafalgar y de Cuba. Le parece ilegítimo el modo de combatir los submarinos en esta guerra, ya que atacaban a traición a otros barcos, incluso de países neutrales (habla de *bandolerismo marítimo*) (Lluria: 1918r).

5. *Fait-divers*

El crimen pasional es uno de los temas por excelencia de la prensa diaria, sobre el que ya Emilia Pardo Bazán había incidido en algunas de sus crónicas (Ruiz-Ocaña: 2004); a reflexionar sobre él dedica María un artículo publicado en *El Fígaro* el 23 de octubre de 1918, en el que denuncia:

> En España bate el *record* del amor por imposición, que casi siempre degenera en crimen pasional, porque la falta de cultura en el hombre lleva siempre consigo la idea de esclavizar a la mujer […] Nuestra literatura, nuestra Prensa, nuestro teatro, ensalzan al matador, y no hay una voz que se levante en pro de la víctima, cien veces inocente, contra una realmente culpable (Lluria: 1918i).

Desenlace que no solo no resuelve nada sino que

> Añade a la desgracia, la ignominia, pues una traición femenina, noblemente conllevada, jamás ha restado un ápice de honra, un destello de gloria, a quien por otras causas la tenía alcanzada y merecida. El crimen pasional nace de la soberbia, del amor propio, no tiene nada que ver con la honra; pero es menester, ya que nos hemos empeñado en mantener un falso concepto, aprender de otros pueblos, más jóvenes y tan vigorosos como el que más, el verdadero concepto del honor, tal como cabe dentro de las márgenes de la moderna civilización.

En otro artículo de fecha 13 de noviembre de 1918 la autora denuncia la situación de cinco hombres que están en la cárcel desde 1915, condenados a cadena perpetua, por un crimen que no han cometido y que es resultado de

un error judicial (Lluria: 1918ñ). Esta protesta escrita forma parte de la acción emprendida por la U.M.E. para denunciar el hecho que se menciona; al igual que el mitin "A favor de los presos por el crimen de Malladas", celebrado en la Casa del Pueblo en 1919 (Anónimo: 1919a), en el que se leyeron unas cuartillas de Margarita Nelken y una carta de adhesión de María Lluria; y que la reunión organizada en el Ateneo a comienzos de ese año por la Unión de Damas Españolas a favor de estos condenados, en el que leyó un texto la marquesa del Ter, solicitando la adhesión de las mujeres españolas, M. Nelken pidió la revisión del proceso y María Lluria se sumó a la petición de la marquesa del Ter (Anónimo: 1919b).

6. Otros temas

El único artículo que *Joyzelle* publicó en *La República de las Letras* (1905) tiene como objetivo rebatir los juicios de *Azorín* ("Oráculo manual", *ABC*, 26 de junio de 1905, p. 4) sobre el libro del Dr. Lluria *Evolución Superorgánica*, juicios que abarcan al prologuista Santiago Ramón y Cajal, tildándolos a ambos de ingenuos e idealistas; María tilda de ignorante a *Azorín* que parece desconocer las doctrinas del sociólogo Spencer, donde están en germen algunas de las teorías de Lluria, y defiende directamente a Ramón y Cajal, concluyendo que probablemente el escritor sólo ha pretendido darles una "broma semi-científica".

En la crónica del 2 de septiembre de 1918 para *El Fígaro* Lluria (1918f) sostiene que los extranjeros observan una total ignorancia de las cosas referidas a España; en el otro extremo, su amiga belga, de viaje por España, pretende escribir un libro "con el único objeto de referir al mundo civilizado que en España no hay ya salteadores, que los toreros no frecuentan el gran mundo…".

Al lado de la preocupación por la imagen de España, la periodista aborda otros temas más frívolos: las supercherías introducidas por pitonisas y adivinadoras, que han proliferado con la guerra y que influyen de modo importante sobre la vida de las familias, dada la credulidad del ser humano (Lluria: 1918e), o los tratamientos de respeto: "debía existir una pragmática del buen gusto y del bien decir, que sancionase la forma en que se debe tratar a cada cual, según su edad, su sexo y su posición social" (Lluria: 1918h).

Conferencias y discursos

Las conferencias constituyen una parte importante de la actividad de las mujeres españolas en el primer tercio de siglo, testimonio de su visibilidad en la esfera pública; notables y prolíficas conferenciantes fueron Emilia Pardo Bazán (Ezama: 2012a, 2013b), Concepción Gimeno de Flaquer, Carmen de Burgos, María Martínez Sierra e Isabel Oyarzábal, por citar algunos nombres En esta actividad del discurso y la intelectualidad femeninas, en que apenas si ha reparado hasta ahora la crítica especializada, recaló también María Vin-

yals, bien como marquesa de Ayerbe, bien como esposa del Dr. Lluria (Marco 1993: 91), constatándose, además, una estrecha relación entre esta y la labor periodística, como ya he señalado.

El primer discurso de la marquesa de Ayerbe estuvo directamente vinculado con su labor al frente del Centro Iberoamericano de cultura popular femenina. En el acto de apertura del curso 1906-1907 María pronunció un extenso discurso en el que se define como "una modesta aficionada a las letras", frente al colectivo de "profesoras normales, distinguidas literatas, periodistas insignes, instruidísimas todas las que forman esta Sección en los diferentes ramos que constituyen hoy en día la fuente de la cultura femenina." (marquesa de Ayerbe: 1906: 6). Ella dice aportar a esta iniciativa el concurso de su actividad, ya que ha consagrado

> más de un año a reunir fondos, aunar voluntades, a clasificar los numerosos trabajos llevado a cabo por las distintas Comisiones en que se subdivide nuestra Junta, llegando a inaugurar hoy, en el local cedido mediante una retribución mensual por la Asociación para la Enseñanza de la mujer, la Escuela de Madres de Familia. (*Ibíd*.: 7)

Es un discurso muy meditado en el que invita a:

> En suma, concentremos principalmente nuestro esfuerzo en que nuestras alumnas adquieran toda clase de conocimientos útiles, cultiven su espíritu, adornen y enriquezcan su inteligencia, y habremos alcanzado el premio de nuestra labor el día en que, en vez de aferrarse en un feminismo acre y que pudiéramos llamar separatista, todos los centros intelectuales femeninos no persigan más objeto que el difundir la cultura en tales términos que se considere vulgar y corriente el que cada mujer tenga una carrera, en que aquellas que son ilustradas, dejando de ser excepciones, renuncien a hacer ridícula gala de su ilustración, y en que la cultura sea tan natural y sencilla, que no parezca pedante la que sabe la geografía de Europa y la historia de su país. (*Ibíd.*: 23-24)

El 14 de noviembre de 1907 la Marquesa inauguró los trabajos de la "Liga española para la instrucción popular" con una conferencia en el Centro Ibero-Americano sobre "Una visita a Versalles", que fue acompañada de proyecciones (Anónimo: 1907a). Hubo una segunda conferencia complemento de esta, dedicada al Palacio de San Ildefonso de la Granja, con 21 proyecciones comentadas; en ella relata la conferenciante el proceso que llevó a la construcción del Real Sitio de San Ildefonso de la Granja, hecho a imagen y semejanza de Versalles, y comenta en detalle aspectos varios de este conjunto monumental, en particular las fuentes (Anónimo: 1907b).

Años más tarde, ya como María de Lluria, dio varias conferencias; una de las que más eco tuvo fue la que pronunció en diciembre de 1915 en la Casa del Pueblo de Madrid sobre "La mujer compañera del hombre", previa su filiación al Partido Socialista; fue organizada por la Agrupación Femenina

Socialista y estaba dedicada a las obreras (Anónimo 1915a). En el acto la conferenciante estuvo arropada por Juana Taboada y María Rojo (presidenta y secretaria, respectivamente, de la Agrupación Femenina Socialista), y por destacados socialistas como Pablo Iglesias, Luis Araquistáin, Daniel Anguiano y Matías Gómez Latorre. (Anónimo: 1915b). La conferencia fue reproducida íntegramente en el diario *El Socialista* (Lluria: 1915a, 1915b).

Comienza confesando María que su labor es de propaganda, ya que su intención es "atraer a las filas del feminismo el mayor número posible de adeptos" (Lluria: 1915a); reconoce la tarea del Socialismo a favor de la emancipación de la mujer, aunque cree que es necesario hacer labor feminista independiente. Para ello considera primordial la educación de la mujer mediante clases nocturnas en "Centros de enseñanza y de recreo honesto", a fin de desarrollar el espíritu feminista y asociarlo a una obra de redención. Estima fundamental definir el feminismo en el momento presente y más allá de él; en el momento presente "se puede definir como una tendencia exagerada de la mujer a revindicar [sic] sus derechos, exageración que nace naturalmente del régimen e opresión en que vive"; más allá de ese momento el feminismo es "una cuestión económica, que se resolverá cuando se resuelva el problema social". Reflexiona sobre la necesidad de cambiar unas leyes hechas exclusivamente para los hombres y ante las que la mujer se encuentra en situación precaria, una situación que solo puede cambiar la concesión del sufragio a la mujer, hecho del que se derivarían muchos bienes; y puntualiza: esto no quiere decir que la mujer gobierne mejor que el hombre, sino que "debe gobernar con el hombre, a su lado, completando su acción, corrigiendo su dureza, feminizando ciertos problemas".

Insiste en la necesidad de que las mujeres se agrupen y hagan campaña feminista, obviando las críticas y burlas de los contemporáneos, porque "tenemos el deber de reivindicar nuestros derechos" (Lluria: 1915b). Apostilla que el feminismo no es sólo la lucha por el sufragio, y que antes de alcanzarlo es necesario obtener: la igualdad de derechos civiles, el derecho de disponer del salario, el de intervenir en la administración de los bienes conyugales y el de disponer de los propios sin la ingerencia del marido, el de educar libremente a sus hijos y el de la investigación de la paternidad. Cree un tanto ilusoriamente que "el feminismo corregirá la miseria y suprimirá, me oís, suprimirá la prostitución".

Finalmente, se dirige a las madres y profesoras para tratar de mejorar la educación de las jóvenes, adjudicando al feminismo la campaña por la enseñanza; apela a la unidad de las mujeres con el común interés de ser "las primeras educadoras de los hombres del porvenir". Llama sobre todo a las mujeres de clase media para que aparten falsos prejuicios y se dignifiquen por medio del trabajo, y pone como ejemplo a las mujeres de Galicia. Introduce en esta parte final de su discurso la referencia al importante papel desempeñado por las mujeres en la guerra "sin educación ni preparación previa", y cita como ejemplo el de la nurse Cavell, ejecutada el 12 de octubre de 1915.

El 25 de enero de 1916 habló en el Recreo de Artesanos de Pontevedra sobre "Feminismo y galantería"; algunos párrafos de esta conferencia se publicaron en el *Diario de Pontevedra* los días 27, 28 y 29 de enero (Lluria: 1916a, 1916b, 1916c). El discurso comienza glosando el amor de Lluria por Galicia, para pasar a continuación, sin solución de continuidad, a referirse al feminismo y la galantería; el primero "no es más que la aspiración lícita de la mujer a disfrutar de mayores derechos, pues los que hoy posee no están equiparados a sus deberes" (Lluria: 1916a); la segunda es solo "el espejuelo con que se alucina a la mujer para someterla" (*Ibíd*.) La oradora diserta sobre la galantería desde la antigüedad, pasando por la Edad Media, hasta los siglos XVI y XVII, siglo este en que se aprecian los primeros ensayos de emancipación femenina, que fueron saludados con vituperios por escritores como Molière y Quevedo; el final del siglo XVIII trae a Mme. de Staël, y tras ella llega *George Sand*, que influyó en toda una generación de mujeres empeñadas en alcanzar la emancipación colectiva basada en la independencia económica. Estima que cuando la mujer alcance esta independencia, la cortesía desaparecerá. Se refiere para terminar a la abnegada labor de la mujer en la guerra, destacando la de la Cruz Roja.

El 26 de marzo del mismo año peroró María Lluria nuevamente en el Recreo sobre el "Concepto realista e idealista de la felicidad"; de la conferencia reproduce bastantes párrafos *El Noroeste* (Lluria: 1916d), en los que hace reflexiones muy interesantes sobre la felicidad tanto en términos realistas como utópicos:

> Si el concepto realista de la felicidad reside en la posesión de la fortuna indispensable para no luchar en vano con la existencia, su concepto idealista reside únicamente en el amor, siendo este de todos los sentimientos el único que halla en sí propio su complemento.

En el presente conflicto bélico considera que a las razas latinas corresponde "resolver el problema social elaborando la dicha colectiva e individual de una humanidad más noble y persiguiendo un ideal más elevado que el verter la sangre de nuestros semejantes"; con este argumento refuta la opinión de quienes consideran a la raza latina en decadencia. Concluye afirmando que no es suficiente el concepto realista de felicidad, ya que si bien esta tiene una base física, hay también una felicidad ligada al estado social: "Se necesita para que la felicidad individual sea perfecta un estado social ambiente al que no hemos llegado, pero al que todos esperamos poder llegar".

El 14 de enero de 1919 María Vinyals disertó en el Ateneo madrileño sobre la "Carencia de sentido social de la mujer española"; M.N. (sin duda Margarita Nelken) glosó esta conferencia, considerándola un complemento de la que previamente ella misma había pronunciado en la misma institución sobre "Feminismo, sentido social y beneficencia" el día 21 de diciembre de 1918:

> Como nosotros, María de Lluria ve en la beneficencia la falta de nuestro sentido social; y como nosotros también, para desarrollar este sentido, hizo un llamamiento a la abnegación nunca bastante ensalzada del profesorado español. […]
>
> María de Lluria examinó, con gran energía, cuanto podía ofrecer justa defensa a su ideal feminista, y así como nosotros pedimos una regulación y dignificación del trabajo femenino, y una educación más elevada para la mujer, ella pidió también escuelas y ligas de compradoras como aquellas de que hemos hablado repetidamente a nuestros lectores. Con grandes aplausos refirió escándalos de la Inclusa, cuya culpa radica en la falta de sentido social femenino. (M.N.: 1919)

En su conferencia de 1918 Nelken había afirmado que "la beneficencia bien entendida y el trabajo bien organizado eran los pasos más importantes del feminismo" (Nelken: 1918b); arremetía contra la beneficencia mal ejercida por mujeres que se consideraban católicas, salvando solo a dos filántropas como la condesa de San Rafael, con su Bazar del obrero (1915), y Benita Asas Manterola, con su Desayuno Escolar (1911); abordaba también la cuestión del trabajo femenino que necesita ser reivindicado por medio del asociacionismo, tan necesario para las obreras pero que muy raras veces se da entre ellas.

No es casualidad que María dedicara un artículo a la citada conferencia de Nelken en la que ponía en evidencia la común ideología feminista de ambas, su creencia en la falta de preparación de la mujer española para asumir dicha ideología, y su carencia de sentido social:

> Lo que ocurre es que ni la mujer española tiene sentido social, ni comprende la inmensa responsabilidad que incumbe a la mujer en el porvenir de la raza. La mujer es dos veces madre, como procreadora y como educadora, y en ambos casos la salud de sus hijos depende de su esfuerzo; tiene, pues, obligación de estudiar cuanto en el sentido del mejoramiento de la especie humana se viene trabajando y de estar al corriente de todos los adelantos, para implantarlos y velar por su aplicación y funcionamiento.
>
> Establecimientos como nuestra Inclusa, las casas-cuna existentes, el asilo de Vallehermoso y otros similares, son el baldón de una raza y la vergüenza de un pueblo, y ya que la mujer española tiene limitado su radio de acción a patrocinar dichas obras, es menester que aborde valientemente el problema de su reformación, para mostrarse digna de las demás mujeres y prepararse a la alta misión que la sociedad futura la reserva. (Lluria: 1918t)[14].

[14] La estrecha sintonía que se aprecia entre María Lluria y Margarita Nelken en estas dos conferencias se prolonga en otros tres artículos que la primera dedicó a la segunda. En un escrito de 20 de diciembre de 1928 publicado en *El Socialista* la moteja de "periodista, escritora, pianista acreditadísima y compañera muy querida de todos aquellos que en la vida activa del Arte y de las letras militamos", y confiesa: "Hace ya muchos años que conozco a

Un artículo publicado en *El Socialista* el 18 de marzo de 1930 bajo el título de "Pido la palabra" puede considerarse como continuación de la conferencia de 14 de enero de 1919, que cita de modo explícito; afirma en este que "la mujer española sigue donde la dejamos" y las circunstancias que rodean algunos establecimientos de beneficencia siguen siendo las mismas:

> Lo que inspiró aquellos renglones a que en principio me refería fue la excesiva mortalidad en la Inclusa de los niños asilados. El caso que se ha dado ahora en el Hospicio de Granada revela en todo su horror el régimen a que están sometidos, en todos los establecimientos benéficos, los pobres asilados. (Lluria: 1930a)

Por lo mismo denuncia la caridad mal entendida que practica la alta dirección femenina en la Cruz Roja durante la guerra en Melilla (Lluria: 1931a).

Durante su estancia en La Habana, el 12 de mayo de 1922, leyó una conferencia en el Centro Gallego de la Habana en la velada homenaje a su amiga Emilia Pardo Bazán[15], fallecida un año antes, sobre "La obra gallega de la Pardo Bazán"; alaba sobre todo sus novelas regionales, y distingue su viril talento del de Rosalía (personificación de la musa gallega), se refiere a su marginación de la Academia y al honor que le hizo el Instituto de Coimbra de nombrarla correspondiente. Afirma que su obra, al igual que la de Concepción Arenal, no pertenece solo a Galicia, dada la universalidad de su talento; Pardo Bazán es para Vinyals "la gran gallega", ya que "su obra procede, como ella, de Galicia" (Lluria: 1922: 15)

Tras su vuelta a España, el 13 de marzo de 1929 pronunció una conferencia en la Casa del Pueblo sobre "La mujer compañera del hombre", de la que se informa con algún detenimiento al día siguiente en *El Socialista*; en ella denuncia el "humillante vasallaje" a que el hombre ha sometido a la

---

Margarita Nelken y que preveía su brillante carrera artística y literaria. Vivía yo entonces en la calle de Lista, y me preparaba a dar una conferencia en el Ateneo sobre la falta de sentido social de la mujer española." (Lluria: 1928). Nelken fue a hacerle una entrevista para el periódico en que trabajaba entonces (*El Día*; Nelken: 1918a) y acabó sucediendo a Lluria en *El Fígaro*; a partir "de aquella entrevista quedó cimentada una amistad duradera y sólida que entibió jamás la más leve desavenencia". El 17 de febrero de 1929 (Lluria: 1929a) se refiere a las lecciones pronunciadas en el Museo del Prado por Nelken en las que terminó hablando sobre Goya. En otro artículo posterior, con motivo de la elección de Nelken como diputada en las elecciones de octubre de 1931 (Lluria: 1931b), aplaude la labor de esta feminista convencida y veterana en la campaña sufragista; vuelve a recordar que la conoce personalmente desde que comenzó a luchar como periodista, evoca su primera conferencia en el Ateneo y dice haber asistido a la evolución de su espíritu; la tilda de mujer autodidacta y alaba sus méritos y condiciones intelectuales, su temperamento de artista y su dedicación materna.

[15] Testimonio de esta amistad son las dos cartas de Pardo Bazán de fechas 7 de septiembre de 1906 y 21 de junio de1908 a María publicadas por Cernadas (2012: 54-56)

mujer, reconoce la presencia de la mujer en las profesiones liberales y denuncia su falta de derechos ante la autoridad del marido; constata que

> La mujer, por su esfuerzo, se ha abierto el camino de la redención. Cada carrera que conquista significa una batalla ganada a la tradición que la esclaviza, y la pone en el camino de ganar otras […] Es necesario que la mujer luche por ser consciente de sus derechos y de sus deberes. Tiene que luchar, no por ser la colaboradora del hombre, sino su compañera. (Anónimo: 1929)

… Y UNA ENTREVISTA:

Margarita Nelken le hizo una entrevista a María de Lluria que se publicó en *El Día* el 22 de julio de 1918, con motivo de su separación de la Agrupación Socialista. En ella la entrevistada, que sigue profesando ideas socialistas, confiesa las razones de su ruptura con la Agrupación, a las que ya he aludido; opina, como su marido, que "En España no se sabe lo que es socialismo ni lo que es feminismo […] nos falta el espíritu de asociación". Vuelve a insistir en que el problema del feminismo es fundamentalmente económico. Manifiesta su preocupación en particular por la mujer de clase media, "porque está más esclavizada" y carece de formación que le permita ser económicamente independiente; a ella es las que se dirigía el Centro Iberoamericano que fundó en 1906. Afirma estar dispuesta a trabajar por la causa de la mujer y aboga por la creación de un consejo Nacional de mujeres similar al que ya existe en otros países, apostando por un feminismo latino:

> Para el progreso feminista de España yo cuento sobre todo con el feminismo tal como se va desarrollando y dulcificando en Italia, en Portugal, en Francia, sobre todo, en donde tantos progresos ha hecho desde la guerra […] Yo creo que un feminismo latino tiene necesariamente que llegar a ser el nuestro. Y mejor si el impulso puede salir de España misma. Yo, por mi parte, estoy dispuesta a hacer cuanto pueda para ello.

Las palabras de María de Lluria resultaron premonitorias: el consejo Nacional de Mujeres de España se creó el 22 de noviembre de 1919, y la idea de un feminismo latino encontraría su cauce a través de la Liga Internacional de mujeres ibéricas e hispanoamericanas, creada en 1923 a iniciativa de la mexicana Elena Arizmendi y presidida por la española Carmen de Burgos (Ezama, 2013a).

ÁNGELES EZAMA GIL
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO (1907a), "Liga española para la instrucción popular", *El Imparcial*, 15 de noviembre de 1907, p. 3.

ANÓNIMO (1907b), "Conferencia interesante", *Gaceta de Instrucción Pública*, 20 de diciembre de 1907, pp. 769-772.

ANÓNIMO (1915a), "Noticias generales", *La Época*, 2 de diciembre de 1915, p. 3.

ANÓNIMO (1915b), "En la casa del pueblo. Conferencia de una exembajadora. La mujer compañera del hombre", *La Época*, 12 de diciembre de 1915, p. 3.

ANÓNIMO (1915c), "Dª María Vinyals de Lluria. Presentación y saludo", *El Socialista*, 12 de diciembre de 1915, p. 1.

ANÓNIMO (1917), "María de Lluria, socialista", *El País*, 4 de julio de 1917, p. 2.

ANÓNIMO (1919a), "Un mitin. En favor de los presos por el crimen de Malladas", *El Sol*, 28 de enero de 1919, p. 3.

ANÓNIMO (1919b), "Reuniones y conferencias. En el Ateneo", *La Acción*, 3 de febrero de 1919, p. 2.

ANÓNIMO (1929), "En la Casa del Pueblo. Conferencia de doña María de Lluria", *El Socialista*, 14 de marzo de 1929, p. 3.

AGUILERA SASTRE, Juan e Isabel LIZÁRRAGA VIZCARRA (2010), *De Madrid a Ginebra. El feminismo español y el VIII Congreso de la Alianza Internacional para el Sufragio de la mujer*, Barcelona, Icaria.

BÉCON, Juan de (1906), "Un libro de la marquesa de Casa-Calvo. Páginas olvidadas", *La Época*, 14 de marzo de 1906, p. 3.

BETANCORT, José: Véase *ÁNGEL GUERRA* (seud.)

BOTELLA, Cristóbal: Veáse *JUAN DE BÉCON* (seud.)

BRANCIFORTE, Laura (2012), "El feminismo político de *Magda Donato* de los años veinte", *Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género*, primavera/verano 2012, nº 6, pp. 12-33.

BURGOS, Carmen de (1906), *La mujer en España. Conferencia pronunciada en la Asociación de la Prensa en Roma el 28 de abril de 1906*, Valencia, Sempere y Compañía Editores.

CASTILLEJO, David (ed.), *Los intelectuales reformadores de España. Epistolarios de José Castillejo y de Manuel Gómez-Moreno. II. El espíritu de una época 1910-1912*, Madrid, Castalia, 1998.

CERNADAS, Silvia (2012), "Una muller para a Historia; María Vinyals, marquesa de Ayerbe", en AA.VV., *As mulleres na historia de Galicia. Actas do I Encontro Interdisciplinar de Historia de Xénero*, García-Fernández, Miguel, Cernadas Martínez, Silvia & Ballesteros Fernández, Aurora (eds.), Santiago de Compostela, Andavira.

COMESAÑA, María Ángela, "Tres cartas de Sorolla y un retrato de María Vinyals", Museo de Pontevedra (2001), p. 51-57.

CUADRIELLO, Jorge Domingo (2002), *Los españoles en las letras cubanas durante el siglo XX*, Sevilla, Renacimiento.

DANVILA, Alfonso (1905), "Páginas femeninas. La marquesa de Ayerbe", *Blanco y Negro*, 7 de enero de 1905, pp. 19-20.

ESCUELA NUEVA 1910-1920. Lo que ha sido, reglamento, lista de socios y colaboradores (1919), Madrid, Barrera Impresor.

EZAMA GIL, Ángeles (2006), "Valera y las damas *licurgas*", en AA.VV., Juan Valera (1905-2005). *Actas del II Congreso Internacional celebrado en Cabra (Córdoba) los*

días 27, 28, 29, 30 de abril y 1 de mayo de 2005, ed. de Rafael Bonilla, Angelina Costa y Estrella Sánchez, Cabra, Ayto. de Cabra, pp. 125-150.

——— (2008), "Arte y literatura en los salones femeninos del siglo XIX: el salón de Trinidad Scholtz. La moda de los cuadros vivos.", *IV Coloquio de la SLES XIX: "La literatura española del siglo XIX y las artes"*, Barcelona, Prensas Universitarias, pp. 111-127.

——— (2010), *La infanta Eulalia de Borbón: vivir y contar la vida*, Zaragoza, Prensas Universitarias.

——— (2012a), "La vocación pedagógica de Emilia Pardo Bazán", *Moenia*, 18, pp. 417-437.

——— (2012b), "La condesa de Vilches, algo más que un retrato: *salonnière*, actriz y mujer de letras", en AA.VV., *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*, Santander, Tremontorio Ediciones, pp. 281-298.

——— (2013a), "La Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas y Cruzada de Mujeres Españolas", en AA.VV., *Mujeres en la frontera*, Madrid, UNED, pp. 53-82.

——— (2013b), "Las conferencias como método pedagógico. Las mujeres conferenciantes en la *Unión Ibero-Americana* y el *Centro Ibero-Americano de cultura popular femenina*", *BILE*, nº 91-92, pp. 125-150

Ferrer Benimenli,. José Antonio y Manuel A. de Paz Sánchez (1991), *Masonería y pacifismo en la España Contemporánea*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Gamero Merino, Carmela (1988), *Un modelo europeo de renovación pedagógica: José Castillejo*, Madrid, CSIC.

Gimeno de Flaquer, Concepción (1906), "La baronesa de Suttner", *El Álbum Ibero-Americano*, 7 de marzo de 1906, pp. 98-99.

Gómez de Baquero, Eduardo (1905), "Revista literaria", *El Imparcial*, 18 de diciembre de 1905, p. 4.

Guerra, Ángel (1917), "La nobleza se rinde. Por la senda nueva", *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, 20 julio 1917, p. 1.

Joyzelle (1905), "Azorín festivo", *La República de las Letras*, nº 10, 8 de julio de 1905, p. 5.

——— (1918a), "La mujer norteamericana", *La Correspondencia de España*, 10 de octubre de 1918, p. 4.

——— (1918b), "Aristocracia americana", *El País*, 9 de diciembre de 1918, p. 3.

Lluria, María de (1914), "Crónica femenina. Feminismo", *Vida Gallega*, 30 de junio de 1914, nº 58, p. 12.

——— (1915a), "La mujer compañera del hombre. Conferencia pronunciada anoche en la Casa del Pueblo por doña María Vinyals de Lluria", *El Socialista*, 12 de diciembre de 1915, pp. 1-2.

——— (1915b), "La mujer compañera del hombre. Conferencia pronunciada en la Casa del Pueblo por doña María Vinyals de Lluria", *El Socialista*, 13 de diciembre de 1915, pp. 1-2.

——— (1916a), —, "La marquesa de Ayerbe en el Recreo de Artesanos. Párrafos de su conferencia", *El Diario de Pontevedra*, 27 de enero de 1916, p. 1.

——— (1916b), "La marquesa de Ayerbe en el Recreo de Artesanos. Párrafos de su conferencia", *El Diario de Pontevedra*, 28 de enero de 1916, p. 1.

——— (1916c), "La marquesa de Ayerbe en el Recreo de Artesanos. Párrafos de su conferencia", *El Diario de Pontevedra*, 29 de enero de 1916, p. 1.
——— (1916d), "En la Reunión de Artesanos. Dª María Vinyals de Lluria", *Noroeste*, La Coruña, 27 de marzo de 1916, pp. 1-2.
——— (1917a), "Parece que fue ayer…", *El Socialista*, 10 de julio de 1917, p. 1.
——— (1917b), "Hacia el porvenir", *El Socialista*, 25 de julio de 1917, p. 1.
——— (1918a), "Venecia. El alma latina", *El Fígaro*, 18 de agosto de 1918, p. 19.
——— (1918b), "El respeto al maestro", *El Fígaro*, 20 de agosto de 1918, p. 4.
——— (1918c), "El país de los caribes", *El Fígaro*, 21 de agosto de 1918, p.4
——— (1918d), "El Congreso feminista de París", *El Fígaro*, 26 de agosto de 1918, p. 4
——— (1918e), "Brujerías", *El Fígaro*, 30 de agosto de 1918, p. 3.
——— (1918f), "Paradojas", *El Fígaro*, 2 de septiembre de 1918, p. 16.
——— (1918g), "La educación del gusto", *El Fígaro*, 5 de octubre de 1918.
——— (1918h), "Protocolo", *El Fígaro*, 17 de octubre de 1918, p. 8.
——— (1918i), "Del crimen pasional", *El Fígaro*, 23 de octubre de 1918, p. 17.
——— (1918j), "Infanticidio", *El Fígaro*, 25 de octubre de 1918, p. 17.
——— (1918k), "Concepción Arenal", *El Fígaro*, 28 de octubre de 1918, p. 12.
——— (1918l), "Un programa feminista. La infancia desvalida", *El Fígaro*, 30 de octubre de 1918, p. 3.
——— (1918m), "Cuestiones sociales. Porvenir del feminismo. Feminismo y religión", *El Fígaro*, 3 de noviembre de 1918, p. 4.
——— (1918n), "Héroes humildes", *El Fígaro*, 12 de noviembre de 1918, p. 4.
——— (1918ñ), "Cosas que claman justicia", *El Fígaro*, 13 de noviembre de 1918, p. 3.
——— (1918o), "Ciudadanía femenina. La mujer ante la ley", *El Fígaro*, 24 de noviembre de 1918, p. 7.
——— (1918p), "Mientras las horas se deslizan", *El Fígaro*, 26 de noviembre de 1918, p. 3.
——— (1918q), "En pro de la infancia abandonada y delincuente", *El Fígaro*, 1 de diciembre de 1918, p. 4.
——— (1918r), "El fin de una jornada", *El Fígaro*, 4 de diciembre de 1918. p. 7.
——— (1918s), "Glosando un artículo. Feminismo ultramontano", *El Fígaro*, 19 de diciembre de 1918, p. 3.
——— (1918t), "En el Ateneo. Conferencia de Margarita Nelken", *El Fígaro*, 23 de diciembre de 1918, p. 4.
——— (1919), "Madame Curie y la Unión de Mujeres de España", *El Sol*, 24 de abril de 1919, p. 3.
——— (1922), *Conferencia leída, en la velada necrológica celebrada en homenaje a la memoria de la ilustre escritora Condesa de Pardo Bazán por su autora María de Lluria, La Habana, 12 de mayo de 1922*, Habana, Seoane y Fernández.
——— (1928), "Margarita Nelken", *El Socialista*, 20 de diciembre de 1928, p. 1.
——— (1929a), "Impresiones", *El Socialista*, 17 de febrero de 1929, p. 1.
——— (1929b), "Cuento de Navidad", *El Socialista*, 26 de diciembre de 1929, p. 1.
——— (1930), "Pido la palabra", *El Socialista*, 18 de marzo de 1930, p. 1.
——— (1931a), "¡Caridad, caridad, cuántos crímenes encubres!", *El Socialista*, 21 de abril de 1931, p. 1.

——— (1931b), "Comentarios. Un saludo a Margarita Nelken", *El Socialista*, 16 de octubre de 1931, p. 1.

——— (1932), "Conquistas en la república. La mujer y el sufragio", *La Libertad*, 29 de diciembre de 1932, p. 3.

M. DE LL.: Véase María de LLURIA

M.N. (Margarita NELKEN) (1919), "Conferencia de María de Lluria en el Ateneo", *El Día*, 15 de enero de 1919, p. 3.

MAGALLÓN, Carmen (2006), *Mujeres en pie de paz*, Madrid, Siglo XXI.

MARCO, Aurora (1993), "A polémica feminista na Galiza. Maria Vinyals e Maria Barbeito", en *Simposio Internacional Muller e Cultura*. Universidade de Santiago de Compostela, pp. 87-101.

MARQUÉS DE VALDEIGLESIAS: véase *MASCARILLA* (seud.)

MARQUESA DE AYERBE (1905), "Influencia social de la mujer", *Unión Iberoamericana*, 30 de abril de 1905, pp. 10-11.

MARQUESA DE AYERBE (1906), *Unión Ibero-americana. Centro de Cultura femenina y Escuela de Madres de familia. Discurso leído en su apertura el 18 de marzo de 1906 por la Excma. Sra. marquesa de Ayerbe*, Madrid, Hijos de M.G. Hernández.

MASCARILLA (1916), "Excursiones por Galicia. El castillo de Sotomayor", *La Época*, 25 de agosto de 1916, p. 1.

MOROTE, Luis (1904), "El libro de una dama", *Heraldo de Madrid*, 5 de octubre de 1904, p. 1.

MUÑOZ, Ana (2012), "La revista *Feminal*: paradigma de las publicaciones feministas españolas de principios del siglo XX", *El Futuro del Pasado*, nº 3, pp. 99-105.

NELKEN, Margarita (1918a), "Una conversación con la señora de Lluria", *El Día*, 22 de julio de 1918, p. 1.

NELKEN, Margarita (1918b), "Feminismo, sentido social y beneficencia. Conferencia dada en [el] Ateneo por nuestra compañera de redacción Margarita Nelken", *El Día*, 24 de diciembre de 1918, pp. 4-5.

NELKEN, Margarita: Véase M.N.

PHILIPPOT ABELEDO, Alfonso (2005), *El secreto de María Vinyals*, Pontevedra, Litosprint S.L.

POZO ANDRÉS, María del Mar del (1999), *Urbanismo y educación. Política educativa y expansión escolar en Madrid (1900-1931)*, Universidad de Alcalá.

RAMOS FRENDO, Eva María, (2000) *Amalia Heredia Livermore, marquesa de Casa Loring*, Málaga, Atenea.

——— (2001), "Las duquesas de Parcent, dos malagueñas en pos de la cultura y las artes", *Jábega*, nº 88, pp. 63-70.

RODRÍGUEZ PÉREZ, Juan Félix y Óscar OLMOS CENTENERA (2009), "La Sociedad Protectora de los Niños: 130 años protegiendo a la infancia (1878-2008)", en *El largo camino hacia una educación inclusiva: la educación especial y social del siglo XIX a nuestros días: XV Coloquio de Historia de la Educación. Pamplona-Iruñea, 29, 30 de junio y 1 de julio de 2009*, coord. por María Reyes Berruezo Albéniz, Susana Conejero López, vol. 2, pp. 525-536.

RUIZ-OCAÑA, Eduardo (2004), "Emilia Pardo Bazán y los asesinatos de mujeres", *Didáctica (Lengua y Literatura)*, vol. 16, pp. 177-188.

SCANLON, Geraldine (1986), *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974*, Madrid, Akal.

SIMÓN PALMER, Carmen (2012), "Imagen sonora: escritoras en los inicios de la radio", en Francisca Vilches-de Frutos y Pilar Nieva-de la Paz (coords. y eds.), *Imágenes femeninas en la Literatura y las Artes escénicas (siglos XX y XXI)*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 135-150.

TIANA FERRER, Alejandro (1992), *Maestros, misioneros y militantes. La educación de la clase obrera madrileña, 1898-1917*, Madrid, Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia: CIDE.

APÉNDICE[16]

Obelisco, 8

Excma. Sra. marquesa de Ayerbe.

Muy señora mía:

Nuestro común amigo el Dr. Simarro me indicó que deseaba V. hablar conmigo sobre educación de la mujer. Traté entonces de ver a V., pero se hallaba enferma; y ahora que por fortuna se halla restablecida, tengo yo que salir rápidamente de Madrid.

Por si puede servir a V. de alguna orientación sobre la multitud de profesiones que se abren a la mujer y de lo que en beneficio de la misma podría organizarse, me permito enviar a V. ese *English Woman Year Book*, que tengo a mano, sin perjuicio de que, a mi regreso, me ponga a las órdenes de V. para cuando pueda serle útil.

Lamentando que se haya frustrado, por el momento, esta primera ocasión de servir a V., tengo el mayor gusto en ofrecerme a V. atentamente. S.S.
q.b.s.p.
30 de junio de 1905

Obelisco, 8
Madrid

Señora Dª María Vinyals de Lluria.

Amiga mía:

Devuelvo a V. con tanto retraso las cartas de los chicos que tuvo la bondad de enviarme, porque –extendiendo, sin grave indiscreción, su licencia- me he permitido dejarlas ver, además de Rego[17], a algunos otros compañeros. ¡Bien se ve cuán cariñosamente piensan y hablan de la Institución!

---

[16] Las dos primeras cartas proceden del Legado Solla 18-9 del Archivo del Museo de Pontevedra. La tercera del Archivo de la Residencia de Señoritas, Fundación José Ortega y Gassset, Gregorio Marañón, Madrid (España).

[17] Ángel do Rego formó parte de la junta directiva de la Institución durante los cursos 1904-1905 y 1910-1911, fue director de Excursiones durante el curso 1913-1914 y en años sucesivos; fue también administrador en funciones del *BILE* en 1914 y director del mismo en 1936; trabajó para las colonias escolares entre 1897 y 1908; y figura entre los miembros fundadores de la Institución.

Da gusto leerlas; pero también leer las de la madre, al ver qué llena de proyectos está V. ¡Cuánto bien pueden hacer ahí, combinando el brío y la iniciativa con la reflexión! El estado de sus pleitos da testimonio de que V. es capaz de esa combinación y de muchas otras interesantes y nobles.

Ese Roger será seguramente la *greatest attraction* ¿de la estación?. Que él y su hermana estén siempre alegres, como los de allá. Y V. y Lluria reciban el afectuoso recuerdo de su buen amigo

Francisco Giner
13 de julio de 1910

Cossío, ya en Berlín

Torre de Sotomayor
27 de diciembre de 1915

Srta. Dª María Maeztu

Mi distinguida amiga:

Supongo habrá V. recibido una colección de postales con las que no podrá formar idea completa del aspecto general de esta finca, pero por lo menos, la tendrá de algunos rincones originales. Del Sanatorio sólo tenemos unos interiores, y no de los más afortunados. También la envié otra colección a la Sra. de Araquistáin[18].

La señorita belga, cuya respuesta aguardaba, me escribe haber encontrado colocación. Me alegro por ella, y lo siento por mí. No sé a qué carta quedarme con mi Teresita. Todavía no me determino a separarme de ella, pues es de una sensibilidad superaguda, y aunque aquí tiene una salud excelente, no sé lo que sucedería en una población y con la deficiencia de la alimentación en los colegios, incluso en el americano, en que pasan hambre[19], precisamente en la edad en que más especialmente nos ocupamos en las familias de la buena alimentación de los niños.

Por otro lado, ni inglesas ni alemanas me acaban de entusiasmar como institutrices…. Como la niña y el niño, hablan ya francés correctamente y entienden inglés, la cuestión de idiomas no es muy importante. ¿Sabría V. de alguna señorita española, a quien pudiese convenir pasar una temporada en el campo?

Si esa sección, de que V. me habló, llegase a ser un hecho, no vacilaría en enviar a Vds. mi hija[20], pero necesito una preparación previa pues, efecto de nuestro género

---

[18] Gertrudis (Trudy) Graa, casada con el periodista y político Luis Araquistain. Sería una de las fundadoras del Lyceum Club madrileño en 1926.

[19] El Instituto Internacional, cuya labor se inició hacia 1877 y que alcanzó su mayor relevancia a partir de 1906 cuando se instaló en Madrid; el Instituto mantuvo relaciones con la Institución Libre de Enseñanza.

[20] Tal vez se refiera al Grupo de Niñas, de entre 6 y 16 años, que empezó a funcionar en la sede del Instituto Internacional en el año 1917, y que dirigía María de Maeztu; en el comité directivo intervinieron también Susan Huntington, Anne Thompson, Mrs. Hamilton, María Goyri, Rafaela Ortega y Gasset y José Castillejo. En este grupo las enseñanzas se dividían en secciones: párvulos, primaria, bachillerato y cultura general (Gamero 1988: 180-182).

de vida, está aún muy atrasada. El pequeño, tampoco sabe aún más que las letras, que aprendió solo, y todos los estilos de arquitectura, que distingue sin siquiera confundir *gótico* y *románico*, y sin que sepamos por dónde lo ha aprendido. Perdone esta digresión y la pequeña vanidad maternal que la dictó. En resumen, si pudiésemos encontrar quien encauzase un poco la educación de ambos, hasta que podamos enviarlos a sus colegios respectivos, no me importa que sea española la persona, con tal de que reúna *otra porción de condiciones*, y como generalmente se pase aquí porque carezcan de todo *eso*, con tal de que sean extranjeros, creo que quizá podamos llegar a dar con alguien que se ocupe de mis dos pequeños.

Perdone V. que, a sus muchas ocupaciones y preocupaciones, venga a añadir la presente, y le doy mil gracias adelantadas por lo que pueda hacer en mi obsequio.

Salude en mi nombre a la Srta. de Ortega y Gasset[21] y créame suya muy affma. amiga

[21] Rafaela Ortega y Gasset, hija de José Ortega Munilla y hermana de José Ortega y Gasset, que colaboró con María de Maeztu en la Residencia de Señoritas.

Carmen Luna Sellés
Imagen gráfica y proyección pública de Benito Pérez Galdós
en la prensa de principios del siglo XX
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XC, 2014, 265-280

IMAGEN GRÁFICA Y PROYECCIÓN PÚBLICA DE BENITO PÉREZ GALDÓS EN LA PRENSA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Benito Pérez Galdós, uno de los autores finiseculares más unánimemente aceptado por sus contemporáneos, hasta el punto de ser elevado a la consideración de "gloria de España", necesariamente tuvo una representación iconográfica en la prensa de su época. El tratamiento gráfico que recibe el hombre público Galdós nos permite interpretar en clave visual su práctica profesional formando parte ya del canon de la literatura española. La caricaturización de Galdós en la prensa se convierte, pues, en un mecanismo de inserción de su producción literaria en dicho canon. En este sentido, creemos acertada la siguiente definición de "caricatura" que Mainer (2007: 10-11) nos ofrece al hablar de la consolidación de las dedicadas a escritores a lo largo del siglo XIX. Es una cita extensa, pero se justifica su inclusión porque ella incide y explica una característica no tenida en cuenta a la hora de valorar la función de las caricaturas: que en su exageración son crítica, desmitificación, pero también homenaje y reconocimiento de pertenencia al canon:

> Las series de caricaturas, o las galerías de semblanzas de escritores, referidas a celebridades intelectuales fueron un género que se consolidó a lo largo del siglo XIX y que refleja, como pocas cosas, *la fuerza de unos paradigmas profesionales y de su proyección pública*, La caricatura puede parecernos, en primera instancia, una representación derogatoria del canon que contempla, pero, en rigor, dista mucho de serlo. No se olvide la etimología de italianismo *caricatura*: viene de *caricare*, cargar o exagerar un rasgo sobre otros, que es el trabajo al que se aplica el dibujante; y aunque este busque la risa de quien sabe reconocer el defecto, el tic o la manía de los caricaturizados, en el fondo *contribuye a que se les reconozca en su gesto* y, de esta forma, *afirma sin ambages la pertinencia del canon*. La caricatura es una desmitificación que mitifica, una rebaja humorística del valor que, sin embargo, homenajea[1].

[1] La cursiva es nuestra.

A esta argumentación deberíamos añadir que a lo largo de todo el siglo XIX y principios del XX la única imagen que llegaba al publico en general era la impresa en forma de grabado o de caricatura a través de las publicaciones ilustradas o la prensa satírica, puesto que tanto los retratos pictóricos, primero, o los fotográficos después, no estaban al alcance de la gran mayoría. Esta observación pretende valorar la importancia de la caricatura[2] como primordial y casi único acercamiento visual de los lectores a las personalidades mas importantes de la época; valorar su transcendencia en la comunicación social, puesto que, a la par de la desmitificación que toda caricatura conllevaba, contribuía a "que se les reconociera en su gesto" afirmando "la pertinencia del canon", como bien señala en la cita arriba transcrita Mainer. En este sentido, es interesante considerar la diferencia entre la caricatura personal, de la que tratamos en este discurso, y la caricatura de ilustración, puesto que su diferenciación contribuye a apreciar la matización de Mainer. El caricaturista Eduardo Piquer (Esteva-Grillet, 1992: 78-79) distingue:

> (...) dos tipos de caricaturistas que aunque manejan el humor gráfico, parten de conceptos y de "sujetos" distintos totalmente. El caricaturista de ilustración al que el vulgo suele llamar "monero", utiliza el dibujo como complemento de la literatura, en caso de un artículo periodístico o de un cuento, o glosa la actualidad política o social de forma impersonal, en caso de un cartón o un chiste. Estos "monos" caricaturizan un hecho o una situación, comentando las noticias del día, asuntos políticos o económicos, maneras o costumbres. (...) El caricaturista personal, por su parte, hace humorismo a base de la interpretación gráfica de personajes reales. Y en esta interpretación, si no enmascara intenciones ofensivas y se trata de verdadera caricatura personal, no cabe lo estrictamente cómico ni lo satírico, debiendo ser una clara y simple forma de ver al sujeto, que provoque la sonrisa.

El objetivo de la caricatura personal es fundamentalmente "interpretar", como arriba indica Piquer, de ahí que en ella lo importante no es la distorsión o exageración sino la identificación porque, como señala Abreu (2005) con palabras de Pérez Vilas (1979: 5) en relación a la caricatura política, pero que es extrapolable a cualquier caricatura personal, "en el caso de la caricatura política, la deformación o exageración de los rasgos físicos de los personajes, aunque suele darse, no es lo más importante. Lo que cuenta es que se les identifique claramente, a fin de que la crítica pueda concentrarse en lo que

[2] Como señala Antonio Laguna (2003: 127): "La palabra caricatura proviene del italiano *caricare* que significa "cargar". Consiste en la deformación de la imagen de una persona, en la exageración de sus defectos físicos, en la interpretación de sus cualidades morales. La caricatura también será la deformación del cuerpo humano en clave de humor. Por eso suele ir ligada a la prensa satírica. Pero la caricatura es también la crítica del hombre público reflejan los aspectos más duros de su personalidad, o los estados de ánimo"

hacen y dicen, o dejan de hacer o de decir". Las caricaturas de Galdós así nos lo demuestran; en ellas lo significativo es la interpretación que fija visualmente al escritor Galdós en el proyecto literario e ideológico del realismo español; en la construcción conceptual que conformó el canon del realismo español decimonónico y que fue una contingencia más del proceso de identificación de la nación española. Es decir, las caricaturas de Galdós son reflejo de "unos paradigmas profesionales y de su proyección pública" como señala Mainer. En ese proceso de captación de la realidad del objeto representado a través de la imagen, la imagen caricaturesca de Galdós sufre un proceso de tipificación que ironiza los rasgos más significativos del proyecto intelectual galdosiano, fijando al personaje en torno a esos rasgos tipificadores. Esta tipificación, por otra parte, contiene una propuesta ideológica que crea una pauta de lectura de la realidad social, de la que es parte el escritor y el intelectual. Las caricaturas son formas de ver la realidad, y en el caso de Galdós que nos ocupa son formas de ver y de tipificar la figura del escritor en relación con su posición en la sociedad del momento. El programa narrativo de Galdós trata de transmitir y establecer un conjunto de ideas, de pensamientos, de enseñanzas en las que la clave fundamental es la burguesía decimonónica. A lo largo de su obra, Galdós, realizada diversas interpretaciones en clave literaria de la burguesía de la cual forma parte, y los caricaturistas, como en un juego de espejos fijan a Galdós invistiéndolo visualmente de esas interpretaciones. El recorrido diacrónico de estas distintas interpretaciones especulares del intelectual Galdós, inserto en un proyecto determinado, es lo que vamos a tratar de analizar en las siguientes reflexiones.

A finales del siglo XIX junto a la imagen de escenas costumbristas de grandes hazañas y monumentos, la imagen mas difundida en la prensa ilustrada es el retrato de personajes históricos. Hay en España, aproximadamente, desde antes de mediados del siglo XIX una prensa ilustrada que podría definirse como periodismo de curiosidades en la que *La Ilustración Popular y Americana*, nacida en Madrid en 1869, es una pionera y una referencia (Laguna, 2003: 114-115), al igual que *La Ilustración Española e Hispanoamericana* (Le Bigot, 1996). En esta línea de la prensa ilustrada las imágenes se seleccionan en función de su interés literario, histórico o social, y son sociológicamente reconocibles puesto que el público de la prensa ilustrada o gráfica es, tanto por el precio de este tipo de revistas como por sus contenidos, perfectamente identificable con la burguesía española decimonónica (Ayrault, 1996: 107). Así pues, lo que estas revistas ofrecían "eran imágenes del poder en clave de retrato para un público imbricado de una manera u otra en el poder" (Laguna, 2003: 115). Galdós, consagrado ya como autor realista y fundamentalmente como autor de los *Episodios Nacionales*, formando parte, pues, del proceso de identificación moderna de la "nación española" es retratado en múltiples ocasiones en la prensa ilustrada del momento. En este tipo de prensa al retrato se une frecuentemente un texto laudatorio, hagiográfico, que trata de socializar al personaje enalteciéndolo. Esto es lo

que podemos observar, por ejemplo, en la barcelonesa *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (21/06/1885) donde junto al retrato en pluma del busto de un Galdós joven –donde destaca una mirada atenta en un punto fijo, gran bigote y chaqueta abotonada– se suma un texto laudatorio de Baltasar Champsaur[3] en el que se orienta de forma positiva al lector resaltando, fundamentalmente, su adscripción al realismo; el ser el representante mas importante de los "modernos ideales" que en Galdós se materializan, según este critico, en la perfecta delineación de caracteres de la sociedad contemporánea, pues posee un "conocimiento profundo del corazón humano, de la sociedad y sus preocupaciones". Los adjetivos y las expresiones enaltecedoras se suceden una detrás de otra; se le califica de "numen", "gran prosista", "gloria de nuestra literatura", etc. Sirva como muestra los siguientes fragmentos:

> Pereda inicia sin miedo ese movimiento innovador que tan caracterizado está ya en estos últimos tiempos, y abre el camino a otro numen más poderoso, lleno de entusiasmo, convencido del destino que iba a cumplir, impulsado por los grandes ideales modernos, y dispuesto a sacudir rudos golpes con su acerada sátira sobre las mezquinas preocupaciones sociales: este gran prosista es Pérez Galdós. (…) Para conocer a este grande escritor, verdadera gloria de nuestra literatura, no hay más que leer sus novelas contemporáneas. (…)
>
> Pérez Galdós es el campeón más enérgico y leal de los modernos ideales, la figura más importante de nuestra literatura, el escritor de más personalidad, el prosista de más ingenio y una de las inteligencias más privilegiadas de nuestra época. Honra al humilde país que le vio nacer, y es uno de los más preclaros hijos de España.

Junto a estos retratos hagiográficos que desde la élite intelectual tratan de fijar la imagen de Galdós como parte de la construcción del canon del realismo español decimonónico, la imagen de Galdós es también tratada por la prensa satírica y gráfica[4] en clave humorística. Reuniendo un amplio corpus de caricaturas de Galdós a él contemporáneas podemos observar que muchas de ellas podrían agruparse, como en un juego de espejos –como señalábamos más arriba– en las distintas interpretaciones que el propio Galdós proporciona a lo largo de su obra de la clase media. Siguiendo a Fuentes (1994: 122) podemos observar como

> (...) en el desarrollo de los *Episodios Nacionales* se aprecia un corte profundo, entre la segunda y tercera serie, en la estimación del papel histórico

[3] "Benito Perez Galdós", *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (21/06/1885), pp. 390-391.

[4] La revista gráfica fue poco a poco desbancando a la revista ilustrada que entra en crisis y desaparece, conformando una fusión de las dos tendencias dominantes de la comunicación impresa visual, la ilustrada y la satírica.

> representado por la clase media, clase dinámica y progresiva en las dos primeras series –es decir, hasta 1879-, considerada por Galdós en 1870 como "el gran modelo, la fuente inagotable" de la narrativa española contemporánea[5], que a partir de la reanudación de los *Episodios* en 1897 sufre un evidente deterioro en la visión galdosiana de la España decimonónica.

Un grupo de caricaturas de nuestro autor lo invisten con las mismas características de iniciativa, laboriosidad, actividad e inteligencia que él mismo apuntaba como propias de la pujante clase media "que todo lo hace y lo deshace, llamándose política, magistratura, administración, ciencia, ejército" y que "creció, abriéndose paso entre frailes y nobles, y echando a un lado con desprecio estas dos fuerzas atrofiadas y sin savia, llegó a imperar en absoluto, formando con sus grandezas y sus defectos una España nueva", palabras que emplea para definir la clase a la que pertenece Benigno Cordero, "acabado tipo *burgués* español" en *Los apostólicos* (1879). Ya en 1870, como es bien sabido, en el artículo titulado "Observaciones sobre la novela contemporánea", publicado en la *Revista de España*, y apuntando la importancia de la clase media como fuerza social y como materia novelable, la define con los rasgos progresistas y dinámicos arriba señalados:

> Pero la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social, ella asume por su *iniciativa* y por su *inteligencia* la soberanía de las naciones, y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, *su noble e insaciable aspiración*, su *afán de reformas*, su *actividad pasmosa*. La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase (...)[6]

Así es como el dibujante Ramón Cilla[7] visualmente presenta la caricatura de Galdós en la primera página de *Madrid Cómico*[8] el 15 de abril de 1883 (figura 1). Con la característica exagerada cabeza y minúsculo cuerpo[9] de las caricaturas personales de Cilla en esta revista y el breve texto en verso de

---

[5] Cit. por Montesinos (1980: 32)

[6] La cursiva es nuestra.

[7] Francisco Ramón Cilla y Pérez (Cáceres, 1859 - Salamanca, 1937), dibujante e ilustrador especializado en las caricaturas y uno de los pioneros en España en tiras cómicas. Colaboró en múltiples revistas ilustradas de su tiempo como *La Caricaturista*, *Madrid Cómico*, *La Gran Vía* o *Blanco y Negro* entre otras.

[8] *Madrid Cómico* fue fundado el 4 de enero de 1880 por Miguel Casán y sobrevivirá hasta 1923. En 1893 Sinesio Delgado compra la publicación.

[9] Este modelo de caricatura, que presenta a un personaje macrocéfalo con un diminuto cuerpo rodeado por los atributos característicos del personaje, es conocido como "quisquilla". Ramón Cilla debe fundamentalmente su fama a la introducción en España de este modelo de caricatura que André Gill realiza en Francia durante el segundo Imperio. Desde un punto de vista tipológico y técnico, este tipo de caricatura es conocida como "caricatura

Sinesio Delgado a pie de página ("Galdós, la gloria de España,/sería mucho más célebre/a no llamarse Benito/y a más de Benito Pérez") observamos a un Galdós firme, de brazos cruzados, resolutivo, con los pies bien asentados en el suelo, que se alza sobre su obra y sobre la fama, representadas por sus libros y las coronas de laurel puestas a sus pies respectivamente. Su indumentaria es una sencilla casaca y pañuelo anudado al cuello: resolución, trabajo, modestia y fama. La distorsión sólo producida por la desproporción entre la cabeza y el cuerpo, hace relacionar esta imagen con el teatrillo de monigotes situando al lector como sucede en este tipo de representación escénica como mero espectador de la farsa. Los monigotes de Cilla homenajean pero también inciden en la carnavalización del poder, en este caso del poder intelectual. En este sentido lo que se ironiza no es tanto a Galdós como al poder, reservado a una minoría, con respecto al cual los lectores son meros espectadores. Este distanciamiento está doblemente marcado por la mirada no directa y los brazos cruzados con clara actitud defensiva (Pease, 1988: 68). Los rasgos de resolución, trabajo, modestia y fama que observábamos en la caricatura de Cilla, vuelven a surgir en la realizada por J. Moya en la portada del *Madrid Cómico* del 12 de marzo de 1898. Moya nos ofrece a un laborioso y concentrado Galdós sentado en el sillón con la letra N que le correspondía como Académico de la Lengua y en posición de estar escribiendo, lápiz en mano y pitillo en la boca, la quinta serie de los *Episodios Nacionales*. A su alrededor se acumulan abigarradamente objetos que señalan el contenido histórico y bélico de los escritos de Galdós: un cañón, un sable, una bomba, un fusil, sombreros militares, el documento del convenio de Vergara y encima de la mesa el retrato de Zumalacárregui. Esta acumulación de materiales parece indicar el carácter documentado de la obra galdosiana, su fuerte anclaje en el conocimiento de la realidad histórica de España. Moya lo que pretende resaltar es la laboriosidad y rigurosidad de Galdós encerrado en su estudio donde aplicadamente escribe y se documenta y donde el único rasgo de banalidad es la acción de fumar. Esta visión de Galdós como un escritor laborioso, de obra ingente y humilde es la que con mayor frecuencia se muestra en las crónicas de la época, baste por ejemplo las siguientes palabras de Blasco Ibáñez reproducidas en la crónica de Manuel Carretero "Don Benito Pérez Galdós" publicada en abril de 1905 en *Por esos mundos* donde se nos describe la visita de Carretero y Blasco Ibáñez a la casa del escritor: "¡Asusta la obra de este genio, su constancia, su amor al trabajo!", y sigue el periodista:

---

deformativa" puesto que se caracteriza por el aumento exagerado de algunos rasgos del cuerpo humano creando desproporción entre sus miembros. Fue definida por el crítico de arte francés Robert de la Sizeranne y posteriormente recogida en 1930 por el crítico español José Francés en el estudio titulado *La caricatura* (1930: 13). Fueron muchos los dibujantes del XIX y primer tercio del XX que practicaron esta tendencia que representaba a personalidades de la época con una cabeza desproporcionada en relación al cuerpo, entre ellos los franceses André Gill y Alfred Le Petit o los españoles Ramón Cilla y José Estruch.

> ¿Queréis saber, lectores, algo más de la vida del genio? Pues imagináosla tranquila, nítida, ordenada (...) Se levanta a las siete, y escribe hasta las doce, hora en la que almuerza. (...) Sus gustos son el producir y que se sepa apreciar su trabajo. Es amigo del orden en todo (...) Fuma mucho, no bebe de ningún licor y sólo escribe por las mañanas.

En esta misma línea significativa también podemos situar la caricatura de Santana Bonilla en la portada de *Madrid Cómico* del 17 de noviembre de 1900. En ella, jugando con el claroscuro se representa un Galdós de medio cuerpo y de perfil escribiendo a pluma el episodio nacional *Bodas reales* perteneciente a la tercera serie. Frente al dominio del negro, el rostro, la mano que sostiene la pluma y el manuscrito quedan iluminados haciendo simbólicamente resaltar la expresión ausente y concentrada y la labor de escritura. Incidiendo en su talante de activo profesional de las letras llama la atención la caricatura de Gereda en *Nuevo Mundo* el 21 de agosto de 1901. Galdós camina con paso resuelto, rostro serio y concentrado, con los manuscritos de *Doña Perfecta* y *Electra* bajo los brazos. A pie de ilustración es etiquetado como la personificación caricaturesca del periódico *El Liberal*. Galdós nos es mostrado como el ejemplo del profesionalismo liberal del escritor; inserto en el naciente movimiento profesional de las clases medias: "Hombres que colocan sus conocimientos cualificados en un mercado libre de trabajo donde teóricamente, la iniciativa, la preparación y la competencia (genuinos valores del individualismo burgués) marcan el norte del éxito o del fracaso" (Villacorta, 1980: 141)

Como Juan Francisco Fuentes señalaba en la cita más arriba reproducida, la valoración de Galdós de la clase media sufre un evidente deterioro a partir de la reanudación de los *Episodios nacionales*; deterioro ya observable, como este mismo historiador señala, en el siguiente fragmento[10] de *Fortuna y Jacinta* escrito hacia 1885 o 1886, donde presenta con ironía una clase media todopoderosa que funda en el vestir "el imperio de la levita":

> Era, por añadidura, la época en que la clase media entraba de lleno en el ejercicio de sus funciones, apandando todos los empleos creados por el nuevo sistema político y administrativo, comprando a plazos todas las fincas que habían sido de la Iglesia, constituyéndose en propietaria del suelo y en usufructuaria del presupuesto, absorbiendo, en fin, los despojos del absolutismo y del clero y fundando *el imperio de la levita*. Claro es que la levita es el símbolo; pero lo más interesante de tal imperio está en el vestir de las señoras, origen de energías poderosas, que de la vida privada salen a la pública y determinan hechos grandes. ¡Los trapos, ay! ¿Quién no ve en ellos una de las principales energías de la época presente, tal

[10] También es apreciable en al artículo "El primero de mayo", publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 15 de abril de 1885. En él dice: "Los tiranos somos ahora nosotros, los que antes éramos "víctimas" y "mártires", la clase media, la burguesía, que antaño luchó con el clero y la aristocracia".

> vez una causa generadora de movimiento y vida? Pensad un poco en lo que representan, en lo que valen, en la riqueza y el ingenio que consagra a producirlos la ciudad más industriosa del mundo, y sin querer, vuestra mente os presentará entre los pliegues de las telas de moda todo nuestro organismo mesocrático, ingente pirámide en cuya cima hay un *sombrero de copa*; toda la máquina política y administrativa, la deuda pública y los ferrocarriles, el presupuesto y las rentas, el Estado tutelar y el parlamentarismo socialista (Pérez Galdós, 1985, I: 153)

Galdós, caricaturescamente, simboliza la hegemonía adquirida por la clase media vistiéndola de levita y sombrero de copa en la cima de la pirámide social. Así es como también está caricaturizado Galdós en *El Cardo* del 4 de febrero de 1896 (figura 2); caricatura deformativa de cabeza grande en proporción al cuerpo, en la que observamos a un Galdós seguro de sí mismo vestido de levita, con el sombrero de copa en el suelo y las manos metidas en los bolsillos delanteros enseñando los pulgares, símbolo, este último, como señala Fuster-Fabra (2007: 75) que connota una "posición de superioridad en sus relaciones con los demás o con la persona que estuviera comunicando en ese momento". El caricaturista de *El Cardo*, ya no tipifica al intelectual Galdós con los valores del individualismo burgués como dinamismo, laboriosidad, frugalidad, que conforman la esencia de la vida moderna; lo inviste de un porte y una vestimenta que lo subscribe en ese imperio de la levita del que el mismo Galdós habla en el fragmento de *Fortunata y Jacinta*; parte integrante de una clase media triunfante que se cubre con la vestimenta externa e interna del aristócrata. Es el triunfo de una clase social y de una corriente literaria –el realismo al que pertenece Galdós– que hunde sus raíces en la sociedad burguesa y que ya en el poder abandona la frugalidad por la ostentación, conformando con la aristocracia la nueva oligarquía de la Restauración. Pero son el propio realismo y naturalismo, como señala Villacorta (1980: 92) "expresiones sucesivas y complementarias de dos perspectivas históricamente determinadas del optimismo y de la crisis de la trayectoria burguesa"[11]. Galdós a partir del cambio de siglo dará cuenta de esa crisis tal y como podemos percibir en las siguientes palabras de Fuentes (1994: 125):

> La clase media galdosiana sufre una nueva mutación a partir del cambio de siglo: no se trata ya de una clase activa y pujante, como en la primera etapa; no es tampoco esa burguesía todopoderosa que formaba con la aristocracia la "oligarquía ecléctica" de la Restauración; la clase media ha dejado de ser burguesía para convertirse de nuevo en el cajón de sastre en que se hacinan los grupos sociales intermedios: la gente

[11] Argumentación que desarrolla Juan Oleza (2000) en su ensayo "Galdós y la ideología burguesa en España: de la identificación a la crisis", donde podemos leer: "El realismo nació, ya lo sabemos, en íntimo contacto con la consolidación de la revolución burguesa, pero inmediatamente, por la dosis de crítica social del realismo, tendieron a separarse"

> cursi, los "míseros de levita y chistera", que componen el "verdadero estado llano de los tiempos modernos (Cánovas)

Esta falta de fe en la clase media queda expresivamente reflejado (Fuentes, 1994: 123) en el siguiente fragmento de *Cánovas* (1912), último episodio de la quinta serie, a través de las palabras de Tito, alter ego irónico de Galdós, en el que nos muestra en que ha devenido "este grupo social, otrora influyente y prestigioso (...) perdiendo aquel espíritu dinámico y emprendedor que le animaba en su etapa ascendente":

> Sabrás ahora, mujercita inexperta – le dice Tito a Casiana– que los españoles no se afanan por crear riquezas, sino que se pasan la vida consumiendo la poca que tienen, quitándosela unos a otros con trazas o ardides que no son siempre de buena fe. Cuando sobreviene un terremoto político, dando de sí una situación nueva, totalmente nueva, arrancada de cuajo de las entrañas de la Patria, el pueblo mísero acude en tropel, con desaforado apetito, a reclamar la nutrición a que tiene derecho. Y al oírme decir pueblo ¡oh Casiana mía!, no entiendas que hablo de la muchedumbre jornalera de chaqueta y alpargata, que ésos, mal que bien, viven del trabajo de sus manos. Me refiero a la clase que constituye el contingente más numeroso y desdichado de la grey española: me refiero a los míseros de levita y chistera, legión incontable que se extiende desde los bajos confines del pueblo hasta los altos linderos de la aristocracia, caterva sin fin, inquieta, menesterosa, que vive del meneo de plumas en oficinas y covachuelas, o de modestas granjerías que apenas dan para un cocido. Esta es la plaga, esta es la carcoma del país, necesitada y pedigüeña, a la cual ¡oh ilustre compañera mía! tenemos el honor de pertenecer.

Tito, irónico y desengañado, se incluye en esa grey pedigüeña y menesterosa. Algo similar debería de haber sentido Galdós por esas fechas cuando con graves problemas económicos, ciego y arterioesclerótico, se convierte en el protagonista de una campaña para promoverlo como candidato al Nobel. La iniciativa la toma el diario republicano *El País* a finales de 1911 y desde ese momento se desencadena una batalla periodística a favor y en contra de esta candidatura que se prolongará varios años hasta 1915, no logrando nunca el éxito buscado por instituciones y particulares. Los argumentos esgrimidos son la valía literaria y la ingente obra pero son muchas las ocasiones en las que se esgrime el alivio económico que supondría para Galdós, dada la precariedad financiera que atravesaba en esos momentos[12], la obtención del premio, convirtiendo el discurso en defensa del Nobel en un asunto de interés

[12] "Se conocía que Galdós estaba en manos de prestamistas y de usureros; que "San Quintín" estaba hipotecado; que debía tanto a la entidad aseguradora El Hogar Español y a tal y a tal particular, cuyos nombres figuraban en las cartas a su amigo Gerardo" (Ortiz-Armengol, 2000: 491)

económico. A esto apunta Ortiz-Armengol (2000: 477) al describir la campaña iniciada en 1912 por *El Cantábrico* para la candidatura a Nobel:

> Por referirnos a la prensa santanderina, donde existía un interés especial, ha de decirse que *El Cantábrico* daba primeras noticias el 25 de enero, acerca de la intención de proponer a don Benito e incluso –cuidándose en salud– se indicaba que en el caso de que no fuera concedido se podrían recaudar las 20.000 pesetas que importaba el premio, para entregárselas al señor Galdós. (...) Por su parte, en la prensa de Madrid, los defensores de la candidatura se referían a los "40.000 ducados"... Se presentaba así un aspecto nuevo: parecía que el premio era esencial en su aspecto económico y que, en el fondo, se trataba de una ayuda financiera al propietario de "San Quintín".

Una nueva candidatura para el Nobel se formaliza el 25 de enero de 1913 suscitada por el Ateneo de Madrid que origina en 1914, al no ser obtenido el premio, un clima de apoyo y una campaña de prensa a favor del escritor que ya anciano, ciego y enfermo tiene que seguir trabajando para saldar sus deudas económicas. En marzo de 1914 se forma una Junta Nacional de Homenaje a Galdós[13] que promueve una suscripción popular para ayudarle económicamente. Es este el momento en que nuestro autor estrena el 21 de abril en el Teatro de la Princesa de Madrid la obra *Alceste*, versión de la obra homónima de Eurípides. Haciendo humorísticamente referencia a ambos acontecimientos, suscripción y estreno, Fresno publica el 3 de mayo de 1914 en la revista *El Duende* una caricatura de Galdós (figura 3) en la que, con fondo del Teatro de la Princesa, destaca en primer plano con trazos más enérgicos la figura de Galdós con la mano extendida pidiendo dinero a Eurípides que se encuentra a su lado. Galdós es dibujado encorvado, apoyado en un bastón, ropa desgastada y aspecto descuidado, gafas oscuras, sombrero vulgar y pitillo en boca. Bajo la caricatura se incluye el siguiente diálogo mantenido por ambas figuras:

> *Eurípides*: Que sea enhorabuena, D. Benito.
> *Galdós*: Gracias. Perdone usted que le reciba vestido tan modestamente; ¡pero querido Eurípides, hay que fomentar la suscripción!

Fresno ya había realizado otras caricaturas no tan fuertemente marcadas por los símbolos de pobreza pero muy similares en la fisonomía avejentada y en la modestia de la vestimenta, como la caricatura de *El Duende* del 1 de enero de 1914 o la de *Gedeón* del 27 de enero de 1910. Todas estas caricaturas ponían de relieve la precariedad del intelectual y del hombre de letras que

[13] Forman parte de ella Eduardo Dato, Romanones, el capitán general Primo de Rivera, el duque de Alba, Melquíades Álvarez, Echegaray, Cavia, Benavente, Gustavo Baüer, Tomás Romero

forma parte de esa legión, con palabras de Tito, de "míseros de levita y chistera", "caterva sin fin, inquieta, menesterosa, que vive del meneo de plumas en oficinas y covachuelas, o de modestas granjerías que apenas dan para un cocido", así mismo evidenciaban el fracaso del movimiento profesional liberal para el literato o, lo que es lo mismo, la consolidación de la figura del escritor profesional. Llama la atención cómo por estas fechas los jóvenes escritores adscritos tanto al 98 como al modernismo, manifiestan su admiración y adhesión al "maestro". Muy significativo, por la gran semejanza en el trazado de la figura de Galdós con las caricaturas de Fresno, arriba comentadas, es el escrito que Azorín dedica a este escritor en *La Vanguardia*[14] del 27 de octubre de 1911. En él se incide en la modestia de su vestimenta rayana en lo paupérrimo, aunque Azorín trata de salvar este aspecto ligándolo con el hombre sólo preocupado en aspectos intelectuales y con el escritor entendido como un obrero o trabajador de las letras:

> En el ocaso de una larga y honrada vida de trabajo, don Benito Pérez Galdós se ha quedado casi ciego. (...) Don Benito Pérez Galdós es un anciano alto, recio, un poco encorvado; viste sencillamente; cubre su cabeza un sombrero blanco, redondo, un poco grasiento; no recuerda ningún mortal haber visto sobre el cráneo del novelista ningún sombrero hongo. La modestia de don Benito respecto a indumentaria es propia de todo gran trabajador intelectual. (...) Luego, en nuestro don Benito este su sombrero ajado, su gabán lustroso y su terno casi pobre, sientan a maravilla; la vida opaca, gris, uniforme, cotidiana, es la que ha sido pintada por el novelista; gris, opaco, como un comerciante, como un pequeño industrial, como un labrador de pueblo, se nos aparece don Benito su indumentaria (Azorín, 1974: 129)

Azorín no lo indica directamente pero esa incidencia en el valor del trabajo que reprime de tal modo el goce estético, que se deja sentir hasta en el vestir y el cuidado personal, parece revalorizar la figura de Galdós y su proyecto burgués de inserción de su trabajo en la realidad social, frente a otros parámetros culturales e intelectuales que en ese momento ya gozan de una presencia relevante en el panorama cultural español; nos estamos refiriendo al modernismo con su ideológicamente marcado esteticismo e invención del *dandy* moderno. Azorín premeditadamente desvía el aspecto descuidado de Galdós, evitando cualquier referencia a sus dificultades económicas, hacia la realidad social que sus relatos reflejan, criticando indirectamente las posiciones individualistas e iconoclastas de ciertos escritores. Humorísticamente estos dos paradigmas profesionales que conviven en ese momento en España quedan gráficamente representados en una caricatura de Fresno en la revista *Nuevo Mundo* del 25

[14] El artículo se tituló "Galdós"; posteriormente con el mismo título fue recogido en *Lecturas Españolas* (1912)

de octubre de 1918. En ella se caricaturiza el banquete celebrado el 13 de octubre de 1918 en honor de Galdós, Cávia y Unamuno, organizado por la revista aliadófila y teosófica *Los Aliados* en desagravio a la censura de prensa que varios artículos de estos escritores sobre la guerra europea habían padecido. Detrás de la mesa están Carlos Mico, Felipe Sassone, Mariano de Cávia, Perez Galdós, Unamuno y Leopoldo Romero; Galdós, sentado en el centro y con aspecto avejentado, tiene anudada una gran servilleta al cuello a modo de babero; en una mano un cuchillo y en la otra un tenedor con una pequeña sardina. Su aspecto decrépito y su comida vulgar contrasta fuertemente con el refinamiento de Felipe Sassone, con pajarita, monóculo y delicada pose sosteniendo una flor en la mano, y el de Mariano Cávia, que con corbata, traje negro cruzado y pequeño bigote, brinda con una espumosa copa de champagne. Claramente esta caricatura pone en evidencia –empleando las palabras de José-Carlos Mainer más arriba citadas– dos paradigmas profesionales diferentes y su proyección pública en la España de principios de siglo XX.

Pese a que los jóvenes escritores ética y estéticamente creían superado el realismo, unánimamente alaban el progresismo de Galdós, su ingente obra y el magisterio ejercido sobre ellos. Estos parámetros serán los que queden reflejados en dos de las caricaturas de Bagaría dedicadas a nuestro autor. Una, es la publicada en la *Revista Universal* de abril de 1917, junto al texto de Eduardo Zamacois "Mis contemporáneos". En ella vemos a un Galdós, enfundado en un largo abrigo negro, alzándose hasta las nubes que rodean su pequeña cabeza. La simbología de la caricatura incidiendo en la gran talla espiritual y literaria del autor, corresponde con las palabras ponderativas de Zamacaois que resaltan la gran altura universal alcanzada por éste en el mundo de las letras. Otra, es la efectuada, ya muerto Galdós, en el momento en que los hermanos Quintero estrenan la obra póstuma, *Antón Caballero*. Esta caricatura es publicada en *Nuevo Mundo* el 23 de noviembre de 1921 (figura 4), acompañada de un texto firmado por "Pablillos de Valladolid". Es muy similar a la de la *Revista Universal*, pero en ésta las líneas están mucho más estilizadas, dentro de la característica sintética expresión lineal de las mejores y más maduras caricaturas de Bagaría; el cuerpo de Galdós es literalmente una alta montaña en cuya cima se encuentra su cabeza; los pájaros sobrevuelan a media altura la montaña en la que crece el laurel; en la ladera los hermanos Quintero, con un bastón en una mano y una flor-homenaje en la otra, se disponen a subir la altísima cumbre. Bagaría, el "caricaturista del espíritu" como le llamó Tomás Borrás, captó el significado de Galdós para sus contemporáneos en un nuevo orden estético e ideológico que trataba de superar el realismo, y su impronta después de su muerte.

En este pequeño recorrido por la imagen gráfica de Galdós en la prensa de principios del siglo XX hemos podido percatarnos como fue interpretada en clave visual su práctica profesional y el proyecto cultural en el que se inscribe hasta alcanzar la cumbre de los "clásicos".

CARMEN LUNA SELLÉS
UNIVERSIDADE DE VIGO

BIBLIOGRAFÍA

ABREU L, DANIEL (2005): "El papel de la caricatura en la estrategia de oposición al primer gobierno de Antonio Guzmán Blanco (1870-1877)". *Extramuros*. 8, 23: 169-184.

AZORÍN (1912): *Lecturas Españolas*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos (Madrid, Agrupación Nacional del Comercio del Libro, 1974).

LE BIGOT, C. (1996): "Los retratos en *La Ilustración Española y Americana*: tretas y tramoyas de un género". *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones, 1850-1920*, Coloquio Internacional-Rennes. Montpellier, IRIS, Université Paul Valéry: 145-161.

ESTEVA-GRILLET, ROLDÁN (1992): *El dibujo en Venezuela: estudio y antología de textos*. Caracas: Fundarte / Alcaldía de Caracas.

FRANCÉS, JOSÉ (1930): *La caricatura*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones.

FUENTES, JUAN FRANCISCO (1994): "Clase media y bloque de poder en la España de la Restauración". *Revista de Estudios Políticos* (Nueva Época). 85. 7-8: 121-141.

LAGUNA PLATERO, ANTONIO (2003): "El poder de la imagen y la imagen del poder. La transcendencia de la prensa satírica en la comunicación social". *Revista científica de información y comunicación*. 1: 111-132.

MAINER, JOSE-CARLOS (2007): "Apuntes para un marco [con Bagaria dentro]". En *Bagaría en El Sol. Política y humor en la crisis de la Restauración*, Madrid, Fundación Mapfre, Colecciones Mapfre (Catalogo de la Exposición).

MONTESINOS, JOSÉ F. (1980): *Galdós*. I. Madrid: Ed. Castalia.

OLEZA, JUAN (2000): "Galdós y la ideología burguesa en España: de la identificación a la crisis". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

ORTIZ-ARMENGOL, PEDRO (2000): *Vida de Galdós*. Barcelona: Crítica.

PEASE, ALLAN (1988): *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Paidós.

PÉREZ GALDÓS, BENITO (1985): *Fortunata y Jacinta*. Madrid: Cátedra.

PÉREZ VILA, MANUEL (1979): *La caricatura política en el siglo XIX*. Caracas: Cuadernos Lagoven.

POMPEU FABRA, FERNANDO (2007): *Comunicación estratégica* I, Gardners Book.

VILLACORTA BAÑOS, FRANCISCO (1980): *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal, 1808-1931*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

15 DE ABRIL DE 1883.
3
Madrid Cómico
Director: SINESIO DELGADO.
NUESTROS NOVELISTAS
BENITO PÉREZ GALDOS
EPISODIOS NACIONALES
LA FAM LEON
GLORIA
Galdós, la gloria de España,
sería mucho más célebre
á no llamarse Benito
y á más de Benito Pérez.
Lit. Bonaparte 14. Madrid.

Figura 1

Figura 2

Figura 3

DE LA TRAGEDIA AL SAINETE

EL CARRO DE LAS CORTES DE LA MUERTE

El interés de la semana teatral se condensa en el estreno de *Adán Caballero*, la comedia póstuma de D. Benito Pérez Galdós, cuya inmortalidad ha situado su recuerdo y su nombre fuera del alcance de todos los adjetivos. Hemos de resignarnos, empero, á llamarle el glorioso patriarca de las letras españolas ó el glorioso maestro, que son los tópicos inevitables. Añadiremos otro por nuestra cuenta y llamémosle el maestro inmortal. Todo con permiso de cierto fraile filipense de Alcalá de Henares, autor de una serie de artículos que debieran de imprimir los liberpensadores á su costa para propaganda anticlerical.

Así como la memoria del glorioso maestro vuela por encima de todo juicio, *Adán Caballero*, que es á modo de un fuego fatuo encendido por los Sres. Alvarez Quintero y avivado por Enrique Borrás, cae fuera de toda crítica. He aquí un empeño patriótico y ejemplarmente efusivo. El novelista inmarcesible, español permanente, hasta después de su arribo á la inmortalidad, ha ganado nuestra batalla, como Ruy Díaz.

Por una de esas coincidencias terribles que debieran de inquietarnos muy hondamente porque nos agravierran una posible visión de lo invisible, Galdós y Tolstoi, tan afines dentro de las inevitables divergencias de latitud, y tan poco acordados durante su vida á la sugestión del teatro, dejan al morir dos dramas sin terminar y en uno y en otro la resolución de sus respectivos inquietudes ideológicas. Pero Tolstoi no encontró en su paso quien hiciese con *El cadáver viviente* la generosa y ecuánimísima labor de los Sres. Alvarez Quintero en la comedia galdosiana. En cambio, halló un autor español de muy definida personalidad y de muy acusadas responsabilidades que aprovechó las escenas de Tolstoi á través de la versión francesa de «Comedia» para escribir un drama español.

Yo no sé si alguien recordó esto ahora. Pero es altamente interesante, y aquí queda consignado, al pasar, con la inconstancia de estas páginas. Por una vez, una escritura en dicho teatro, como corresponde al cementerio debido á *Adán Caballero*, que tuvo por mágica desaparecer y reconocer los cuidados funerales de D. Benito por mano de los Sres. Alvarez Quintero, por boca de Enrique Borrás y por el unánime tributo.

* *

Y esto es todo ó casi todo. En Lara se estrenó *La señora presidenta*, comedia en tres actos, del Sr. Urrazony, notario y hombre de cierta edad, según se dice. No está mal la comedia para haber sido escrita en una Notaría y en papel de oficio, seguramente, esas entrañas que laman, cuando no anidan, todas las espiritualidades.

También estrenó, naturalmente, el maestro Millán en la Zarzuela. Ahora ha sido una opereta en dos actos, que se titula *Sol de los sueños*, escrita por los Sres. González y Prada con rara discreción. Fué muy bien recibida. Menos bien que *Glorias del pueblo*, pero mucho más que *El pájaro azul*. No es de Maeterlinck, naturalmente. Es del señor López Monís. Al otro aún no le ha puesto música el maestro Millán. Pero puede que se la ponga. Ya habrá quien se la quite.

* *

Esta semana ha sido dedicada para el Sr. Muñoz Seca. Porque se han estrenado *Los ilustres ilotenses*, en el Cómico, y *La trageda del tercero*, del Sr. Martínez Román, en el Coliseo Imperial, que son obras escritas sobre las enseñanzas de dicho Sr. Muñoz Seca, pero mucho mejores, naturalmente, que *La barba de Carrillo*, por ejemplo, punto de referencia para la inundito.

La obra del Cómico es original del señor Estremera y del Sr. Linares Becerra, y gesticulantemente graciosísima. Yo no comprendo cómo puede escribir cosas así de graciosas el Sr. Estremera, hombre serio, reposado, ceniciento, encontrador, *grodo*, que se pasea de un modo admirable y que sabe jugar al ajedrez casi tan bien como Gaona, cosas todas incompatibles con su ligereza de ingenio, que falta—inexplicable, ¡vanidad.....—de la letra á la música para nuestro regocijo.

PABLILLOS DE VALLADOLID

Caricaturas de Bagaría

Borrás

Galdós y los Quintero

Figura 4

Alberto Paredes
Ediciones francesas originales de Rubén Darío
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XC, 2014, 281-295

EDICIONES FRANCESAS ORIGINALES DE RUBÉN DARÍO[*]

La bibliografía de Rubén Darío señala que seis de sus obras tuvieron aparición editorial original en Francia, siempre en París:

- *Prosas profanas y otros poemas* (2ª edición aumentada y definitiva), París, / México, Librería de la Vda de Ch. Bouret, 1901.
- *España contemporánea*, París, Garnier hermanos, 1901.
- *Peregrinaciones*, París, Vda de Ch. Bouret, 1901.
- *La caravana pasa*, París, Garnier hermanos, 1902.
- *Oda a Mitre*, París, Imprenta de A. Eyméoud, 1906.
- *Letras*, París, Garnier hermanos, 1911.

Me propuse *cotejar* –ese verbo querido e inevitable–, ver con mis propios ojos que sea así en cada una de la media docena de apariciones librescas de Darío en París. Es decir, tener los ejemplares de las primeras ediciones entre mis manos y confrontarlos a los datos en los catálogos franceses, empezando por el que en nuestros días tiene en línea la Bibliothèque nationale de France (BnF de aquí en adelante) al servicio de lectores y estudiosos.

---

[*] Texto que pertenece a una investigación más amplia, en vías de realización, sobre *Azul*… y sobre la cultura francesa de Rubén Darío; investigación que cuenta con el apoyo UNAM-DGAPA.

Agradezco particularmente a Marta Palenque sus atentos y útiles consejos sobre este ensayo. Mi reconocimiento a las orientaciones de Anne Vergne, conservadora de la Bibliothèque Sainte-Géneviève de París; gracias también a los bibliotecarios y conservadores de la Bibliothèque nationale de France (en particular al personal de las salas "T" y "X" de la sede Mitterand); a los gentiles colegas de la sede Arsenal con sus catálogos y ficheros siempre a mi disposición así como al personal de la Bibliothèque Mazarine, tan elegante como útil. En la UNAM, mi casa universitaria, gracias a José Luis Almanza, Filiberto García, Dante Ortiz, y a Hilda Valdés por sus impecables explicaciones en materia de latín; finalmente en Madrid a Mercedes Vivanco.

Una pequeña digresión sobre la BnF

En Francia, como en tantos países, el Estado regula la actividad editorial. Lo que ampara el ciclo completo de la producción impresa desde la autorización para el establecimiento de las casas editoriales e impresoras (en esa época se decía *casas* y no *empresas*, ciertamente algo se ha perdido), mediante protocolo notarial, así como el tipo de obras permitidas para su impresión (o mejor dicho, las limitaciones o censura a lo que *no* puede reproducirse por estos medios), y la consumación del circuito mediante la distribución y comercialización de impresos. Uno de los instrumentos necesarios es la publicación oficial sobre las publicaciones; esto es los catálogos, gacetas o diarios que enlistan todo lo que legalmente se ha impreso y puesto a la venta. Así, papelería informativa actual de la BnF relativa a sus catálogos sobre todo tipo de publicaciones impresas, digitales, en línea y en la nube, informa: « Le dépôt légal, institué au XVI^{e} siècle, a pour objectif de conserver la mémoire de toute la production éditoriale française, quel que soit le public visé (production scientifique, artistique, de loisir…). Il s'est adapté à l'évolution des supports et permet la constitution d'une collection patrimoniale unique en son genre et irremplaçable. » (BnF: 2012)[1] Este es nuestro gran instrumento : la obligación del depósito legal, por parte tanto de impresores como de editores, de un ejemplar de todo lo que van produciendo. Y de nuevo un ejemplar en cada nueva edición o mera reimpresión.

Subrayemos que el folleto de la BnF dice *colección* en dos sentidos simultáneos: colección de al menos un ejemplar de cada título por esta razón publicado legalmente como lo constata cumplir con la imposición del *depósito legal*, y colección de los datos de dicha actividad profesional editorial incluyendo todos los particulares de cada título registrado. Es decir: tanto la formación del patrimonio que es la *biblioteca nacional* como la publicación de una colección de catálogos, repertorios y demás obras referenciales; notablemente, en lo que concierne a los materiales que entran en circulación comercial pública. Llegamos así a la *Bibliographie de la France* cuya periodicidad, a lo largo de los tiempos e incertidumbres históricas, procura ser hebdomadaria y ser reunida en volúmenes anuales. Estrictamente hablando, se trata de una publicación a título comercial-profesional editada por el Cercle de la Librairie. Es decir, el registro de lo que ingresa legalmente al comercio del libro, incluyendo revistas, anuarios, partituras, etc. [2] (Una irregularidad o

[1] Es decir : "El depósito legal, instituido en el siglo XVI, tiene por cometido preservar la memoria de toda la producción editorial francesa, sin importar el público interpelado (producción científica, artística, de entretenimiento…). Se ha adaptado a la evolución de los soportes y permite la constitución de una colección única en su género e irremplazable."

[2] En la actualidad el mismo Cercle de la Librairie tiene al aire su http://www.livreshebdo.fr/. Los interesados también podrán navegar dentro del portal general del Cercle: http://www.electre.com/ . Internet. 24-06-14.

curiosidad que acaso interese a muy pocos lectores pero necesaria en la biblioteconomía gala es que con frecuencia la *Bibliographie de la France* no se llama así y el título que leamos en portada muestre alguna otra expresión, como en el año 1901, lo que veremos un poco adelante. La irregularidad es más curiosa que grave pues en general los responsables de sala en la BnF nos conducen al volumen deseado, lo mismo que el catálogo en línea establece las equivalencias. Digamos que es parte de la sal que adereza las jornadas entre los muros de la BnF.)

Complementariamene, existe el *Catalogue général des libres imprimés de la Bibliothèque nationale*, editado por el Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts. En este caso estamos ante un catálogo de biblioteca, no de comercialización. Entre ambos, pues, tenemos el mejor instrumento para identificar la aparición y registro de una publicación en Francia.

Seguramente ni en los países más meticulosos como pueden ser Inglaterra, Alemania, Austria, Canadá o los Estados Unidos de América, así como la misma Francia, el sueño de la ciudad perfecta de libros y revistas, con todos sus individuos ordenados, censados y radicados en el domicilio exacto que se les ha asignado, no deja de ser un ideal, una utopía, y los investigadores constatamos casi sin sorpresa las irregularidades, dándose uno de bruces en túneles o pasadizos sin salida, así como en espejismos de datos ilusorios; no obstante, y de esta manera humanamente terrena e imperfecta, la BnF y la *Bibliographie* son una referencia sólida y fiable, ofreciendo a sus exploradores una cartografía sensata que en un alto grado no lleva a error.

Lo interesante, por supuesto, son las fisuras, que por pequeñas que sean y afectando a un porcentaje muy reducido de objetos impresos, introducen la *incertidumbre:* saber que en cualquier momento toparemos con datos contradictorios sobre un mismo individuo –hablo de libros, revistas, suplementos, y en nuestro tiempo audiolibros, libros digitales, pero también las adaptaciones a la pantalla grande o chica, a la radio, al teatro u ópera, etc. –; o tener sobre la mesa de trabajo objetos comunes o "raros" (clasificados como reserva o algo así), que en sí mismos pueden no aportar toda su información entre sus páginas y de los cuales la ficha en el catálogo digital nos despierta dudas o es flagrantemente equívoca o incompleta. Peor aún cuando los catálogos ofrecen irregularidades o lagunas y el objeto en cuestión ha desaparecido; imagínese también cualquier otra forma de la incertidumbre o ambigüedad referencial. Son estos accidentes quienes solicitan uno de los ángulos de trabajo de los investigadores cuyo campo de estudio incluye libros y revistas, y que originan un terreno propio de investigación: la biblioteconomía. No hay biblioteca respetable en el mundo que no incluya una sala (o varias) dedicada a los libros sobre los libros. En el caso de la BnF Mitterand son las salas "T" y "X".

Pues si todo fuera nítido e impecable, bastaría tomar el catálogo en cuestión y dar con el individuo solicitado sin ninguna interferencia, como en una guía telefónica ideal, la de la ciudad Utopía. Probablemente esa perfección sería gélida y hostil.

Darío editado en París

Ante este panorama de incertidumbre, la biblioteconomía está consciente que el final de la discreta búsqueda de su vellocino lleva groso modo a dos puertos posibles: el hallazgo de todos las piezas de información y la alegría de poder reunirlas… en un nuevo objeto verbal impreso, el artículo especializado o la mera nota a pie de página que reúna en sus líneas los rasgos dispersos que forman el perfil que se nos había desdibujado; eso o alguna forma de *resultado negativo*: el océano de especulaciones, hipótesis, datos deshilados, informaciones probables o dudosas pero no desmentidas a un grado absoluto, amasijo que cristaliza lo que sabemos y lo que ignoramos; y entonces escribir el artículo *–como éste–* que informa a medias y detalla el estado de la otra mitad perdida.

No puedo dejar de sentir que mi filiación latinoamericana, mi surgimiento al arte de leer en el siglo XX, me llevan a visualizar el horizonte de libros con un eco borgeano. El "Poema de los dones" ejerce su magnetismo hablándonos del misterio gemelo que le significara recibir *a un tiempo los libros y la noche*. Pienso que Borges, en el caso que nos ocupa, hubiera acudido a ese verbo que él llenó de corporalidad intelectual: "he fatigado". Y bien: sí, he fatigado, página a página, que no sólo en sus índices usualmente impecables, los volúmenes de la *Bibliographie de la France* correspondientes a 1900, 1901, 1902, 1905, 1906, 1911; acudí a los ejemplares de la sede de la BnF en el Arsenal de París, pues están en anaqueles de libre consulta, casi con el Sena a la vista; más tarde, como si un determinado ejemplar de un catálogo oficial pudiera ser desmentido por su hermano, confronté los datos leídos en el Arsenal con los ejemplares de la sede principal de la BnF, la François Mitterand, sita en la calle Tolbiac. En ambas bibliotecas interrogué a los bibliotecarios especializados, previendo la eventualidad de que mis métodos de trabajo condujeran a error.

Este artículo habla pues del resultado de proponerme "casar" los seis libros franceses de Darío con las fuentes oficiales que deben registrarlos. Corroborar la armonía entre lo que dice el ejemplar con lo que reportan el *Catalogue général* y la *Bibliographie de la France* es algo así como la evidencia absoluta de que ese libro se imprimió y publicó así. Esta es la gran función que conjuntan ambos repertorios: fungir como reservorio de actas de nacimiento de todas las criaturas de papel que legítimamente nacieron en toda la Francia en el año que cada cual avala y que tienen derecho de ser compradas por "el curioso lector". Sobre decir que los editores Bouret, Garnier y también Eyméoud, a pesar de ser éste de menor monta, no acudían (o al menos no habitualmente) al ardid de alumbramientos bastardos, por lo que sus hijos de celulosa ocupan su debida noticia personal en el desfile del depósito legal. Asimismo, cuando no imprimían en sus propias prensas, caso de contar con ellas, sino que encargaran algún título a impresores externos, éstos también eran de ética indudable. (Recordemos que los

impresores al servicio de editoriales también están sujetos al depósito legal.)[3]

Dos párrafos arriba escribí también 1900 y 1905: ninguno de los títulos darianos que nos entretienen corresponde a esas fechas, pero una licencia venial, una libertad frecuente, consiste en que obras salidas a la luz pública, incluyendo su depósito, en noviembre o diciembre de un cierto año, declaren entre sus datos de portada el año siguiente; hábito por el cual los editores obtienen que los volúmenes de fin de año no envejezcan de inmediato en enero. El caso célebre un poco previo a nuestro lapso es la tan esperada reunión de poemas de Stéphane Mallarmé que finalmente se tituló *Vers et Prose*, la cual reza "1893" como "*millésime*" o año de edición, aunque el libro salió de imprenta el 15 de noviembre de 1892, efectivamente "*chez Perrin avec frontispice de Whistler*" como se acostumbra decir. Especulé que lo que la Librairie Académique Perrin hizo en un noviembre (post-datar su Mallarmé), Bouret, Garnier o Eyméoud podrían haberlo hecho.[4]

Espero no fatigar, a mi vez, al generoso y dariano o bibliófilo lector, pero estos circunloquios y precisiones de metodología son necesarios porque ten-

---

[3] Tema a ahondar, pocas veces desarrollado de forma debida: la importancia (como prestigio, pero también comercial, influencia, etc) de las casas editoriales en que obras a la postre clásicas conocieron la luz. En nuestro caso el *Dictionnaire encyclopédique du livre*, de Fouché *et al*. no incluye entrada ni para Bouret ni Eyméoud sino sólo para Garnier (2, 343). Lo cual es un poco desmoralizante sobre la presencia de Darío en el medio librero francés. Pensando particularmente en el papel de Bouret, pedí una opinión calificada. Traduzco y transcribo: "Se trata de una pequeña editorial con una orientación clara: en su tiempo, es la principal editorial-librería francesa en español; el cual inicia en 1850 (fundación originada por la asociación entre Adolphe-Émeri Bouret, suegro de la futura "Viuda de Charles Bouret" y el librero Frédéric Rosa); en 1876 toma el relevo Charles, el hijo de Adolphe-Émeri, y finalmente en 1892 la viuda de éste. En 1854 establecieron oficinas en la ciudad de México; en su catálogo reconocemos traducciones de autores franceses conocidos y comerciales de la época, como Verne, Zola y, ciertamente, Ohnet; desde París, cubriendo su filial transatlántica, publicaron en español escritores de esta lengua; asimismo robustecían sus ventas con manuales de economía, agricultura, libros de historia y geografía. Las últimas huellas de ediciones o reimpresiones señalan los años 1946 y 1947, manteniendo en circulación su edición de *Prosas profanas*. Es decir que la casa logró sobrevivir a la Ocupación nazi que Francia sufrió durante la II Guerra Mundial."

Opinión de Gilles Cléroux, bibliotecario de la Universidad de Rouen, especializado en el siglo XIX; comunicación por mensaje electrónico del 7/III/2014.

[4] Otro clásico francés del desfasamiento de fechas, aun más claro pues la contradicción es explícita en la propia obra: el primer volumen del ciclo novelístico destinado a ser una de las obras maestras del siglo XX: *Du côté de chez Swann* apareció originalmente en pAris, Bernard Grasset; a pesar de que la portada interior informa "Copyright by Bernard Grasset 1914", la realidad es lo que dice la portada externa: 1913. Al final, el pie de imprenta reza "achevé d'imprimer le huit novembre mil neuf cent treize par Ch[arles] Colin à Mayenne pour Bernard Grasset". De nuevo la necesidad comercial de no evaporar tan rápido la novedad editorial. Subrayemos que se trata de libros esenciales de Mallarmé y de Proust.

go malas noticias. *Fatigué* los pesados volúmenes referenciales, los extendí en mesas bien iluminadas del Arsenal y Tolbiac (amén por supuesto de interrogar todos los sitios y catálogos en línea), y de las seis criaturas que quería saludar en su primer momento de vida, prestigiosamente parisino, y decir "señores he aquí el acta de nacimiento de…" encontré difícilmente la mitad, apenas tres.

En el año de 1901, la propia portada de la *Bibliographie de la France* ostenta el título *Journal général de l'imprimerie et de la librairie* t. XLV, 90e Année, 2e Série. Entre sus tiros hebdomadarios, el N° 18 (4 Mai 1901), p. 294:

> Dario (R.) . – Prosas profanas y otros poemas ; por Ruben Dario –*sic*– In-16, 160 p. Paris, impr. et lib. Ve Bouret (18 avril).
>
> [4462

Y la misma *Bibligraphie de la France*, t. LV, 100e Année, 2e Série, N° 19 (12 Mai 1911), p. 300 :

> Dario (R.) . – Letras, de Rubén Darío. Paris, impr. et libr. Garnier frères. (S. M.) (19 avril.) In 18 jésus, VI – 263 p. et portrait
>
> [4269

Así las noticias 4462 de 1901 y 4269 de 1911, dan fe de comercialización legal de los títulos referidos. Los otros cuatro no aparecen ni en su año ni en el previo. O sea: no fueron registrados formalmente para su comercialización *en Francia*. (Y bueno, lo mismo vale para que se pusieran a la venta en librerías de Madrid o Santiago de Chile o Buenos Aires, por ejemplo, pues los libreros en cuestión debían comprarlos al editor francés.) Recordé la cautela que "Borges y Bioy", los estudiosos personajes de la célebre ficción se toman con las variantes de "Uqbar" para no dejar sombra de duda razonable. Lo cual era poco sensato. Las dos noticias respetan claramente el nombre literario de nuestro autor y lo identifican a partir de "Dario (R.)"; por lo que, tal como en la ficción inicial de *Ficciones*, si ellos fracasaron al imaginar ortografías alternas e incluso erróneas, tampoco encontré nada en *ninguna* página de los años 1900, 1901, 1902, 1905, 1906, 1911 por suponer como apellido de referencia "Sarmiento", "Sarniento", "Rubén" o "García".

Por su lado la publicación estrictamente oficial, el *Catalogue général des libres imprimés de la Bibliothèque nationale* señala lo que transcribiré a la letra. Antes una observación: como este catálogo bibliotecario se publicaba alfabéticamente las actualizaciones eran incesantemente exigidas. Y bien, sobre el periodo que nos ocupa, después de 1908, no prosiguieron las ediciones impresas; el mecanismo para dar registro de entrada a las nuevas adquisiciones era que los bibliotecarios llenaban manualmente una ficha de cartulina por cada obra nueva que ingresaba a la BnF y la insertaban en su lugar correspondiente de aquellos viejos ficheros de madera

noble que se resisten a desaparecer de algunas bibliotecas. Fue la conjunción de ese fichero físico, tangible, con la última publicación impresa (1908) quien sirvió de base al catálogo digital actual de la BnF, el *Catalogue général de la BnF* (denominado *BN-Opale plus* entre 1987-2007). Así, en lo que nos concierne, no hubo nuevo volumen impreso para los autores "DA - DAUDETEAU".

Llegamos pues al volumen que nos interesa (el XXXV) del *Catalogue général des libres imprimés de la Bibliothèque nationale*. Leo en la columna derecha de la página 966 del citado "DA - DAUDETEAU":

> DARIO (Ruben). – España contemporánea, por Ruben Darío. – *Paris, Garnier hermanos* (1907). In–18, 394 p.
>
> [8° 0. **468**
>
> […][5]
>
> ——— Ruben Darío. Prosas profanas y otros poemas. – *Paris, V^da de C. Bouret*, 1901. In–16, 160 p.
>
> [8° Yg. **238**

Es decir, dos obras originales de Darío registradas, pero no las mismas: coincide la aparición de *Prosas profanas y otros poemas*, desaparece *Letras*, como acabo de decir, y surge *España contemporánea* (pero de 1907 y no 1901: una reimpresión no declarada como tal). Insistamos que *Letras* es posterior a la fecha límite de 1908, y en cambio la mención a *España contemporánea* acusa su omisión del catálogo de comercialización. Borgeanamente, de nuevo, caminos que se ignoran entre sí para ofrecer al cazador de fichas un hilo de Ariadna mutilado: dos obras repertoriadas en cada caso; si los sumamos, llegamos a tres libros y la otra mitad persistentemente ausente de registro oficial sea bibliotecario o comercial. (Cuestión aparte es porqué no son fieles entre sí en los libros consignados anteriores a 1908.)

A posteriori, el catálogo general vigente en línea de la BnF (que se habrá nutrido de las famosas fichas posteriores a 1908), entre otras obras originales de Darío a las que da entrada de ejemplares existentes en la Biblioteca, contiene, de los seis títulos que nos interesan, cuatro: *Prosas profanas y otros poemas*, *España contemporánea*, *Peregrinaciones* y *Letras*.

---

[5] Entre ambas entradas, otras tres relativas a Darío como autor secundario:

—— Eugenio Garzon dans le "Figaro" de Paris. *Voir* **PELLEGRINI** (Carlos). "Pro America". Roosevelt et Monroë. . . – *Paris*, 1905. In-8°. [8° Pb. **4757**

—— Prólogo. *Voir* **GOMEZ CARRILLO** (E.). Del Amor, del dolor y del vicio. . . – *Paris*, 1901. In 18. [8° Y². **52909**

—— Prólogo. *Voir* **GÓMEZ CARRILLO** (E.). De Marsella á Tokio. . . – *Paris*, (1906.). In-18. [8° G. **8423** (BnF: 1908: vol. DA - DAUDETEAU : 966)

Esto sobre todo rescata *Letras* de nuestras listas incompletas; pero debe subrayarse que *España contemporánea* se consigna como obra de 1907 y no de 1901, y *Peregrinaciones* de 1910 contra 1901 (es decir, reimpresiones), lo cual resalta la ausencia de ambas ediciones originales hechas en el propio país.

Añadamos que existe un repertorio bibliográfico francés independiente al depósito legal y a la *Bibliographie de la France*; es el *Catalogue général de la librairie française* de Otto Lorenz (once volúmenes para los años 1840-1885), más tarde Daniel Jordell prosiguió el trabajo (periodo 1886-1915), comprendiendo los años que afectan a Darío. Un solo título de Darío aparece: nuevamente la segunda edición o reimpresión, mejor dicho, de *España contemporánea* (Lorenz y Jordell, t. XXI, correspondiente a 1906-09, autores A-H, editado en 1911 por la propia editorial D. Jordell; p. 328, columna izquierda).

Pues en efecto el tomo XVIII sobre los años 1900-1905 (también autores A-H, publicado en 1908) pasa del novelista histórico Maurice Darin al también narrador Pierre Darko, dejando fuera los tres libros darianos de 1901 así como el de 1902. Y el tomo XXIV que ampara de la A a la Z entre 1910-1912 (publicado en 1913), pasa del ingeniero y urbanista Georges Dariès al también novelista histórico Max Dariol.

¿Un callejón sin salida en los pasillos de la Biblioteca?

¿Quiere esto decir que nuestros datos de portada, en tres (o cuatro) casos, son conflictivos, o incluso falsos o erróneos? ¿Por qué no existen los datos legales de aparición registrada de tres o cuatro (según se vea) de estos libros? Seamos sistemáticos en esta tarea de fantasmas. Se abren dos hipótesis.

Primera. Las ediciones acontecieron tal como "sabemos", y estamos ante descuidos ("desacatos" sería una palabra rigurosa aunque no inexacta) por parte de Bouret, Garnier y Eyméoud, frente al depósito legal.

Segunda. Los libros no fueron producidos en Francia. De ninguna manera es exclusivo de los consorcios actuales el producir su libro o incluso revista en otro país (porque los costos y mano de obra son menores, porque este ardid les permite extraviar sus pistas fiscales y pagar menos impuestos en uno como en otro país). Ignoro si Eyméoud también, pero Bouret y Garnier tenían sede americana en México.

Esta segunda hipótesis es fantasiosa; su resultado sería la noticia llamativa de que algún o algunos de estos tres o cuatro libros ¡hubieran sido fabricados en México! Una agridulce delicia entre Darío y México, país que no se encontraba en buen momento para recibirlo en la malhadada visita de 1910. Enfrentemos el problema de la hipótesis extra-francesa. Que no sería forzosamente mexicana, pero parece constreñirse a este país pues no hay otro sospechoso razonable.

En México, se instituyó el depósito legal desde el siglo XIX;[6] el cual se cumple muy imperfectamente –es decir que muchas veces no nos sirve de nada–. Y no hay tradición de "Bibliografía de México" oficial o "Gaceta de impresos" o algo así, como podría llamarse la utilísima publicación sobre las publicaciones dentro del territorio del país más austral de América del Norte. Esto me lo confirman, para nuestra desolación biblioteconómica, altas autoridades de las principales bibliotecas mexicanas con carácter nacional y radicadas en la capital del país. En México, además, la obligación del depósito legal depende casi exclusivamente de la buena voluntad (y del tiempo disponible) de editores e impresores. (Todo lo cual arroja un *resultado negativo* desolador.) Es sólo en las últimas décadas del siglo XX que se emprenden los mejores esfuerzos para conformar catálogos en línea sobre la producción editorial y hemerográfica. A toda evidencia, es totalmente diferente un trabajo retroactivo de catalogación que uno que, por imperfecto que sea, acompañe contemporáneamente el ritmo de la producción. En consecuencia, el conjunto de estas irregularidades de la producción editorial mexicana abre un cierto grado de posibilidad, por pequeño que sea, a que Bouret y Garnier hubieran fabricado alguno de sus títulos en su filial mexicana.

Dado el estado de desinformación catalográfica mexicana, es imposible dar con una ficha en un cierto volumen de obra referencial o gaceta que dijera que tal o cual libro de Darío (*España contemporánea* o *La caravana pasa*, por ejemplo) hubiera salido de prensas mexicanas al servicio de editoriales parisinas. Pero la misma ausencia de fuentes hace imposible refutar esta hipótesis que yo mismo veo rocambolesca.

La explicación razonable

Volvamos a la primera hipótesis. ¿Hay algo que explique el descuido de Bouret, Garnier y Eyméoud? Eso mismo, llanamente: descuido frente a su parte de producción en lengua extranjera; en una cierta lengua extranjera cercana, transpirenaica, no uniformemente respetada en términos de prestigio por "los profesionales del libro" en Francia.

En resumen, dos libros aparecen en la *Bibliographie*: El *Prosas profanas* de 1901 y *Letras* (1911) y dos en el *Catalogue général des libres imprimés de la Bibliothèque nationale* aunque sólo *Prosas profanas* en su primera edición de la Viuda de Charles Bouret. Suena sensato que la casa Bouret o su impresor hayan tenido cuidado de reportar un libro de poesía de ese latinoamericano,

[6] Sobre depósito legal de impresos en México, véase por ejemplo: http://www.diputados.gob.mx/bibliot/apotec/antecede.htm , también http://bnm.unam.mx/index.php/antecedentes-historicos/59 y finalmente: http://iibi.unam.mx/publicaciones/276/agendas%20investigacion%20bibliotecologia%20El%20Deposito%20Juan%20Escobedo%20Romero.html Internet: 24/VI/14..

ellos estarían al tanto de que se trataba de un poeta notorio en esa lengua transpirenaica; *Letras* es una valiosa colección de artículos y ensayos en prosa fluida y amena, provista de giros y elegancias que no extravían la precisión expresiva; en suma, calidad de prosa expositiva que dignificaría cualquier lengua. Pero *España contemporánea*, *Peregrinaciones* y *La caravana pasa* no le van a la zaga. El librito de poesía no reportado en ninguno de los tres catálogos, la *Oda a Mitre*, no es lo mejor de sus versos, ni siquiera en términos de poesía cívica, pero de ahí a menospreciarla… Acaso este título en particular no llegó al depósito legal y en consecuencia tampoco a la BnF dado que se trató de un tiro selecto de 200 ejemplares. No obstante, por supuesto que las ediciones especiales y de lujo realizadas por los editores registrados también deben reportarse y depositarse… como si dijéramos que los vástagos de la aristocracia o de los ministros deben someterse al registro civil tanto como el hijo de su cocinero.

Así lo probable y lógico es que los seis libros oficialmente publicados por Darío en pAris, lo hayan sido en esta ciudad; Garnier, Bouret y Eyméoud habrán descuidado la obligación del depósito legal y del registro correspondiente. Los editores sólo cumplieron en los casos de su libro de poesía (*Prosas profanas y otros poemas*) y de una reunión de ensayos y artículos (*Letras*). Por su lado, el ejemplar depositado de la segunda de *España contemporánea*, refleja la responsabilidad cumplida no por el editor sino por el impresor. Esto puede explicar, sin justificar, porqué hay ejemplar depositado mas no registrado en la *Bibliographie*.

Lleguemos al final, de nuevo agridulce; agrio porque no es posible aportar los datos de registro de todos los libros de Darío de edición parisina, y dulce o irónico porque este artículo de bibliomanía reúne en sus páginas lo que Francia avala o confirma en relación a los datos de edición y pie de imprenta que leemos en los ejemplares dispersamente custodiados por algunas bibliotecas.

Sea útil como elemento final el proporcionar a continuación los…

Datos editoriales en los ejemplares, incluyendo el colofón de imprenta y con comentarios diversos:

1901:

–Prosas profanas y otros poemas (2ª edición aumentada y definitiva[7]), París, Librería de la Vda de Ch. Bouret, París, 23, rue Visconti, 23 / México, 14, Cinco de Mayo, 14, 1901, In-16, 160 p. Colofón en la p. izquierda, de legales (correspondiente a la 2): "París. – Imprenta de la Vda de C. Bouret." Se repite al pie de la 160, al final del índice y finalmente de manera resumida en la siguiente página izquierda, al pie de la propaganda de la propia editorial: "Paris. – Impª de

[7] La primera estuvo a cargo de la Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos, Buenos Aires, 1896, XVI + 176 p.; constaba de 33 poemas; la de 1901 añade otros 25, a partir de "Cosas del Cid".

la V^da^ de Ch. Bouret." Dedicatoria (p. 5): "Á / CARLOS VEGA BELGRANO / AFECTUOSAMENTE / ESTE LIBRO / DEDICA / R. D." Incluye la semblanza, *sin firma*[8], que es "el precioso estudio de José Enrique Rodó" (como dice Méndez Plancarte en su edición de 1952) "Rubén Darío / Su personalidad literaria – Su última obra." Texto dedicado a Samuel Blixén, datado "Montevideo, 1899.", pp. 7-46. (Las pp. 47-50 son las célebres "Palabras liminares" del propio Darío.) La portada es una bella ilustración al gusto de la época, una estilizada figura femenina, en la estética del Art nouveau que seguramente complació a los escritores y lectores modernistas; ignoro si se ha identificado el autor.

[La Bibliothèque Mazarine conserva un ejemplar de la edición 1901(8° 60559), resguardado en el Centre technique du libre. El ejemplar BnF (8-YG-238) existe pero sólo se consulta en microfilme. El de la Biblioteca Nacional de España (BnE), Recoletos: 821.134.2(728.5)-14"18" // HA/58919]

–*España contemporánea*, París, Garnier hermanos, libreros-editores, 6, rue des Saints-Pères, 6, In-18, 394 p. Colofón en p. izquierda inicial, la de "legales", frente a la portada interior, que se repite al pie del final del índice en la 394: "París. – Tip. Garnier hermanos, 6 rue des Saints-Pères." Dedicatoria: "A / EMILIO MITRE Y VEDIA / *Director de* La Nación *de Buenos Aires* / amistad y gratitud / R. D." [Emilio es hijo del estadista Bartolomé Mitre, Emilio era entonces director del poderoso diario argentino del que Darío fue asiduo colaborador.] Consta de 41 artículos.

[El ejemplar BnF parece corresponder a la reimpresión de 1907 y no a la edición original de 1901 –en la portada no aparece ningún año–. La BnE también conserva el suyo (AHM/785655), dedicado por el autor "A mi querido poeta / Francisco A. de Icaza, / Rubén Darío / París 1901."]

[*Nota*: Un elemento valioso en el ejemplar BnF: ostenta una leyenda escrita a mano, en tinta, sobre el colofón: « Tours. – Impr. Deslis frères ». Así el anónimo propietario de dicho ejemplar permite establecer que se imprimió por Deslis frères, aun cuando la tipografía se montó en la sede de los editores Garnier. En el ángulo superior derecho de la portada interior se ha estampado un sello de goma, en tinta violeta, aún legible, el cual avala que estamos ante el ejemplar de

[8] Recordemos al propio Darío: "… el estudio tan completo del gran José Enrique Rodó (…) reproducido a manera de prólogo en la edición parisiense de la Viuda de C. Bouret, y en la cual no apareció la firma del ilustre uruguayo por un descuido de los editores." *Historia de mis libros*, 1909. El ensayo de Rodó había aparecido el mismo año, Montevideo, Imprenta de Dornaleche y Reyes, 80 p.

Y que el propio Rodó ponía al final estos puntos suspensivos : "NOTA. – Prontas para ser dadas á la publicidad estas páginas, mis amigos de Buenos Aires, y entre ellos los que han formado el círculo íntimo de Rubén Darío, me sugieren el pensamiento de terminar el estudio de la personalidad del poeta con el análisis de *Los Raros* y *Azul*. Téngase, pues, lo leído, como la primera parte de un estudio más amplio, que acaso ha de completarse en breve." (Rodo: *Ibid*.)

depósito legal número 288, hecho por el impresor, en 1907. Existe evidencia de Deslis frères de la Tourraine; lamentablemente no hay suficiente información sobre esa casa, seguramente tanto editora como impresora, pues incluso el *Dictionnaire encyclopédique du Livre*, de Pascal Fouché *et al*. no los refiere en ninguno de sus tres tomos, según constatamos en el *Index général* de la propia obra.[9]]

–*Peregrinaciones*, París, Vda de Ch. Bouret, 23, rue Visconti, 23 / México, 14, Cinco de Mayo, 14, 1901, In-16, 267 p. 1901. Incluye el prólogo de Justo Sierra, firmado "París, abril 1901." (pp. 1-19). Colofón inicial: "París – Imprenta de la V^da^ de Ch. Bouret", y al pie de la 267: "París. Librería e Imprenta de la V^da^ de Ch. Bouret".] [El ejemplar BnF es posterior: Librería de la V^da^ de Ch. Bouret ("Biblioteca de los novelistas"), 1910. La BnE conserva uno de la primera edición, CDU 821.134.2(728.5)-94"18"]

1902 : *La caravana pasa*, París, Garnier hermanos, libreros editores, 6, rue des Saints-Pères, 6, In-18, 296 p. Colofón solamente al pie de la 296: "Paris. – Tip. Garnier Hermanos, 6, rue des Saints-Pères. 238.7.1902."

[Günther Schmigalle ha efectuado una excelente edición crítica en cuatro volúmenes, Berlín, Tranvía / Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 2000-2005. Este trabajo de Schmigalle es ejemplo de lo que quisiéramos y necesitamos para todas las obras darianas.]

1906 : *Oda á Mitre*, París, Imprimerie de A. Eyméoud, 2 Place du Caire, 2, 26 p. sin numerar, epígrafe en la p. 5 y el poema en las pp. 7-22. Transcribo la información de la p. 4: "De esta obra / se tiraron 25 ejemplares / en papel Whatman / y 175 en papel extra / numerados y firmados / por el autor, / (1 a 25, y 26 a 200)". Colofón al pie de la 22: « Imprimé par Eyméoud, 2 Place du Caire, Paris. » El 19 de enero de ese año, el presidente Bartolomé Mitre acababa de morir. (Recordemos que Mitre fundó en 1870 el diario argentino *La Nación*, del que Darío fuera colaborador destacado y privilegiado desde 1892; los hijos del estadista, llamados Bartolomé y Emilio, lo sucedieron en la dirección del diario; no obstante, ya retirado de la política, en sus últimos años, el ex-presidente Mitre había vuelto a ocuparse de *La Nación*… Resulta natural que Darío le manifestara su agradecimiento, esencial en su manutención económica y gracias a cuyo oficio debemos gran parte de sus crónicas y textos periodísticos.)

El librito de la *Oda a Mitre* es extremadamente raro; no lo hay en la BnF; la BnE conserva un ejemplar (en efecto firmado en la página de legales, correspondiente a la 4), catalogado VC/1716/25.

Un año después, el poema se incorpora a *El canto errante*, formando pareja con los hexámetros de "Árbol feliz". (Según nos informa Mejía Sán-

[9] En cuanto a Garnier frères hay menciones a ellos en el *Dictionnaire*: Fouché *et al*.: I: 440, 806, 808, 827; II: 187, 306, **343**, *343*, 619, 638, 681, 725, *761*; III: 688, 690, 747, *1004*.

chez en su edición Ayacucho, ambos poemas tuvieron primera edición hemerográfica en *La Nación*; 27/VI/98 y 10/III/06 respectivamente.) La primera edición de *El canto errante*: Madrid, M. Pérez Villavicencio, Biblioteca Nueva de Escritores Españoles, Tipografía de Archivos, 1907.

Algunos comentarios sobre el epígrafe y el primer verso.

El epígrafe se forma por cuatro dísticos de la *Consolatio ad Liviam Augustam de mortem Drusi Neronis filii ejus* (*"Cingor Apollinea victricia…"*; versos 459-466, hacia el final). Darío los remite a Ovidio, como ha sido usual. Méndez Plancarte (*Poesías completas*, Aguilar, 1952), propone otro autor argüido como posible, Caius Pedo Albinovanus (castellanizado Cayo Pedón Albinovano), contemporáneo y amigo de Ovidio. Como quiera que sea, ésta es otra cuestión inzanjable, dado que no hay documentos originales y al parecer la primera edición con que contamos de la *Consolatio* viene de la *editio princeps Romana* de Ovidio, es decir tan tarde como 1471-72.[10]

Todo esto rebasa nuestra discusión sobre las ediciones en Francia de Darío; pero no así un detalle de lectura que creo que no ha sido señalado previamente. En la edición Eyméoud leemos claramente el verso 466: *"Emerui, lacrimas elicuique Deo"* ('y le arranqué lágrimas al Dios', idénticamente en la edición 1907, la mayúscula inicial es sobre todo un uso tipográfico de época); sin embargo editores prestigiados como Méndez Plancarte (Aguilar, 1952) y Mejía Sánchez (Ayacucho, 1977) cambian por *"et merui, lacrimas elicuique Deo"*; el sentido no se altera pero extraña la modificación toda vez que se separa del "emerui" aceptado por filólogos latinistas como F. Vollmer (1935), F.W. Lenz (1956), Amat (1995) y Häuptli (1996)[11].

---

[10] Me guío por Jacqueline Amat (fijación textual y traducción), *Consolation à Livie ; Élégies à Mécène ; Bucoliques d'Einsiedeln*, Paris, Les Belles Lettres, 1997 (229 p.). Amat concluye que no hay ninguna evidencia sólida para atribuirla a Ovidio, y sin embargo, la misma ausencia de particularidades estilísticas obstruye cualquier otra atribución autoral. Ella propone, cautelosamente, resucitar la plausibilidad de Ovidio; un Ovidio inmaduro, de la época de la primera versión de sus *Amores* … y si no él, cualquier otro autor igualmente joven, influenciado por el primer Ovidio. Para la datación ella sugiere "un margen que va de un poco después de la muerte de Druso, en 9 a.C. al año 2 d.C." Cf. pp. 31-44.

Señalemos que justamente estamos hablando de Druso el Mayor, por nombre completo Nerón Claudio Druso Germánico, de la familia Julio-Claudia; que fue a él a quien se concedió la denominación de Germánico (por su campaña y la muerte prematura que le acarreó), título que heredó su familia, destacadamente su hijo, el cuarto emperador romano, Tiberio Claudio César Augusto Germánico.

[11] Un último elemento que no se entiende muy bien de Méndez Plancarte como editor es que en este último dístico él toma por una sola persona a César Augusto –que alaba al joven Druso– y al dios que no puede dejar de llorar; en esta frase, con plena autonomía gramatical, se trata flagrantemente de dos sujetos diferentes. Para proseguir estas cuestiones puede consultarse además de la de Amat, la edición de Bruno W. Häuptli (Bibliotheca Augustana, 1996) disponible en línea: B. W. Häuptli, "Consolatio ad Liviam vel Epicedion Drusi" (1996): <http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_cons.html>. Internet. 24-06-14.

Darío cita la *Consolatio* en latín. ¿Podría identificarse en qué edición se basó? ¿En qué biblioteca pública o privada? ¿Puede decirse algo de su destreza como lector de latín?

Paráfrasis en el primer hemistiquio de la Oda. El poema empieza con una de las invocaciones más famosas de Whitman (que no es uno de sus mejores aciertos métricos). Pero mal citada. Darío empieza así su poema: "'*Oh captain! oh my captain!'*, clamaba Whitman." Cualquier edición correcta de la oda a Lincoln (originalmente aparecida el 4 de noviembre de 1865 en el *Saturday Press*) dice en su primer verso: "*O Captain! my Captain! our fearful trip is done*" –lo cual suena mejor en inglés (diferencias: la ausencia de "h" y la "C" que en Whitman es mayúscula y Darío la baja; Whitman usa una vez el "*O*" exclamativo y Darío lo repite[12]). Lo cual propone otro acertijo: ¿Citó mal Darío, por error, o a sabiendas alteró y parafraseó? ¿Manipuló la frase en inglés de acuerdo a sus necesidades métricas en español? Las diez estancias de su oda se basan en el alejandrino y sus complementarios; como quiera que sea, el verso whitmaniano de apertura hace en español un dodecasílabo sordo o un alejandrino forzado.

Tres héroes muertos: Druso Germánico, Lincoln y Mitre. ¿Ironía involuntaria? Druso, hermano menor de Tiberio y padre del futuro emperador Claudio, murió de secuelas de batalla a los 28 años; Lincoln en aquel tan escénico y dramático magnicidio cuando contaba 56 años (el doble exacto); Mitre, protector de Darío ("mecenas", para regresar al vocablo clásico) murió en cama a los 85, retirado de política aunque al frente del diario *La Nación*. Confrontar la muerte juvenil de Druso y el asesinato de Lincoln con el fallecimiento de Mitre, le hace un flaco favor al estadista argentino. ¿Involuntaria ironía dariana o deliberado mensaje tácito? El poema es un verdadero lamento fúnebre; así que más probable será –señalemos discretamente– una pifia del apesadumbrado poeta nicaragüense. (No es fácil encontrar lamentos emotivos a la muerte de un estadista octogenario.)

1911 : *Letras*, París, Casa editorial Garnier hermanos, 6, rue des Saints-Pères, (sin fecha declarada pero inobjetablemente atribuido al año 1911, como lo corrobora el depósito legal francés). In-18 jésus, VI + 263 p. y retrato. Dedicado: "A Fabio Fiallo / Fraternalmente / R. D." Colofón al pie del índice (correspondiente a la p. 239): "Paris – Tip. Garnier hermanos." [Ejemplar BnF: 8-Z-18229 ; ejemplar BnE: 86.0(728.5)-821"19"]

Letras fue reeditado, con ilustraciones: en *Obras completas*, t. VIIII, ilustraciones de Enrique Ochoa, Mundo Latino, Madrid, 1918, 195 pp. (Se ha

[12] La edición 1907 mete comas: " *'Oh, captain! oh, my captain!'*, clamaba Whitman." Por su lado, Méndez Plancarte, Mejía Sánchez y quienes los siguen suben a mayúscula la segunda exclamación en Darío, así: " *'Oh captain! Oh my captain!'*, clamaba Whitman." Toda vez que la edición Eyméoud no lo hace.

repetido la tipografía original pero la formación de caja varía, siendo ligeramente más ancha –unos cuatro caracteres de más–.)

Esto es, pues, lo que *sabemos* con certeza de las seis ediciones parisinas de Darío. Lo sabemos a partir de los datos contenidos en los propios ejemplares y aquellos que reportan y avalan los catálogos y repertorios franceses. Sean de interés para el curioso lector dariano y de utilidad para sus estudiosos.

Alberto Paredes
Universidad Nacional Autónoma de México

BIBLIOGRAFÍA

Bibliothèque nationale de France. (BnF) *Catalogue général de la BnF*. (Digital, en la red, puesto al día constantemente).

——— (2012) *Guide des archives de l'Internet en consultation en bibliothèque de recherche*. Brochure d'avril (folleto de abril). Paris.

Cercle de la Librairie. (1814-1971) *Bibliographie de la France*. 158 vols. Paris. Pillet. [Otra forma del título : *Journal général de l'imprimerie et de la librairie*.]

Fouché, Pascal, Daniel Péchoin, Philippe Schuwer *et al*. (2002, 2005, 2011) *Dictionnaire encyclopédique du livre*. 3 vols. Paris. Édition du Cercle de la librairie.

Jordell, Daniel. (1886-1915) *Catalogue général de la librairie française*. Paris. Editions D. Jordell. [Jordell continúa el trabajo de Otto Lorenz.]

Lorenz, Otto. (1840-1885) *Catalogue général de la librairie française*. 11 vols. Paris. Otto Lorenz.

Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts. (Tome XXXV, Auteurs DA – DAUDETEAU, 1908) *Catalogue général des libres imprimés de la Bibliothèque nationale*. Paris. Imprimerie Nationale. (Reimpresión facsimilar en 1929: Paris. Paul Catin Éditeur.)

Elena Perulero
El "Informe Azcárate sobre Blas de Otero"
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XC, 2014, 297-317

EL "INFORME AZCÁRATE SOBRE BLAS DE OTERO"

Desde finales de los años cuarenta, Blas de Otero quiso que su poesía, lejos de circunscribirse a la coyuntura sociopolítica concreta de la dictadura franquista, se inscribiera en una tradición que se remontaba a la época medieval y al romancero, convirtiéndose así en heredera directa de la voz popular. Otero irrumpe en el panorama poético español de comienzos de los cincuenta con *Ángel fieramente humano* (1950) y *Redoble de conciencia* (1951), gracias a los cuales se destaca como una de las voces más fuertes y maduras del momento, con un extraordinario dominio de la palabra, pero también como una de las más humanas, conmovedoras y sinceras. Sin embargo, cuando estos dos libros ven la luz, la poesía de Otero ya ha empezado a caminar hacia otros derroteros: los de la *poesía histórica*. «Se ha hablado de poesía social y de poesía política… —le decía a Enrique Entrena— yo solo la llamo poesía histórica. Es decir, la que escribe un poeta en el contexto que le ha tocado vivir» (Entrena: 1976). Algunos años antes la había definido también como «aquella que se refiere al hombre o a una colectividad situados en un tiempo y lugar determinados, que puede abarcar a toda la humanidad» (Corrales y Palazuelos: 1964: 4). Con esta denominación, el poeta trataba de matizar su inclusión en la poesía social, que no terminaba de convencerle por lo que había llegado a tener de pose, más o menos forzada, pero también de respuesta a un momento histórico preciso y puntual. La poesía histórica tiene mucho que ver, pues, con la idea del hombre como parte de las circunstancias que le rodean y también con el papel que la poesía puede desempeñar en la sociedad y en el devenir de la historia. Con los años, el poeta fue matizando ligeramente esta concepción, introduciendo pequeños reajustes pero, en lo esencial, lo mantendrá hasta el final de su vida, cuando empiece a desarrollar el concepto complementario de *poesía abierta*[1].

[1] En mi tesis doctoral, *La poesía histórica de Blas de Otero*, defendida el pasado 31 de mayo de 2013 en la Universidad Autónoma de Madrid, analizaba en profundidad este concepto,

En el origen de esta deriva estará —en palabras de su amigo José Miguel Azaola— su «apartamiento deliberado de lo sobrenatural y su adhesión convencida a una ideología sociopolítica identificada, al menos en lo esencial, con la del comunismo oficial de su tiempo» (Azaola: 1986: 39). Al parecer, a finales de la década de los cuarenta, las posiciones ideológicas de Otero eran ya muy cercanas al marxismo:

> Su sed de justicia y su decisión de romper lanzas en defensa de los económicamente débiles y estar en comunicación permanente con la «inmensa mayoría» se impusieron a todo lo demás y llevaron al poeta a unas conclusiones (el populismo, la ideología sociopolítica comunista, el volver la espalda a la Trascendencia) que, a juicio suyo, se desprendían necesariamente de sus generosas premisas, pues el punto de donde partía era la generosidad. Ya en agosto de 1948, callejeando de noche por Bilbao mientras contorneábamos la plaza del Sagrado Corazón para sustraernos al estruendo jaranero de las cercanas barracas de feria, como yo le negara la necesidad de llegar a tales conclusiones, me espetó un argumento teológico: «Según San Pablo, de la fe, la esperanza y la caridad, la mayor es la caridad. Pues bien: Pío XII es la fe, y Stalin es la caridad» (ambos reinaban entonces en sus esferas respectivas). Algo más tarde, quedaría definitivamente anclado en esta posición (Azaola: 1986: 39).

El poeta utiliza nada menos que una máxima de San Pablo para defender sus planteamientos marxistas, algo que no resulta tan extraño si tenemos en cuenta su formación católica. El mismo Otero aludirá, años después, a ese proceso:

> Mi evolución fue lenta, sin cambios muy bruscos. Mientras estudiaba, fui presidente de los estudiantes católicos de Vizcaya. Por medio de la reflexión, de las vivencias y de las lecturas, fui llegando a otra visión del mundo y del hombre que pude contrastar, después, en largos viajes. En mi época religiosa me entusiasmaba San Juan de la Cruz, sus tratados en prosa. Después leí a Kierkegaard, Heidegger, Camus, Leon Bloy... Sus obras me removían, pero no me dejaban centrado. Mi afición a las ciencias contribuyó grandemente a mi desarrollo intelectual; estaba al corriente de los avances de la física y de la química y me lancé de lleno al estudio de la filosofía de la praxis (Bayo: 1968: 189)[2].

Dentro del pensamiento marxista, la filosofía de la praxis es una de las formulaciones más duraderas que, partiendo de los escritos del propio Marx, llega

---

que estimo esencial para comprender cabalmente la concepción poética oteriana, así como el de *poesía abierta*, que se puede aplicar, en mi opinión, a la parte final de su obra. De ella procede la investigación que presento en estas páginas.

[2] En «El riesgo de una poética esencial: Blas de Otero», Juan Carlos Rodríguez (2010) aludía a la influencia del pensamiento de Gramsci en el desarrollo de la literatura comprometida.

hasta nuestros días. Algunos de los teóricos marxistas de fines del siglo XIX y comienzos del XX, como A. Labriola (1843-1904), A. Gramsci (1891-1937), G. Lukács (1885-1971) o K. Korsch (1886-1961), desarrollarán diversas concepciones del marxismo con un punto en común: la consideración fundamental de este como doctrina que va más allá de lo filosófico para abordar los problemas políticos prácticos de la lucha revolucionaria. Uno de ellos, el fundador del Partido Comunista Italiano, Antonio Gramsci, subrayará la personalidad de Marx, no solo como científico sino como hombre de acción, en tanto que su pensamiento no solo ha influido en el terreno de las ideas o de la filosofía, modificando la percepción de la historia, sino que ha llegado a transformar la realidad, a cambiar el curso de los acontecimientos históricos (Gramsci: 1918).

La apertura de Blas de Otero hacia los demás y hacia la dimensión histórica del hombre estará, por tanto, relacionada con su progresivo acercamiento a los postulados marxistas. Esta aproximación se producirá, además, en un momento de fuerte crisis existencial, facilitándole una nueva forma de entender la vida, el mundo, la historia, la economía…, al tiempo que le procura una nueva esperanza —perdida ya de manera definitiva su fe católica— y una nueva causa por la que luchar. Y, junto con esa nueva causa, Otero descubre también una justificación moral para su decisión de dedicarse a la poesía: consagrará sus versos a luchar por el hombre desempeñando, como poeta, un papel activo en la sociedad.

Sin embargo, esas inquietudes ideológicas y poéticas mal podían desarrollarse en la España franquista de aquellos años. De hecho, en 1951, la percepción de la sociedad española como algo «monstruoso», así como su propia situación personal, provocan en Otero una sensación de ahogo, de falta de aire, vale decir, de falta de libertad:

> Pues que en esta tierra
> no tengo aire,
> enristré con rabia
> pluma que cante (Otero: 1959: 64).

Esta será una de las nuevas motivaciones de su escritura: cantar por la libertad, atendiendo a un nuevo imperativo moral que le impide hacer una poesía que dé la espalda a esa misma situación histórica, porque, como dice en otro lugar, «antes / hay que poner los hombres en su sitio» (Otero: 1964: 41). La sensación de angustia y opresión le llevará a acuñar la expresión *españahogándose*, comprensible para todo aquel que no estuviera de acuerdo con el régimen establecido en España tras la Guerra Civil, y que se agravará en el caso de los poetas que, como él, sufran el acoso de una censura que limite sus posibilidades de obtener unos ingresos mínimos[3]. Ya en 1949 le habían

[3] Sobre la expresión *españahogándose,* véanse los poemas «Un vaso en la brisa» (Otero: 1955: 56-57) y «Españahogándose» (Otero: 1964: 30).

denegado el Premio Adonais —al que se presentó con *Ángel fieramente humano*— por razones que nada tenían que ver con su calidad literaria, sino con la heterodoxia religiosa de su contenido[4]. Pero es que, además, cada vez encontraba más dificultades para editar sus versos. Ejemplo de ello es lo que ocurrió con *Espadaña* a raíz de la publicación de «Déjame»: nada menos que el cierre definitivo de la revista[5]. No es extraño que, en estas circunstancias, el bilbaíno sintiera la necesidad de salir de esa «espaciosa y triste cárcel». Si a ello le agregamos el componente ideológico que, con el tiempo, irá adquiriendo una importancia decisiva, es comprensible que Otero se plantease marcharse de España, exiliarse, y la elección de París como destino resulta, asimismo, natural.

Una vez tomada la decisión, el poeta se encontrará con algunas dificultades. Los trámites para conseguir el visado no son sencillos. A pesar de que no tiene antecedentes de ningún tipo, seguramente tendría que pedir una recomendación de alguien de Bilbao y aducir, como excusa para el viaje, su participación en unos cursos en París[6]. El otro impedimento grave al que se enfrenta es que no cuenta con los recursos necesarios para costearse el viaje. La única solución que se le ocurre entonces es vender lo único que tiene de valor:

---

[4] Así aparece en las cartas que la escritora Ángela Figuera, que también se presentó al premio en aquella edición, y el bilbaíno intercambiaron por esas fechas. El 1 de diciembre de 1949, ella le escribe: «Creo que ha habido un tejemaneje horrible. Hace unos días hablé con uno del jurado. Le dije rotundamente: "¿Cómo no han premiado lo de Blas de Otero? Tiene que ser bueno". Y me contestó: "¿Lo conoce Vd? En efecto, *ese era el premio*". [...] Sé que su libro ha sido postergado por motivos extraartísticos. Para otra vez si quiere Vd. concursar con éxito, ponga Vd. el Catecismo de la Doctrina Cristiana del Padre Astete sobre la mesa y consúltelo, y ande con ojo. ¿Comprendido?» (Carta recogida por De la Cruz: 1987: 24-29). Luis Romero, que, al parecer, lo vivió de cerca, explica cuál fue la reacción de Otero: «Le afectó mucho, y durante algún tiempo desilusión y rabia anduvieron basculando en su ánimo, mezcladas entre sí. *Ángel fieramente humano* lo publicó Ínsula en esmerada edición, y se escribieron críticas elogiosas. Él recibió cartas de solidaridad, de aliento y alabanza, firmadas por personas de calidad. Fue un triunfo» (Romero: 1980: 77). La publicación de *Ángel fieramente humano* por Ínsula, en 1950, fue un modo de resarcir al poeta de lo del Adonais, pero también de defender el tipo de poesía que representaba.

[5] Victoriano Crémer, al recordar las vicisitudes que aquella empresa hubo de sortear, escribía: «Murió *Espadaña* mucho antes de que los nuevos soles deslumbraran las enlutadas tierras de España […]. Se suscitó la incidencia eclesiástica a causa de un soneto de Blas de Otero publicado en la revista. El cura Lama fue obligado a hacer una forma de retractación, poniéndose, naturalmente, a salvo, pero […] dimitiendo del cuadro de ejecutores de la revista. Como único superviviente responsable, me vi precisado a defenderme ante un tribunal eclesiástico de lo que consideraban "flagrante herejía". Afortunadamente, aquel no era el Tribunal de Sangre. Pero herida quedó de muerte la revista…» (Crémer: 1978: XIX-XXXI).

[6] A todas estas gestiones se referirá con ironía en el poema titulado «Pato» (Otero: 1959: 90), que comienza: «Quién fuera pato / para nadar, nadar por todo el mundo, / pato para viajar sin pasaporte / y repasar, pasar, pasar fronteras / como quien pasa el rato». Y se pregunta: «¿Para qué tanto lío, / tanto papel, / ni tanta pamplina?».

> No encontraba sosiego en parte alguna. Cogido en una ratonera, las cosas variaban poco de ser consideradas desde Madrid o desde Bilbao. Experimentaba la asfixia que corroyó a tantos cerebros huidos. De poco servían la palabra, el grito solitario y el caminar aislado. Un día Blas de Otero tomó una decisión heroica.
> —Vendí la mayor parte de mi biblioteca, cientos de tomos recogidos pacientemente durante muchos años, las piezas de mi posterior evolución, y saqué un billete para París (Bayo: 1968: 187-188).

En *Historia (casi) de mi vida* vuelve a referirse a esta decisión:

> Me voy a París, te digo que me voy a París aunque tenga que vender toda mi biblioteca. Y la vendí. En el andén de Amara me esperaban Gabriel y Amparitxu, asustándose un poco al ver que el mozo sacaba tanta maleta por la ventanilla. Aquella noche cenamos con Eugenio, y al ir llegando a los postres le hice, a bocajarro, la pregunta dostoyevskiana de nuestro siglo:
> —¿Tú eres...?
> Salí de la estación de Irún con el pecho arrugado por tanta falta de aire durante tantos años, y al llegar a Hendaya el aire era distinto, simplemente existía, y el mundo se tendía inmenso y maravilloso ante mi vista (Otero: 2013: 954-955)[7].

En los años cincuenta, al menos para los intelectuales de lo que se ha llamado «el exilio interior», París era símbolo de la libertad y la democracia que aquí faltaban. Francia no era únicamente el país democrático más próximo a España, sino que era el lugar en el que se habían quedado muchos de los exiliados de la Guerra Civil y donde se desarrollaba una parte muy importante de la actividad política de la oposición antifranquista. Una de las organizaciones capitales, en este sentido era, claro, el Partido Comunista de España (PCE), que lo hizo de forma legal hasta que el gobierno francés se lo prohibió, en septiembre de 1950.

Junto con Eugenio García de Nora, Blas de Otero es uno de los primeros poetas españoles en contactar con el PCE, que no pasaba entonces por su mejor momento. Desde finales de la década anterior, y una vez abandonada la lucha armada, los dirigentes comienzan a percatarse de que los intelectuales podrían desempeñar un papel decisivo en el interior[8]. De ahí pro-

[7] Se refiere aquí a Gabriel Celaya y Amparo Gastón, a los que Otero había conocido a finales de los cuarenta y con los que mantenía una relación de amistad, y a Eugenio García de Nora. Celaya y Nora, entre otros amigos progresistas, le servirían de avales ante el PCE. La «pregunta dostoyevskiana» aludiría —claro está— a si Nora pertenecía o no al Partido Comunista. Sobre el viaje de Otero a París, que duraría casi un año, véase Perulero (2010).

[8] Manuel Aznar Soler, que ha dedicado varios trabajos a analizar esta cuestión, explica cómo en el contexto de la Guerra Fría, de la lucha por la hegemonía mundial entre EEUU y la URSS, la política cultural constituía «un arma necesaria en la batalla contra el enemigo» (Aznar Soler: 2009).

viene su interés por lo que llamará —incluso materialmente, como una de las secciones de su Archivo Histórico— «Fuerzas de la cultura», que explica también la acogida que dispensaron a Blas de Otero cuando éste se puso en contacto con ellos.

La relación formal entre el poeta y el PCE data de 1952, fecha en la que decidió afiliarse, ya en París, pero sus primeros contactos son algo anteriores —pocos meses o quizá semanas—, tal y como viene a confirmar el hallazgo de un documento que permite conocer las circunstancias concretas de su aproximación al partido. Se trata, seguramente, de un documento único, dada la situación de clandestinidad propia del momento, que no favorecía, precisamente, la conservación de papeles de este tipo. Sin embargo, el Archivo Histórico del Partido Comunista de España, Sección Fuerzas de la Cultura-Intelectuales, guarda un texto microfilmado —con signatura Micro Jacq. 92— que lleva por título «Informe Azcárate sobre B de O». La pésima calidad de la microficha en que se reprodujo el documento en su día y el hecho de que no se haya conservado el original en papel hacen que la mejor opción sea transcribirlo[9]:

> Informe Azcárate sobre B. de O.
> Bilbao
> Intelectuales
>
> Lo más importante de la visita de N es que ha estado con B. de O. del que te adjunto 2 libros (1). Este le ha buscado a través de Cel. B. está «como N. más o menos cuando entró en relación con nosotros».
>
> Está en relación con un grupo de antiguos camaradas, hoy al parecer sin contacto: un músico Joaquín Villalobo, que compuso el himno de Thaelman; un pintor, Ciriaco Párraga; la mujer de este, Julia Tello, y dos amigas de esta, Diana y Neva.
>
> Con el músico a compuesto una canción que te la adjunto. El músico a dicho que conocía al tenor que cantaba en R. M. y que le gustaba mucho oírle cantar esa canción.
>
> Como verás por la carta, B. tiene todo arreglado para venir aquí a partir del 8 de febrero con el pretexto de seguir unos cursos. Será un viaje de unos 15 días. N. a quedado en venir los días 9 y 10 para ponernos en relación.
>
> La poesía firmada M. es de Cel.
>
> Sobre la detención de los hermanos M. no sabe nada concreto. Noticias indirectas por Cel. de que están presos y que van a pasar delan-

[9] Para no desvirtuar el aspecto «codificado» del texto, desarrollo aquí las distintas abreviaturas, en el orden en que aparecen en el mismo, aunque algunas de ellas resultan bastante obvias: «B. de O.» o «B» hacen referencia, claro, a Blas de Otero; «N» es Eugenio García de Nora; «R. M.» debe de ser Radio Madrid; «Cel» es Gabriel Celaya; y, por último, «los hermanos M.» son los hermanos Millares Sall.

> te de un Consejo de Guerra. Pero ignoran el motivo invocado, su gravedad, y las condiciones en que están.
> Un abrazo.
> (1) El de capas negras es inédito.

El texto nos da una idea del modo en que, a comienzos de los años cincuenta, en plena dictadura franquista, un escritor podía acercarse a los principios del socialismo y, más concretamente, a aquellos que los defendían desde una estructura de partido, que en la época funcionaba clandestinamente y desde el exilio. Por su interés histórico, merece la pena ir desgranando, poco a poco, todo lo que encierran estas pocas líneas.

Para empezar, el autor del informe es Manuel Azcárate, militante comunista desde 1934, y dirigente de las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU). Exiliado en París después de la guerra, trabajó en algunas publicaciones vinculadas al PCE y, a comienzos de la década de los cincuenta —época en la que se escribe este informe—, se encargó de las relaciones del partido con los intelectuales y el mundo universitario. A partir de 1948 la política de oposición al franquismo había sufrido un cambio de rumbo: el mismísimo Stalin había recomendado a los dirigentes españoles que se pusiera fin a la lucha de guerrillas y se apostara por «trabajar dentro de las organizaciones legales del enemigo que agruparan a masas, según la famosa tesis de Lenin, y así extender en ellas las ideas revolucionarias y comunistas» (Azcárate: 1994: 321). Eugenio de Nora se convertiría en enlace entre el PCE en el exilio y los movimientos culturales del interior, contribuyendo a la búsqueda de «nuevas raíces [...] en la sociedad española de posguerra», de la que, al parecer, estaban bastante desconectados. Azcárate recordaba en sus memorias:

> Mi rutina de trabajo, bastante aburrida, se interrumpió un día con un recado de Carrillo. Debía ir a Suiza enseguida a visitar a un joven poeta español, Eugenio de Nora, que había expresado su deseo de contactar con el PCE. [...] En este primer encuentro, intenté contestar a sus muchas preguntas sobre el comunismo. Cuando le pregunté cómo había tenido noticia del partido, me citó, entre otros nombres, al poeta vasco Celaya y a su mujer, Amparo, que tenía una gran irradiación entre los estudiantes del norte y los de Madrid. También mencionó al profesor Gallego Díaz, que, después de haber sufrido persecuciones, vivía dando clases particulares en su piso de Madrid. Allí impartía lecciones de marxismo a algunos estudiantes de confianza. [...] Me habló mucho de la universidad, de sus amigos, Bousoño, Rosales…; del respeto de todos hacia Vicente Aleixandre [...]. Me informó de que en España existían varias revistas de poesía en las que se expresaban ideas progresistas: entre ellas, *Espadaña*, de León, muy cauta, y otra mucho más arriesgada en Canarias, dirigida por los hermanos Millares, Agustín y Manolo. Este último sería un pintor de enorme talento, solo reconocido en fecha muy posterior. [...] Todo lo que me contaba Nora no tenía nada que ver con la «España franquista» de hambre y terror de la que se hablaba en *Mun-*

> *do Obrero*. Claro que en 1950, cuando se produjo nuestro primer encuentro, seguía existiendo y predominando esa España negra, pero empezaba a nacer otra realidad, sobre todo entre los jóvenes. Y Nora fue el primero que nos lo hizo ver.
> Volví a París entusiasmado con todo lo que me contó en nuestra entrevista. Puse al corriente a Carrillo y este me encargó de que mantuviera la relación con él y, llegado el caso, con aquellos jóvenes de su círculo. Como Nora disfrutaba de una beca en Suiza, acordamos visitarnos regularmente, bien allí, bien en París. De ese modo nació una verdadera amistad (Azcárate: 1994: 322).

Así pues, según este documento, Blas de Otero habría contactado con Nora, quien, a su vez, lo habría puesto en relación con el PCE por medio de Manuel Azcárate, como también recoge este último al final del capítulo dedicado a Eugenio García de Nora:

> Nora me dijo [...] que conocía a otro poeta, Blas de Otero, que tras una profunda evolución interior quería ser comunista; dentro de poco vendría a París [...]. Al cabo de dos o tres meses, Nora me anunció la visita de Blas de Otero. Su libro *Ángel fieramente humano* me había impresionado profundamente, a pesar de mi limitada afición a la poesía [...]. La relación con Blas, con un carácter más cerrado y receloso, fue desde el primer momento mucho más difícil que con Nora. Con el trato las cosas mejoraron y, a ratos, demostraba que era un conversador encantador, feliz y sonriente. Charlábamos de los temas más diversos en largos paseos, de sus amigos y de su ciudad, Bilbao, de su discutible empeño por no aprender ni una palabra de francés: él estaba convencido de que era preciso para acorazar la autenticidad de su castellano poético. Pero había otros momentos en que se encerraba en sí mismo y no podía arrancarle una palabra. Luego supe que padecía una seria enfermedad mental que era la causa de esos cambios de humor. [...] Me sentía enormemente satisfecho con mi nuevo trabajo, en contacto con la joven intelectualidad que se acercaba a las ideas comunistas. Con Blas logré establecer, a pesar de los problemas, una verdadera amistad, y todo apuntaba a que se nos abrirían nuevas posibilidades para ampliar las relaciones con otros escritores e intelectuales (Azcárate: 1994: 324).

A pesar de que en el encabezamiento del informe dice «Bilbao. Intelectuales», creo que esto se tiene que referir a la sección a la que corresponde el texto —al contenido— y no al lugar en el que está escrito el informe, redactado, seguramente, en París. No está fechado, pero es muy probable que sea de finales de 1951 o comienzos de 1952. Dos indicios apuntan en esa dirección. En primer lugar, la referencia al viaje de Otero, que se anuncia para el 8 de febrero; efectivamente, el poeta salió para la capital francesa en febrero de 1952. Pero es que, además, hacia el final, Azcárate alude a la detención de «los hermanos M.» —los hermanos Millares Sall, Agustín y José María (poetas) y Manolo (pintor)—, de una familia de artistas e intelectuales de Gran

Canaria, hijos del poeta y dibujante Juan Millares Carló y la pianista Dolores Sall, y fundadores de una de las revistas más «arriesgadas» de posguerra, titulada *Planas de poesía* (1949-1951), que vio la luz por primera vez el 1 de julio de 1949, con una tirada de doscientos ejemplares numerados. Muchos artistas, poetas y escritores colaboraron en esta publicación hasta que fue clausurada, por decisión gubernativa, en 1951 y procesados sus promotores, a cuya detención alude nuestro «Informe».

> La importancia de estas valiosas y valerosas *Planas* no está solo en la calidad artística y literaria de la revista, ni en la exhumación de textos inéditos capitales para la literatura canaria y española, sino por el eco que despertó más allá de nuestras fronteras, llegando a ser una de las pocas revistas españolas que se divulgó en Francia o en México, participando de la admiración y el desmedido fervor que en estos países producía toda la vertiente artístico-literaria que portase indicios de disidencia frente a la Dictadura franquista (Páez: 1993: 203-204).

En los primeros días de octubre de 1951, la policía irrumpe en la casa familiar para hacer un registro nocturno, tras el cual José María y Agustín Millares Sall serán detenidos y encarcelados, junto con otros colaboradores de la revista. J. J. Páez transcribe, en el libro citado, la copia de Auto de libertad provisional, con fecha de 25 de marzo de 1952 —seis meses después de la detención—, se les acusa de pertenecer al Partido Comunista y de emplear en la publicación «conceptos expresivos de los símbolos del comunismo, tendentes a la propaganda efectiva en pro del ideal comunista aunque tratando de disimularlo con la intitulación "Manifestaciones de la Paz"», considerando que esto puede constituir un «delito de propaganda ilegal» (Páez: 1993: 218-219)[10]. El encarcelamiento, por tanto, habría durado desde octubre de 1951 hasta finales de marzo de 1952, lo que apoya el intervalo de fechas que propongo.

Eugenio García de Nora y Blas de Otero se habían conocido en Madrid, en el otoño de 1943, cuando coincidieron en el colegio mayor Cisneros y, aunque nunca perdieron totalmente el contacto, lo retomarán de manera más intensa en estos años, como muestra el poema que el bilbaíno le dedica en

[10] A continuación, Páez explica cómo después de todo aquello: «…el grupo de *Planas* se disgregó. […] Sobrevino a los hermanos Millares Sall la prohibición expresa de publicar y, por ello, comienza para Agustín Millares una especie de exilio interior que dura diez años. […] Es uno de tantos poetas amordazados, y, fiel a su norma de verter su vida en versos, dedica un poema […] a su hermano José María con el título denotador de "Nos taparon la boca", que es, a su vez, el estribillo de esta composición […]: "Nos taparon la boca / bruscamente, con rabia / —¿te acuerdas?— cuando aún nos quedaban / por decir tantas cosas/ […] / Mas di conmigo, hermano, que no importa. / Nuestro canto en la calle tuvo el ala / y el círculo creciente de la onda. / Todavía cantamos: Todos cantan / saludando la entrada de la aurora"» (Páez: 1993: 220-221). Véase también, al respecto, «Entre la piedra y la luz» (Millares: 2009: 9-27).

Ángel fieramente humano. Este reencuentro sería —en palabras del propio García de Nora— muy importante «para la orientación posterior de la poesía y de toda la actitud ante la vida de Blas [...], su decisión de abandonar España e ingresar oficialmente en el Partido Comunista (aquí tuve yo un papel muy..., hoy me parece que tuve un papel muy poco lucido, porque hice un poco de Capitán Araña)». Casi parece lamentar su actuación, cuando explica:

> No sé cómo Blas se enteró —¿acaso a través de Gabriel Celaya?— de que yo tenía relación con algunos de los dirigentes de entonces del Partido. Ello se debía, muy concretamente, a que uno de los más destacados, Manuel Azcárate, venía frecuentemente a Suiza, porque su padre, que había sido embajador de la República en Londres durante la guerra, vivía entonces en Ginebra. Esta reiterada presencia de Azcárate en Suiza hizo posible que yo tuviera contacto con él y después, a través de él, con la dirección general del Partido. Vino luego, muy pronto, lo que todos sabemos: la muerte de Stalin, las huelgas de Berlín, el informe Jruschev. Yo quedé muy expectante.
> Por el contrario, Blas había tomado contacto a fondo, se había vinculado muy estrechamente y, en fin, en esa situación siguió (García de Nora: 1986: 92).

En el verano de 2007, tuve ocasión de entrevistar al escritor Jorge Semprún, que sería uno de los encargados por la dirección del PCE para acoger a Blas de Otero en París. Cuando le enseñé este documento, y después de leer el texto un par de veces, me explicó:

> Sí, esto es un informe de Azcárate antes de la venida de Blas. [...] Es el informe típicamente comunista, que trataba de presentar un poco los antecedentes. Se nota la influencia de la formación francesa de Azcárate en esto de poner «a», del verbo 'haber' sin hache. Pero, en fin, aparte del galicismo, presenta el entorno de Blas como un entorno más bien progresista, favorable; anuncia la llegada, lo pone en contacto, etc. En fin, esto es una carta antes del primer viaje (Perulero: 2013: 454)[11].

Además de los avales de Nora y Celaya, el informe explica cómo entre los amigos de Otero se encuentra un «grupo de antiguos camaradas». El primero de ellos, Joaquín Villatoro (1911-1987) —que no «Villalobo», como aparece en el documento[12]—, autor de la *Canción a Thaelmann*, con letra de Alberti, dedi-

[11] La transcripción completa de la entrevista está recogida en uno de los apéndices de mi tesis doctoral, ya citada, págs. 449-458.

[12] Agradezco a Emilio Torné que me llamara la atención sobre esto, así como las primeras noticias sobre el compositor cordobés, director de las cuatro entidades musicales de Jerez de la Frontera (Cádiz): Banda Municipal, Orquesta Sinfónica, Orfeón y Conservatorio Profesional de Música —del que fue fundador y que lleva su nombre—, desde 1962 hasta 1980, en que se jubiló.

cada al líder comunista alemán que perdió las elecciones de 1932 frente a Hitler, fue encarcelado al año siguiente y, tras once años de prisión, en plena Segunda Guerra Mundial, fue trasladado al campo de concentración de Buchenwald, donde lo fusilaron el 18 de agosto de 1944[13]. Con este himno, Alberti y Villatoro se sumaron a la lucha internacional contra el fascismo y fue la primera canción de tema social escrita en España, en 1933, para que fuera interpretada por obreros en mítines y manifestaciones y, más adelante, durante la Guerra Civil. Está recogida en la anónima *Colección de canciones de lucha* (1939)[14]:

¡Camaradas, hombro con hombro!
¡Camaradas, más firme el paso!
¡Para marchar en cadena
una cadena tejamos!

¡Norte, Sur, Este y Oeste!
Unidos vienen cantando,
los proletarios avanzan,
ya avanza el proletariado,
¡Viva!
Thaelmann será libertado.

¡Camaradas, hombro con hombro!
¡Camaradas, más firme el paso!
¡Para libertar a Thaelmann
hoces y puños en alto!

Ya las hachas retroceden,
tiembla Alemania sangrando,
rueda por tierra el fascismo,
¡Muera!,
al pie del proletariado.

El texto de la canción es suficientemente elocuente como para que no haga falta incidir sobre las convicciones del músico cordobés. Otro de los amigos mencionados en el informe —junto con su mujer, Julia Tello (joven miliciana madrileña conocida durante la Guerra Civil como «Tellito») y sus amigas Diana y Neva— es el pintor Ciriaco Párraga, reconocido casi tanto por su compromiso político como por su talento como dibujante y retratista.

[13] Durante la Guerra Civil, uno de los batallones de las Brigadas Internacionales, integrado por alemanes, austríacos y escandinavos y que luchó en la defensa de Madrid, se nombró en su honor Batallón Thäelmann y esta canción fue su himno.

[14] En su tesis doctoral, titulada *Rafael Alberti y la música*, Eladio Mateos Miera recogía en apéndice la partitura de esta canción. En el libro *Joaquín Villatoro. Vida y obra* (Castro del Río: Ayuntamiento, 1998, pág. 62) Francisco Cañaveras alude a la amistad entre Alberti y Villatoro y al momento en que la compusieron.

> La vida de este bilbaíno nacido en Torrelavega estuvo marcada por las circunstancias del tiempo que le tocó vivir: la guerra, la cárcel y la pertenencia al bando de los perdedores, calificados por el franquismo como «rojos». Pero quizás esas mismas circunstancias forjaron, mejor que otras, sus cualidades de dibujante y pintor e hicieron de Ciriaco un artista empeñado durante toda su vida en fusionar ética y estética. […] Circunstancias que le permitieron hacer un extraordinario retrato de Marcos Ana en el Penal de Burgos, en 1959; o le condujeron a toparse en el año 1940 con la mujer de su vida, una miliciana de leyenda: la Tellito; o le llevaron a apreciar como nadie la libertad. […] Fue amigo, entre otros muchos, de poetas como Blas de Otero[15].

Se conocieron a finales de los años cuarenta, aunque el pintor se había trasladado a Bilbao en 1932, fecha en que se afilia al Partido Comunista de Euskadi. Durante la guerra pasa algún tiempo en la cárcel, de donde sale en mayo del 39. Al año siguiente, conoce en Zaragoza a su mujer —Palmira Julia Tello Laudeta— que entonces se hace llamar «Amaya». Se irán a vivir juntos solo dos semanas después «sin casarse, sin papeles, una unión basada en el mutuo amor, que durará toda la vida»[16]. En Zaragoza, con la ayuda de un médico franquista, se hace retratista y consigue algunos encargos de pintura —llegó, incluso, a retratar a Franco—, ganando cierta fama y una clientela suficiente. Sin embargo, su añoranza por Bilbao le hace regresar en 1942. Allí «no será recibido, ni de lejos, como en Zaragoza. Hay rescoldos de la guerra y no es conocido como pintor; si acaso, como comunista y dibujante» (Párraga: 2008: 71). Enseguida entrará a formar parte del grupo de pintores que se conoce como «el grupo del Suizo», porque ese es el nombre del café donde se reúnen. Este grupo organizó exposiciones colectivas, promocionó las relaciones de sus miembros con instituciones artísticas españolas y les

[15] La biografía más completa sobre el pintor es la escrita por su hijo, Gregorio Párraga Tello (2008), a la que pertenece esta cita (págs. 1-2) y las siguientes que se refieren a la vida de Párraga o a su mujer.

[16] «La Tellito», como la llamaban sus camaradas, había sido una jovencísima miliciana durante la guerra. «Caído su hermano Paco en el Alto de los Leones al poco del golpe de Estado, se entregó a la defensa de Madrid, cuando solo tenía 15 años. El 31 de octubre de 1936, ya con 16, su semblante va pasando entre las manos de los madrileños por ser suya la figura de mujer que, con nervio encendido, arenga a la población desde la portada del último número del semanario *Estampa*. […] Aquella joven, que no cesó un momento en su labor de combatiente durante la guerra, contaba: "Solía ir andando de pueblo en pueblo, siguiendo un recorrido fijado por el Comité; alguna vez me llevaban en camión. Sola y desarmada, arengaba a la gente en la plaza. Las palabras me salían del alma; las madres me oían pedir que dejara a sus hijos alistarse para el combate […] y en ninguno de los pueblos por los que pasé me hicieron nada, ¡cuando yo, a lo que iba, era a llevarme a sus hijos a la batalla"[…]. Para evitar que la detengan después de la guerra (el comisario Conesa la está buscando y está deteniendo a compañeras suyas, entre ellas, las "Trece Rosas", fusiladas el 5 de agosto de 1939 ante las tapias del cementerio del Este) se esconde en Zaragoza» (Párraga: 2008: 58-61).

aseguró información regular sobre las actividades pictóricas que se desarrollaban en el resto del país.

> Quizá esta frase pronunciada por el artista en dos ocasiones, resume como pocas la actitud de Ciriaco Párraga ante la vida y ante el lienzo: «Pinto como pinto por la misma razón que soy comunista». El disfrute que sentía cuando pintaba quería compartirlo con los demás. *Compartir* era el verbo que sustentaba la razón moral de su comunismo. ¿Cómo? *Pintando a fondo*. Y en esto radicaba el fundamento ideológico de su arte: reuniendo pictóricamente en el lienzo, al amparo de su sentimiento, todos los elementos objetivos causantes de su felicidad (lo que explica su vocación por el *realismo*), expresándolo del modo más vivo y claro, directo y personal (lo que explicará el carácter transparente de su estilo) (Párraga: 2008: 136).

Después de leer esto nadie se extrañará de la afinidad existente entre los dos hombres, de cuya amistad han quedado dos retratos a carboncillo, que corresponden a dos momentos diferentes de la vida del poeta, además del poema que Otero dedicó al pintor, «Ante un lienzo de Párraga» (Otero: 2013: 897-898). El primero de esos carboncillos es de la época del *Ángel* y el *Redoble*. Más adelante, ya en los años sesenta, los dos formarían parte de tertulias como la del bar La Concordia, en la que participaban también poetas, periodistas, pintores y otras gentes del mundo de la cultura que mantenían posiciones antifranquistas. De entonces es el segundo retrato a carboncillo de Blas de Otero que realizó en 1962.

Según se desprende del texto, volviendo al informe Azcárate, a él se adjuntaban algunos documentos más. En primer lugar, dos libros de Blas de Otero, uno publicado y otro —de «capas negras», es decir, de 'tapas' negras— inédito. Dadas las fechas en las que se habría escrito el informe, los libros serían *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, que había sido galardonado en Barcelona con el Premio «Juan Boscán» de poesía y que, aunque terminó de imprimirse en junio del 51, seguramente no empezó a circular de inmediato y permanecería inédito en el momento en que Otero se lo hizo llegar a Azcárate a través de Eugenio de Nora. Puede que estos libros no den testimonio de una gran «disidencia» política o religiosa, al menos desde una perspectiva actual. Sin embargo, Jorge Semprún me hizo ver que, según estaban las cosas en la España de comienzos de los cincuenta, cualquier atisbo de heterodoxia —religiosa, política o del tipo que fuera— resultaba extraordinariamente significativa:

> En aquella época, era tanta la necesidad, el afán de encontrar algo que empezara a moverse... Estos son los años cincuenta, que son unos años terribles en España: la represión ha acabado con todo lo que quedaba del Partido, y de intelectuales en torno al Partido, de la Guerra Civil; todo ha sido destruido; el Partido ha cambiado de táctica desde la lucha de guerrillas a la lucha pacífica en 1948 y entonces están atentos a todos

> los signos que pueda haber de progresía, aunque fuera de progresismo. Yo mismo escribí un artículo elogioso sobre la novela de Carmen Laforet, *Nada*, no solo por sus valores literarios sino, sobre todo —lo confieso—, que en aquella época era muy importante, porque ese nihilismo no casaba con la ideología franquista, que era una ideología —ideología en el sentido amplio de la palabra, no solo política, sino moral— más bien positiva. Y ese nihilismo llamaba la atención. También podía llamar la atención la brutalidad de la crítica metafísica que hacía Blas en *Ángel fieramente humano*. Hoy nos puede parecer extraño, pero en aquella época estaban —estábamos— tan a la búsqueda de cualquier síntoma de disconformidad, de inquietud, que hasta *Nada* o el *Ángel fieramente humano* podían parecer algo interesante en ese sentido. Si, además, al personaje lo recomendaba Nora, que ya había tomado contacto con el Partido, y que estaba trabajando con el Partido, aunque fuera no organizadamente, por libre, individualmente; y en el entorno había un pintor, y un músico, que eran o habían sido comunistas..., miel sobre hojuelas. (Perulero: 2013: 454-455)

Resulta curioso que Semprún recordase esa reseña como «elogiosa», porque es más bien todo lo contrario. Lo que sí queda claro es que, al menos, mereció su atención; no en vano, entre su publicación, en 1945 —tras ganar la primera edición de 1944 del premio Nadal— y abril de 1949, se había reeditado en nueve ocasiones[17].

El último de los documentos relacionados con el poeta vasco que Azcárate habría anejado a su informe sería una canción, con música de Joaquín Villatoro y letra de Blas de Otero. Se trata de «Canción de la paz», cuya partitura original se conserva en la Biblioteca de la Fundación Juan March, con la signatura M-600-A[18]. No hace mucho, en el archivo de la Fundación Blas de Otero apareció el original de esta canción, donde figuraba como título «Marcha Canción de la paz». También consta, en ese escrito, que el autor de la música era Joaquín Villatoro y los versos están precedidos del epígrafe «"No vas sola, serán muchas las que vuelen contigo", *Canción de la paz* (1950), Ana Ajmatova»[19].

Esta referencia a la escritora rusa resulta curiosa, ya que alude a uno de los textos más raros dentro de su producción poética, aunque es muy proba-

[17] En aquel texto, Semprún subrayaba qué era lo que consideraba importante o llamativo de *Nada:* «…la significación objetiva de la novela, o sea su contenido, en la España franquista de hoy, y sus consecuencias posibles, tanto entre los lectores en general, por la visión del mundo que en ellos despierte, como entre los jóvenes escritores de la última generación que quizá intentan, en la soledad de su alma, buscar una salida a la angustiosa situación moral en que se encuentran» (Semprún: 1950).

[18] Agradezco a su directora, Paz Fernández, que me facilitara una copia de la misma, accesible en *http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Partituras/ 23595.pdf*

[19] Agradezco estos datos a Sabina de la Cruz.

ble que Otero no fuese consciente de ello. El poema «Canción de la paz» seguramente circuló en los medios comunistas de la época, ya que se trata de un conjunto de textos en los que la Ajmátova elogiaba el régimen soviético y a la figura de Stalin. Lo que seguramente no se difundió con tanta eficacia fueron las circunstancias que motivaron su escritura y publicación. Merece la pena que me detenga un momento a explicarlas para evitar equívocos en la interpretación de esta cita. Anna Ajmátova (1888-1966), pseudónimo de Anna Andreyevna Goriénko, nació en Odessa (Ucrania). Hija de un oficial de la marina rusa y educada en un instituto para niñas de la aristocracia, escribió poesía desde muy joven. En 1907 comenzó sus estudios de Derecho en Kiev y tres años después se casó con el también poeta Nikolái Gumiliév (1866-1921), con quien se marchó a vivir a París y viajó por varios países de Europa, entablando relación con artistas y escritores de la época. Perteneció al grupo de poetas reunidos en torno a la revista *Apollo*, donde publicó sus primeros poemas, dentro de la corriente conocida como acmeísmo, uno de los principales movimientos —junto con el futurismo o el simbolismo— de la poesía rusa prerrevolucionaria, que tuvo en ella a una de sus mejores representantes, junto con Osip Mandelstam. Este movimiento rechazaba el esteticismo, el misticismo y la vaguedad esotérica de los simbolistas, porque entendía que esa nueva literatura ocultaba al lector las emociones más hondamente humanas. Los acmeístas defendían un ideal de humanismo clasicista, que establecía como principios poéticos la claridad, la sencillez y la precisión del lenguaje y la forma, según el manifiesto redactado por Gumilev[20]. En 1912 aparece su primer libro, *La tarde*, que fue muy bien acogido, de modo que sus poemas se divulgaron rápidamente: «Era una voz femenina que hablaba del amor y el desamor, sus temores y creencias, los fantasmas del deseo insatisfecho, la pasión y el dolor por la ausencia» (Berenstein: 2007: 113). Pasados estos años de juventud, en los que publicó varios libros más, la situación se torció, primero con el comienzo de la primera Guerra Mundial y, más tarde, con la Revolución de Octubre de 1917. Fue la suya una vida muy difícil, acorde con los trágicos tiempos que le tocó vivir. Su relación con el régimen soviético fue siempre tensa y con nefastas consecuencias para su vida familiar y literaria, igual que la de otros escritores que no compartían las nuevas ideas sobre la literatura y su función social[21]. Estuvo varios años sin escribir, entre 1922 y

[20] «La lírica de Anna Ajmátova es clásica por su estilo sencillo y directo, romántica por su sensible emotividad y moderna en su planteamiento del amor como tensión entre deseo y sublimación» (Iañez: 1993: 339).

[21] Tras la Revolución de Octubre hubo un breve periodo de entusiasmo y efervescencia cultural, pero en poco tiempo esa situación cambió de manera radical y la riqueza de la modernidad rusa fue desplazada por una estética «oficial»: el realismo socialista. En 1918 se instauró la censura previa. En 1920 el Congreso del PCUS ordenó que las artes y las letras pasaran por el control político del partido. En 1924, Leon Trotsky publicó *Literatura y revolución*, donde atacaba de manera directa a Anna y a muchos otros escritores y poetas

1935; desde el fusilamiento de su primer marido, acusado de conspiración zarista en 1921, estuvo constantemente vigilada, como muchos de sus compañeros. Especialmente dolorosas fueron las represalias que el régimen soviético le dirigió en la persona de su hijo Lev, a quien impidieron graduarse en la universidad, y que fue detenido en múltiples ocasiones durante estos años, más por la disidencia de su madre que por sus propias actividades. Entre 1935 y 1940 retoma su labor poética y comienza a componer *Réquiem*, en el que trata de dar voz a los padecimientos reales del pueblo, que ella comparte:

> Ajmátova expresaba de modo magistral la tragedia de su vida, la etapa del terror absoluto, las largas colas en la cárcel de la Fortaleza de Pedro y Pablo para saber de su hijo condenado a trabajos forzados, el terror de las horas silenciosas de la madrugada cuando se producían arrestos, la pesadilla interminable del temor a nuevas pérdidas y ausencias. […] Se transformó en el himno de la resistencia al poder soviético y se popularizó a través de las impresiones clandestinas en San Petersburgo y Moscú (Berenstein: 2007: 133).

Aun sin haber sido publicados, los textos de *Réquiem* eran aprendidos de memoria y repetidos por toda Rusia. La Segunda Guerra Mundial, paradójicamente, supuso una etapa de relativa tranquilidad. Durante el cerco de Leningrado, las autoridades incluso pidieron su colaboración para que diera un mensaje por radio «para fortalecer la moral de las tropas y de la población sitiada. Habló en su discurso de Pedro el Grande, de Lenin, de Pushkin, de Dostoyevski» (Berenstein: 2007: 135). Después de mucho insistir, consiguió que le dejaran hacer algunas traducciones que le permitieran ganar algún dinero. Sin embargo, tras la guerra continuaría la represión. En 1945, Anna recibió al filósofo Isaiah Berlin, ruso de nacimiento, que había sido enviado por la embajada británica en Estados Unidos en misión diplomática tras el armisticio. Más tarde, este relataría en su libro *Impresiones personales* (edición en castellano publicada en México. FCE. 1984) sus encuentros de aquel momento con algunos escritores e intelectuales rusos y, naturalmente, su entrevista con Anna. Hablaron durante horas, de sus recuerdos, de sus amigos ya desaparecidos, de sus poemas, de los grandes escritores rusos…

---

anteriores a la revolución que habían expresado su desacuerdo con el arte y la literatura propagandistas que trataban de imponer. Al año siguiente, en 1925, el gobierno ruso firmó el *Decreto sobre la política del Partido en el dominio de la literatura*, justificación legal para la persecución —e incluso la eliminación— física y psicológica de los «disidentes» (la mayoría de los compañeros de la poetisa fueron, a partir de entonces, vigilados y perseguidos, como ella misma, y tuvieron que optar por el exilio o la muerte, pero Anna decidió quedarse, prefiriendo el silencio al exilio). En 1930, las diversas asociaciones de escritores proletarios de los años veinte son reemplazadas de manera definitiva por la Unión de Escritores Soviéticos, a la que todos debían afiliarse. Véase al respecto de todo este contexto cultural y político *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa* (Figes: 2006).

> Anna Ajmátova era el símbolo de la resistencia pasiva, de la imposibilidad del régimen de controlarlo todo. […] Después de la visita de Berlin […] comprobó cómo las autoridades le hacían pagar con lágrimas y sangre las pocas horas de alegría compartidas con el visitante. Cuando Stalin se enteró de esa visita exclamó: «De modo que ahora la monja recibe a espías extranjeros». Nuevamente el círculo de control se acentuó (Berenstein: 2007: 146).

Anna fue expulsada de la Unión de Escritores Rusos, sus libros se retiraron y volvió a ser perseguida, controlada y censurada de toda actividad literaria y cultural oficial, le retiraron la cartilla de racionamiento, etc. Pero la consecuencia más trágica fue la nueva detención de su hijo Lev, al que torturaron y finalmente condenaron a una pena de diez años de trabajos forzados. «La desesperación de Anna fue enorme y, con tal de que lo liberaran, escribió un poema de homenaje a Stalin» (Berenstein: 2007: 147). Así, en 1950, apareció en la revista semanal ilustrada *Ogonyok (La pequeña luz)*, perteneciente al ciclo *Gloria a la paz (Slava miru)*, un conjunto de textos en los que cantaba las bondades del régimen soviético y exaltaba la figura de Stalin. Suponía, por tanto, una especie de capitulación ante el dictador, motivada por su deseo de ganarse su favor y lograr la libertad de su hijo. Los poemas no surtirían, sin embargo, el efecto deseado, ya que Lev no sería puesto en libertad hasta 1956[22]. A esta serie pertenece el poema citado por Blas de Otero, esa «Canción de la paz», que dice así:

> En las ondas del éter meciéndose va,
> dejando de lado mares, serranías,
> vuela, vuela, paloma de paz.
> Oh canción sonora mía.
>
> Al que es duro de oído cuenta
> cómo está cerca el siglo esperado
> y lo que al hombre vive y alienta
> ahora en tu país sagrado.
>
> Tú no estás sola —palomas iguales
> voladoras irán muchas contigo.
> A vosotras en lejanos umbrales
> espera el corazón de dulces amigos.
>
> Vuela en el ocaso púrpura-escarlata
> en los fabriles humos sofocantes,

[22] Sin duda la vida y la obra de Anna Ajmátova constituyen un tema de gran interés pero, como solo atañe al de este trabajo de modo muy tangencial, remito a la abundante bibliografía. Además de los libros citados, resulta muy recomendable la lectura de la biografía publicada en 2006 por Elaine Feinstein.

en las negras barriadas
y en las aguas azules del Ganges.

Esta es una traducción de José Luis Reina Palazón (Ajmátova: 1998), pero no es la que cita Otero, puesto que el verso en cuestión es diferente. Como ya he explicado, se trata de un poema extraño en la producción de la Ajmátova y nada fácil, por cierto, de rastrear, precisamente porque no era una serie de la que su autora se sintiera orgullosa y, tras la muerte de Stalin, la mayor parte de estos poemas se eliminó de las ediciones de su obra. Es posible que la versión manejada por Blas de Otero apareciera en alguna de las publicaciones culturales de la época ligadas al PCE. En cualquier caso, como decía, dudo mucho de que el poeta conociera las verdaderas razones que motivaron la composición de este poema, de modo que la cita que hace de los versos 9-10 (recordemos: «No vas sola, serán muchas las que vuelen contigo») hemos de entenderla como una referencia a la paz, cuyo significado en la época y los círculos comunistas en que Otero comenzaba a desenvolverse, tenía un matiz ideológico muy preciso[23].

Vuelvo, pues, a la canción de Otero, según la letra de la partitura, contrastada con la que aparece en el libro *Joaquín Villatoro. Vida y obra* (Cañasveras: 1998: 84):

El mundo ya no quiere
ni más sangre ni más lágrimas.
Sentimos sed de dicha,
de justicia y libertad.

La tierra está pidiendo
nuevos hombres, nuevos héroes,
almenas donde brille
la bandera de la paz.

[23] La palabra *paz* adquiere, en estos años de la guerra fría, toda una serie de resonancias políticas, hasta convertirse en una consigna cuyo significado quedará asociado inequívocamente a la ideología comunista. Para comprobarlo basta con echar un rápido vistazo a las publicaciones editadas por estos años en los círculos cercanos al partido, como *Cultura y democracia*, *Nuestra bandera*, *Mundo Obrero*, etc., o asomarse a los múltiples informes y discursos que se conservan en el Archivo del PCE. En los escritos de los intelectuales que apoyan esta opción política, su pacifismo ejemplar —según ellos lo entendían— será uno de los argumentos en favor de la Unión Soviética y el bloque comunista en general. Blas de Otero no será, a este respecto, una excepción. En su obra veremos cómo la paz adquiere, desde finales de los años cuarenta, y de manera mucho más marcada a partir de 1949-1952, es decir, coincidiendo con los años de su acercamiento a la ideología comunista, unas connotaciones políticas que antes no tenía. Recordemos, como muestra —entre otras muchas— los poemas de *Pido la paz y la palabra*, el primero de sus libros editados en los que expresa sus nuevas convicciones políticas.

¡Aquel que se levante
por el polvo rodará!
¡Que todo el mundo cante
la victoria de la paz!

Paz en el Este y en el Oeste.
Paz en la tierra y paz en el mar.
Nacen las rosas en los brazos del sol,
alumbrando un mundo mejor.

Luz prisionera
en el cielo español,
luz de esperanza,
de paz y de amor.

El original de Otero está fechado en 1951, de modo que el contacto con Villatoro, siquiera epistolar, tuvo que producirse antes. Sabemos que esta canción, conocida también como «Balada de la Paz», se interpretó, al menos una vez, en un homenaje a Joaquín Villatoro celebrado con ocasión del Primero de Mayo de 1988, poco después de su fallecimiento. El concierto, en el que participaron la Orquesta de Córdoba, bajo la dirección de Luis Bedmar, y la Coral Alfonso X El Sabio, dirigida por Juan Luis González, tuvo lugar en el Gran Cinema de Castro del Río (Cañasveras: 1998: 72-73).

El «Informe Azcárate» constituye lo que Jorge Semprún calificó de «documento muy típico de esa época». Parece que cuando un intelectual se acercaba al PCE —por una simple cuestión de seguridad básica— se haría una averiguación de sus antecedentes, que es lo que refleja el texto.

> Dependía de quién fuera, de qué se sabía de él, que el contacto lo hiciera un militante desconocido o que ya fuera más importante [...]. En el noventa por ciento de los casos [la iniciativa era de los intelectuales]. A partir de 1953 se restablece un comienzo de organización exclusivamente dedicada a captar y organizar a universitarios, intelectuales, profesionales liberales... En el cincuenta y tres es cuando yo hago mi primer viaje clandestino a España para comenzar a organizar el núcleo de trabajo de esto. Y a partir de ahí los resultados son relativamente rápidos: entre el cincuenta y cinco y el cincuenta y seis los estudiantes en Madrid en la calle, que eso fue una cosa totalmente organizada por el PCE; bueno, no el malestar, no la inquietud estudiantil, eso no, por favor, no somos demiurgos de la realidad, pero sí el dar a eso un sentido de consigna, eso lo hicimos nosotros. […] A partir de ahí, sí, fue la iniciativa del partido, a través de tales o cuales personas u organizaciones, ir a captar, a presentar, «Bueno ¿tú por qué no eres comunista, si al fin y al cabo, lo que tú piensas, tal y cual...?», es decir, a proponer. Pero hasta entonces, eran los intelectuales; algunos intelectuales y muchos poetas. Porque, como en todas las situaciones políticas de dictadura, la poesía es el primer síntoma de rebeldía; la disconformidad es en la poesía donde se expresa. (Perulero: 2013: 456)

El «Informe» nos da, pues, una idea de la situación de aquellos años de militancia antifranquista, especialmente en lo que tiene que ver con la relación de los intelectuales españoles de la posguerra con el PCE que, dentro de la clandestinidad, fue el grupo de oposición más organizado y presente en la sociedad y también entre las gentes de la cultura, cualquiera que fuera su evolución en años posteriores. El informe nos habla de la decisión de Otero de hacer efectivo —si no «oficial»— su compromiso con los postulados socialistas, a través del Partido. Por lo visto, las relaciones personales habrían sido determinantes, en este caso —como en otros de la época— para que el poeta se afiliara al PCE, contando, como avales para este propósito, con un puñado de amigos progresistas, dos libros de versos y una canción.

ELENA PERULERO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

BIBLIOGRAFÍA

[S. N.] (1939) *Colección de canciones de lucha*. Valencia: Tipografía Moderna.

AJMÁTOVA, Ana. (1998) *Réquiem y otros poemas*. Traducción de José Luis Reina Palazón. Madrid. Mondadori.

AZAOLA, José Miguel. (1986) «Blas de Otero: memoria del hombre. II. Tiempo de inseguridad». *El Diario Vasco*. Lunes 7 de abril. Reproducido en *Al amor de Blas de Otero. Actas de las II Jornadas Internacionales de Literatura: Blas de Otero*. José Ángel ASCUNCE (ed.). Cuadernos Universitarios. Núm. 1. San Sebastián. Universidad de Deusto/Mundaiz. 39.

AZCÁRATE, Manuel. (1994) «Mi amistad con Nora». *Derrotas y esperanzas. La República, la Guerra Civil y la Resistencia*. Barcelona. Tusquets. 321-325.

AZNAR SOLER, Manuel. (2009) «Los intelectuales y la política cultural del PCE (1939-1956)». En Manuel BUENO LLUCH y Sergio GÁLVEZ BIESCA, eds. «*Nosotros los comunistas*». *Memoria, identidad e historia social*. Sevilla. Fundación de Investigaciones Marxistas/Atrapasueños. 367-388.

BAYO, Eliseo. (1968) «Blas de Otero: biografía incompleta». Publicada por Mario HERNÁNDEZ y Elena PERULERO (2008). «Una entrevista inédita de Eliseo Bayo a Blas de Otero». *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*. 43. 174-190.

CAÑASVERAS GARRIDO, Francisco. (1998) *Joaquín Villatoro. Vida y obra*. Castro del Río (Córdoba). Ayuntamiento.

CORRALES AGUIAR, J. y Raúl PALAZUELOS (5 de abril de 1964). «5 preguntas sobre el 5 concurso. Blas de Otero». *La Gaceta de Cuba*. 34. Año III. 4.

BERENSTEIN, Mónica (2007). *Las desafiantes. Cuatro mujeres que avanzaron sobre la injusticia, la mediocridad y el prejuicio*. México. Lectorum.

CRÉMER, Victoriano. (1978) «*¡Espadaña* a la vista! (El resplandor de las cenizas)», *Espadaña*. Edición facsimilar. León. Espadaña.

DE LA CRUZ, Sabina. (1987) «Una mujer. Una poesía. Una época». *Zurgai*. Diciembre. 24-29.

De Otero, Blas. (1955) *Pido la paz y la palabra*. Torrelavega (Santander). Cantalapiedra.

——— (1959) *Parler clair (En castellano)*. Traducción y prólogo de Claude Couffon. Paris. Pierre Seghers.

——— (1964) *Que trata de España*. París. Ruedo Ibérico.

——— (2013) *Obra completa*. Sabina de la Cruz y Mario Hernández (eds.) Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Entrena, Enrique. (1976) «Blas de Otero, el poeta vivo...». *La verdad*, Alicante. 28 de mayo. XX.

Feinstein, Elaine. (2006) *Anna Ajmátova: Anna de todas las Rusias*. Traducción de Xoán Abeleira. Barcelona. Circe.

Figes, Orlando. (2006) *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*Madrid: Edhasa.

García de Nora, Eugenio. (1986) «Recuerdos y secretos oterianos». *Al amor de Blas de Otero. Actas de las II Jornadas Internacionales de Literatura: Blas de Otero*. José Ángel Ascunce (ed.). Cuadernos Universitarios. Núm. 1. San Sebastián. Universidad de Deusto/Mundaiz. 83-93.

Gramsci, Antonio. (1918) «Nuestro Marx». *Il Grido del Popolo*. 4 de abril. http://www.gramsci.org.ar/

Iañez, E. (1993) «Literatura rusa y Revolución soviética». *Historia de la literatura universal. Tomo 8. El siglo XX, la nueva literatura*. Barcelona. Tesys/Bosch.

Millares, Selena. (2009) «Entre la piedra y la luz». Prólogo a José María Millares. *Esa luz que nos quema*. Barcelona. Barataria. 9-27.

Páez Martín, Juan Jesús. (1993) *Agustín Millares Sall: el hombre y su época*. Las Palmas. Cabildo Insular de Gran Canaria.

Párraga Tello, Gregorio. (2008) *El pintor Ciriaco Párraga (1902-1973)*. Bilbao. BBK.

Perulero Pardo-Balmonte, Elena. (2010) «Blas de Otero. París, 1952: "La primera salida de don Quijote"». Pierre Civil y François Crémoux (coords.) *Actas del XVI Congreso de la AIH, Nuevos caminos del hispanismo*. 2. París. Iberoamericana. 315.

——— (2013) *La poesía histórica de Blas de Otero*. Universidad Autónoma de Madrid. Tesis doctoral inédita.

Rodríguez, Juan Carlos (2010). «El riesgo de una poética esencial: Blas de Otero». *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1879-2009)*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero. Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre, (eds.) Sevilla. Renacimiento. 197 y ss.

Romero, Luis (1980). «Evocación de Blas de Otero». *Study of a poet*. Introducción de C. Mellizo y L. Salstad. Wyoming. University. 75-82.

Semprún, Jorge. (1950) «*Nada*. La literatura nihilista del capitalismo decadente». *Cultura y democracia*. Núm. 2. Febrero. http://www.cervantesvirtual.com/servlet /SirveObras/litEx/12160544241251506321435/p0000001.htm#I_1_.

DOCUMENTOS

Rosario Mascato Rey
De Menéndez Pelayo a Said Armesto: el proyecto ministerial de Romanones
para la creación de las *Cátedras de Literaturas Regionales*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XC, 2014, 321-327

DE MENÉNDEZ PELAYO A SAID ARMESTO: EL PROYECTO MINISTERIAL DE ROMANONES PARA LA CREACIÓN DE LAS *CÁTEDRAS DE LITERATURAS REGIONALES*[1]

Álvaro de Figueroa y Torres, más conocido como el Conde de Romanones, es una figura clave, y sobradamente conocida, de la política española de entre finales del siglo XIX y la llegada de la II República. Sin embargo, si existe una faceta de su trayectoria que ha sido menos transitada por la crítica es la referida a su labor como Ministro de Instrucción Pública, entre el 6 de marzo de 1901 y el 6 de diciembre de 1902, bajo la presidencia de Sagasta, y de nuevo, entre el 9 de febrero y el 9 de junio de 1910, siendo esta tarea aquella en que, según sus propias palabras, pondría uno de sus mayores empeños y que le depararía algunas de las mayores satisfacciones a lo largo de su carrera, a pesar del escaso reconocimiento obtenido por ello con posterioridad:

> Han transcurrido cerca de treinta años desde que por primera vez ocupé aquella cartera y al volver ahora la vista atrás, me parece, no sólo legítimo, obligado, en esta serie de recuerdos de mi vida, acudir a la defensa de mi obra, pues el paso del tiempo y el tráfago de las reformas realizadas han hecho olvidar de quién fueron algunas muy principales iniciativas. […] Veinte meses estuve al frente del Ministerio de Instrucción Pública en aquella mi primera etapa; sin inmodestia, afirmo que fue fecunda la labor realizada por mí; pocas veces en mi vida, al término de la labor, he quedado más satisfecho del esfuerzo realizado[2].

[1] El presente trabajo se enmarca dentro de las actividades realizadas con cargo a los siguientes programas de financiación de la Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria de la Xunta de Galicia: *Apoio á Etapa Posdoutoral*, del *Plan Galego de Investigación, Innovación e Crecemento 2011-2015 (Plan I2C)*, co-financiado por el Fondo Social Europeo; y *Consolidación e Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas* (*Grupos con Potencial de Crecimiento* - GPC2014/039).

[2] Romanones, Conde de, *Notas de una vida*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 1999, pp. 178-184.

Muy escasa es la bibliografía existente a este respecto, pero los pocos estudios que hemos podido consultar constatan que su actividad a cargo de dicho Ministerio resultó pionera en el marco del proceso de renovación educativa en la España de inicios del siglo XX. Y que fue uno de sus grandes empeños la defensa de un sistema de enseñanza público, aconfesional y dotado de los mejores profesionales, métodos e infraestructuras, adoptando una posición muy en consonancia con los planteamientos culturales y científicos promulgados por la Institución Libre de Enseñanza y el regeneracionismo educativo posterior al desastre de 1898[3]. Su gestión fue, en este sentido, arriesgada y no exenta de polémicas, dado el enfrentamiento constante con los sectores políticos más conservadores (incluso dentro de su propio partido) y, muy especialmente, con la jerarquía de la Iglesia Católica[4].

Durante su primera etapa en el Ministerio, Romanones se encargó –como él mismo indica en sus memorias- de promulgar una gran variedad de decretos y leyes que afectaban a todos los grados de la enseñanza[5]. En lo que corresponde particularmente al ámbito universitario, se preocupó, en primer lugar, de restaurar la libertad de cátedra y, sobre todo, de sustentar económicamente las primeras pensiones de estudios en el extranjero (germen de la posterior Junta para la Ampliación de Estudios, creada en 1907), con el ánimo de "impulsar la comunicación intelectual de España" con su entorno[6]. Igualmente, dio los primeros pasos para la redacción del proyecto de autonomía universitaria que, finalmente, sólo llegaría a concretarse veinte años más tarde.

Menos conocidas, sin embargo, son sus actividades durante los apenas seis meses que ocupó de nuevo el cargo en 1910, antes de pasar a desempeñar nuevos cometidos como Presidente del Congreso de los Diputados.

---

[3] Reformas que defendió en distintos discursos de esas fechas, como los pronunciados en la inauguración de los cursos académicos universitarios de 1901 y 1902, en la Universidad Central de Madrid y la Universidad de Salamanca. Preludio de su actividad, sin embargo, fue el que pronunció en el Parlamento el 5 de enero 1900 como parte del debate parlamentario sobre la reforma de la enseñanza, enfrentándose al entonces ministro Pidal (Romanones, *Notas*…, pp. 130-132).

[4] Véase a este respecto especialmente Moreno Luzón, Javier, "Los liberales y la educación en España hace cien años: Romanones en el Ministerio", en Pedro Álvarez Lázaro (Coord.), *Cien años de educación en España. En torno a la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte – Fundación BBVA, pp. 201-221.

[5] "Con el entusiasmo que sólo se siente en plena juventud, y apenas asumí la dirección de la enseñanza, puse manos a la obra e hice mucho en poco tiempo, quizá demasiado, pues no quise perder minuto ante el fundado temor de la inestabilidad ministerial." (Romanones, *Notas*..., 179). No era esa una cuestión menor, ya que durante los primeros quince años de existencia del Ministerio pasaron por su gestión hasta veintiséis ministros (véase Viñao, Antonio, *Escuela para todos. Educación y modernidad en la España del siglo XX*, Madrid, Marcial Pons, 2004, p. 22).

[6] Romanones, *Notas*…, p. 180.

Es precisamente esta la etapa en que se enmarca cronológicamente el documento que aquí presentamos, que más allá de iluminar parte de su actividad durante este segundo período en el Ministerio, da fe de su constante interés por recabar, siempre que le fuese posible, la colaboración y asesoría de profesionales del mundo académico y cultural, que suplían lo que a su entender era una de sus deficiencias: su falta de competencia técnica (que no política) en la materia[7].

Apenas transcurridas unas semanas desde su nuevo nombramiento, Álvaro Figueroa escribía a Marcelino Menéndez Pelayo una carta, con fecha 1 de marzo de 1910, con el propósito de citarle al día siguiente en el Ministerio de Instrucción Pública para poder hablar de un asunto de máximo interés[8]. Otra epístola de esas mismas fechas, en este caso dirigida al erudito santanderino por el periodista, musicólogo, filólogo y filósofo pontevedrés Víctor Said Armesto, unida ahora al documento a que aquí nos referiremos iluminan el propósito y urgencia de tal encuentro.

Said Armesto fue, además de todo lo mencionado, el primer Catedrático de Literatura Galaico-Portuguesa de España, en la Universidad Central de Madrid, cargo que sin embargo nunca llegó a ejercer, pues falleció apenas unos meses después de superado el ejercicio de oposición en 1914. El camino hasta la consecución de tan ansiada plaza fue largo, y plagado de obstáculos y polémicas públicas, en las que Víctor Said contó siempre con importantes aliados, entre los cuales se contaba Menéndez Pelayo, a quien le unía una reverencial amistad, y al que recurre apenas un mes antes de ese encuentro ministerial, a fin de que le tenga en consideración ante el Ministro[9]. Así, en carta escrita el 3 de febrero de 1910, el filólogo gallego indicaba a su "querido maestro":

---

[7] Romanones, *Notas...*, p. 177.

[8] Carta número 734 recogida en Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Epistolario, Vol. XX: Diciembre 1908 - Abril 1910*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982-1991; posteriormente reeditada en la Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo de la Biblioteca Virtual Ignacio Larramendi de Polígrafos, Madrid, Fundación Ignacio Larramendi, 2012 [Disponible en http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1002&idUnidad=1002].

[9] El mencionado proceso para la obtención de la Cátedra de Literatura Galaico-Portuguesa por Said Armesto fue objeto de un análisis detallado por mi parte en el Seminario "Said Armesto: a literatura e o mundo literario do seu tempo", celebrado en la sede de la Fundación Barrié en A Coruña los días 13 a 15 de noviembre de 2014 en el marco de las actividades de conmemoración del centenario del fallecimiento del escritor. Los resultados de dicho encuentro están ya en proceso de publicación. Remito, por tanto, a lo dicho en ese trabajo para lo que corresponde al proceso de creación de dicha Cátedra. Igualmente, en lo referido a la relación entre Menéndez Pelayo y Said Armesto, véase el trabajo del profesor José Manuel González Herrán, igualmente recogido en el referido volumen. En cuanto a la trayectoria vital y profesional del intelectual pontevedrés, remitimos aquí a la reciente publicación de Carlos Villanueva, *Víctor Said Armesto: una vida de romance*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia – Consorcio de Santiago – Universidade de Santiago de Compostela, 2014.

> Persona bien informada, acaba de participarme que Romanones piensa consultar de palabra con Vd. el asunto de la creación de cátedras de Literatura catalana y galaico-portuguesa. Y si ello es así, necesito hacer a Vd. un doble ruego: 1º, que no aparezca Vd. ante el Conde como persona que estaba enterada del asunto por notificación mía, ni menos aún de que hay quien trabaja porque la cátedra de la Central recaiga en mi persona; y 2º, que si en la entrevista se pronuncian nombres de personas competentes para el desempeño de esas cátedras… no se olvide de mí, por lo que toca á la Lit[eratura] galaico-portuguesa[10].

Puede deducirse de estas palabras de Said que entre los planes de Romanones figuraba, por tanto, la creación de sendas Cátedras oficiales de literaturas regionales, muy probablemente en respuesta a una extensa discusión parlamentaria en torno a la necesidad de vertebrar la unidad del Estado a través de la enseñanza, particularmente universitaria, reconociendo la diversidad de tradiciones, culturas y lenguas que se enmarcaban en el nuevo proyecto identitario nacional. Para ello, se había discutido, por un lado, implementar, particularmente en Cataluña, la enseñanza bilingüe, harto demandada en aquellas fechas también como elemento de renovación pedagógica; por otro, crear cátedras universitarias para la docencia de la lengua e historia de las literaturas catalana, galaico-portuguesa o vasca, como instrumentos institucionales desde los que contribuir a reforzar el carácter unitario de la tradición literaria hispánica[11]. En dicho proyecto, señalaba Said Armesto, Romanones pretendía contar con la experta asesoría de Menéndez Pelayo, cuyas consideraciones sobre este asunto habían sido puestas por escrito ya en un artículo de 1876, posteriormente recogido en su libro *La ciencia española: polémicas, indicaciones y proyectos*, de ese mismo año.

Dicha colaboración, en efecto, existió, pues de ello dan cuenta, precisamente, cuatro páginas rotuladas de manera autógrafa por el propio Said Armesto con el siguiente título: "Proyecto trazado por el ***Sr. Conde de Romanones***, con notas y correcciones autógrafas del ***Sr. Menéndez Pelayo***", documento mecanografiado que forma parte del extenso archivo del escritor gallego custodiado por la Fundación Barrié[12]. Conservado entre los papeles

---

[10] Villanueva, Carlos, "Correspondencia entre Marcelino Menéndez Pelayo y Víctor Said Armesto (1906-1912), *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXVII, 2011, pp. 367-368.

[11] Remitimos igualmente para este aspecto a nuestro artículo sobre Said Armesto y el proyecto de la Cátedra de Literatura Galaico-Portuguesa, de próxima publicación.

[12] Quisiera agradecer aquí la generosidad de la Fundación Barrié, personificada en la figura de Diego Rodríguez, por haber accedido a la publicación de este breve artículo, facilitándome el documento para su estudio, transcripción y reproducción facsimilar parcial. Igualmente, mi gratitud hacia Carlos Villanueva, Justo Beramendi y Margarita Santos, coordinadores científicos del ciclo de seminarios *Said Armesto e o seu tempo (1871-1914)*, por su invitación a participar en dichas sesiones de trabajo, permitiéndome así redescubrir la poliédrica figura del erudito pontevedrés y, con ella, su entorno político, literario y académico.

referidos al asunto particular de la creación de la Cátedra de Literatura Galaico-Portuguesa, su contenido viene a sustentar la tesis de que el erudito profesor participó en la redacción del preámbulo de decreto para la creación de las llamadas "Cátedras de Literaturas Regionales", nuevo propósito reformador del aristócrata desde su cargo de Ministro de Instrucción Pública. Y aunque carecemos de mayores datos para determinar el grado de intervención de Menéndez Pelayo en su redacción (salvo por lo que toca a la corrección del texto una vez en el papel), sí es cierto que su contenido remite en su esencia a los postulados que él mismo había consagrado en su ya célebre obra, así como a sus propósitos para la construcción discursiva de un macrosistema literario español, con el que pretendía consolidar una imagen unívoca de la tradición cultural y literaria en España y sus territorios a lo largo del tiempo. Para ello, una herramienta fundamental sería la creación de las ya mencionadas cátedras: de literatura catalana, en Barcelona; de galaico-portugués en Santiago y de hispano-semítica en Granada; además de las dos primeras duplicadas en la Universidad Central de Madrid. Es este el sentido de sus anotaciones autógrafas, fundamentalmente referidas al número de cátedras y su lugar de ubicación, cuya creación el texto manifiesta como urgente.

El resultado, sin embargo, se haría esperar: la Cátedra de Literatura Catalana no sería finalmente creada, ni en Barcelona ni en la Central; mientras que la de Literatura Galaico-portuguesa sí consiguió dotación efectiva y fue oficialmente ocupada por Said Armesto en 1914, en la Universidad Central; nunca en Santiago de Compostela.

El documento aquí transcrito, por tanto, da cuenta de un nuevo y ambicioso propósito de Romanones, al tiempo que señala la intervención directa de Menéndez Pelayo en ese proyecto. Parece igualmente factible considerar que fuese este quien le facilitase a Said Armesto el documento, tal vez para que él se ocupase de la preparación del Decreto a que hace referencia. Sin embargo, el relevo ministerial propio de la inestabilidad gubernamental del momento dejaría en el aire la concreción del mismo hasta unos meses más tarde, y ya bajo la tutela política de Julio Burell y Cuéllar.

Rosario Mascato Rey
Grupo de Investigación Valle-Inclán
Universidad de Santiago de Compostela

Proyecto trazado por el ***Sr. Conde de Romanones***, con notas y correcciones autógrafas del ***Sr. Menéndez Pelayo***.[13]

Señor[14].

Los modernos estudios de Ciencias literarias han demostrado de modo indubitable que es excelente camino para conocer el alma de un pueblo y poder aprovechar rectamente todas sus energías el conocimiento amplio y detallado de su literatura nacional.

Es por otra parte verdad inconcusa que tanto mejor puede conocerse una cosa cuanto más se ahonda y profundiza en la investigación de sus orígenes y en el análisis de sus elementos formativos y esto hace pensar que es de interés capitalísimo para el exacto y completo conocimiento de la literatura española el de las lenguas y literaturas regionales ya que nuestra nacionalidad se formó por la unión y debe subsistir por la íntima y mutua compenetración de las diversas regiones que la integran.

Ese conocimiento no puede adquirirse en las actuales Cátedras de Literatura española en que por mucho que sea el celo de Profesores y alumnos forzosamente ha de faltar tiempo para examinar aun sumariamente la riquísima producción literaria de Castilla y en que por otra parte no es lícito demandar la especialización que sus estudios piden y requieren.

Para obviar tales inconvenientes puede ser eficacísimo remedio la creación de Cátedras de las diversas literaturas regionales que darán a su estudio el carácter de especialidad necesario y permitirán a quienes cursen en ellas profundizar cuanto sea posible en el conocimiento de esas particulares modalidades del espíritu patrio y, mediante él, llegar al más exacto conocimiento de la íntima estructura del alma Castellana cuyos gérmenes son precisamente las almas regionales.

Pero sería quizás ilógico crear esas Cátedras en todas las Facultades de Filosofía y Letras por igual. Tendencia moderna es también pero de eficaces resultados demostradísimos ya la de diferenciar las enseñanzas huyendo del sistema antiguo que sometía todas las de un pueblo a un mismo patrón y hecho indudable en este punto de las literaturas regionales que el estudio de ellas podrá ser realizado con el mayor aprovechamiento por aquellos que a una preparación de cultura general unan el conocimiento de la lengua respectiva y tengan en su espíritu los mismos gérmenes que engendraron la respectiva literatura.

---

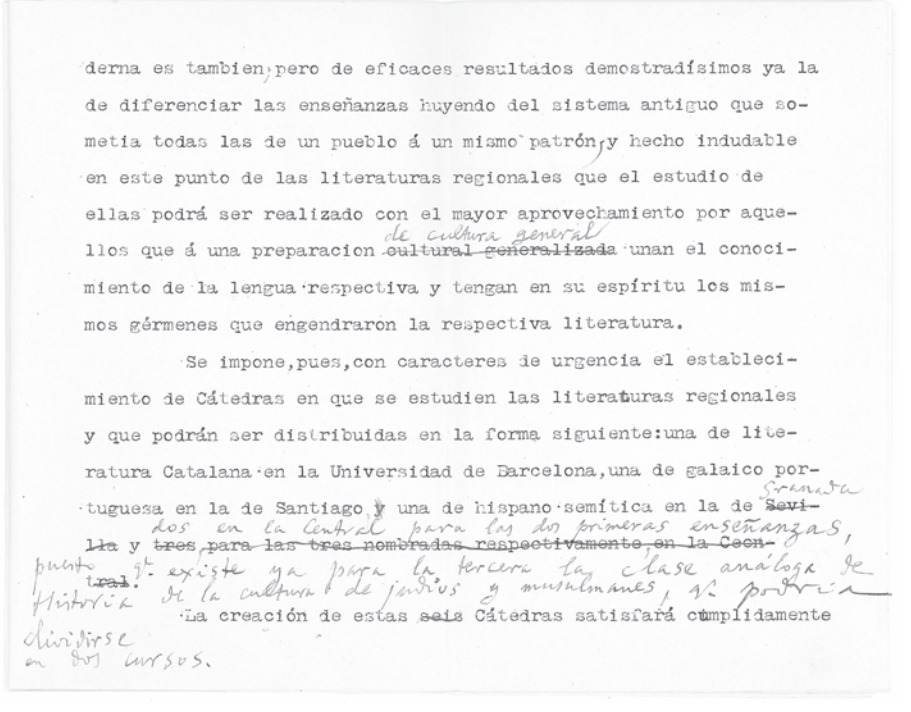
[13] Título sobrescrito en tinta negra con subrayados en azul, incorporado en la parte superior de la primera página de puño y letra de Víctor Said Armesto.

[14] Ofrecemos aquí la transcripción íntegra del texto, con las correcciones incorporadas por Menéndez Pelayo en la tercera cuartilla del mismo, cuya reproducción facsímil se adjunta. Actualizamos la ortografía del documento, corrigiendo también erratas de escritura en el texto mecanografiado. Respecto a la puntuación, seguimos igualmente las correcciones insertadas a lápiz en el original, interpretamos que por el propio Menéndez Pelayo.

Se impone, pues, con caracteres de urgencia el establecimiento de Cátedras en que se estudien las literaturas regionales y que podrán ser distribuidas en la forma siguiente: una de literatura Catalana en la Universidad de Barcelona, una de galaico portuguesa en la de Santiago, una de hispano semítica en la de Granada y dos en la Central para las dos primeras enseñanzas, puesto que existe ya para la tercera la clase análoga de Historia de la cultura de judíos y musulmanes, que podría dividirse en dos cursos.

La creación de estas Cátedras satisfará cumplidamente la urgente necesidad apuntada.

Fundado, pues, en las precedentes consideraciones el Ministro que suscribe tiene el honor de proponer á V.M. el adjunto proyecto de decreto.



derna es tambien, pero de eficaces resultados demostradísimos ya la de diferenciar las enseñanzas huyendo del sistema antiguo que sometia todas las de un pueblo á un mismo patrón, y hecho indudable en este punto de las literaturas regionales que el estudio de ellas podrá ser realizado con el mayor aprovechamiento por aquellos que á una preparacion de cultura general ~~cultural generalizada~~ unan el conocimiento de la lengua respectiva y tengan en su espíritu los mismos gérmenes que engendraron la respectiva literatura.

Se impone, pues, con caracteres de urgencia el establecimiento de Cátedras en que se estudien las literaturas regionales y que podrán ser distribuidas en la forma siguiente: una de literatura Catalana en la Universidad de Barcelona, una de galaico portuguesa en la de Santiago y una de hispano semítica en la de ~~Sevilla~~ Granada y dos en la Central para las dos primeras enseñanzas, ~~y tres para las tres nombradas respectivamente en la Central.~~ puesto que existe ya para la tercera la clase análoga de Historia de la cultura de judíos y musulmanes, que podría dividirse en dos cursos.

La creación de estas ~~seis~~ Cátedras satisfará cumplidamente

Mario Crespo López
Cartas entre José Corredor-Matheos y José María de Cossío (1962-1970)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XC, 2014, 329-338

CARTAS ENTRE JOSÉ CORREDOR-MATHEOS Y JOSÉ MARÍA DE COSSÍO (1962-1970)

Para José Corredor-Matheos, en su palabra

Son un total de ocho las cartas que se han conservado entre José María de Cossío (Valladolid, 1892-1977) y José Corredor-Matheos (Alcázar de San Juan, 1929)[1]. No es la correspondencia más extensa que puede leerse ni en la Casona de Tudanca (seis cartas) ni en el archivo particular del crítico y poeta (dos), pero sí da testimonio, por parte de dos escritores de primera fila, de varias intervenciones de notable interés en el entorno literario de los años sesenta: la colaboración de Cossío en la obra *España*, dirigida para Espasa Calpe por Corredor-Matheos; el cancionero de manuscritos poéticos coleccionado por Cossío; y la exposición que Corredor-Matheos "comisarió" en Barcelona, sobre Rafael Alberti[2].

El transcurso de mi investigación biográfica sobre José María de Cossío me facilitó hace algunos años el contacto con José Corredor-Matheos, cuya disponibilidad me ha permitido detallar algo más la relación que mantuvo con el erudito; el 22 de febrero de 2010 me remitió por email un texto que él mismo tituló "Recuerdo de José María de Cossío" y que utilizaré en esta breve introducción al epistolario que se publica a continuación. Todo este material se publica aquí por primera vez.

---

[1] Agradezco a José Corredor-Matheos su permiso expreso para la publicación de estas cartas. Las seis enviadas por él a Cossío están conservadas en la Casona de Tudanca, perteneciente al Gobierno de Cantabria (Archivo de la Casona de Tudanca, en adelante, ACT). Respeto, por otro lado, el guion entre los apellidos del poeta.

[2] La bibliografía de José Corredor-Matheos sobre Rafael Alberti tiene títulos como *Aproximación a Rafael Alberti y Mª Teresa León*, Barcelona, La mano en el cajón, 1976; *Rafael Alberti, pintor*, Asturias, Arco, 1991; y, con Pere Gimferrer, *Gregorio Prieto, pintor-poeta. Rafael Alberti, poeta-pintor*, Ciudad Real, Fundación Gregorio Prieto / Fundación Rafael Alberti, 2001. Preparó las ediciones *Poemas del destierro y de la espera*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977; y *Canto de siempre*, Madrid, Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 69), 1980.

Colaboración de Cossío en la obra *España*

Corredor-Matheos conoció a Cossío en Madrid, en Espasa Calpe, una vez que el joven poeta entró a trabajar en la delegación de la editorial en Barcelona. Así lo narra él mismo:

> Conocí a José María de Cossío en Espasa-Calpe, entonces en la calle Ríos Rosas, y recuerdo que su despacho era vecino del que tenía el presidente. Hacía poco que yo había entrado a trabajar en la redacción de la editorial en Barcelona, donde dirigía los suplementos de la *Enciclopedia*. Mi relación con él era la del principiante con el maestro, pero el trato, muy cordial y relajado[3].

Cossío pasaba los veranos en su casona de Tudanca y el resto del año en Madrid. A Corredor-Matheos su personalidad le recordaba la de algunos tipos humanos característicos del periodo de entreguerras: "Social y culturalmente sabio y de un suave cinismo que no implicaba, en principio, agresividad, porque, sabiamente, evitaba buscarse complicaciones innecesarias"[4]. Debieron de ser varias las conversaciones en el despacho de Ríos Rosas, de las que el poeta ha rescatado algunos momentos y temas. La habilidad de Cossío como conversador y la riqueza de los temas tratados le hacen lamentar a Corredor-Matheos, no obstante, "no haber recogido "por escrito entonces sus [mis] impresiones de los encuentros con él, durante el tiempo que lo trató [traté]":

> A veces tenía con él largas charlas. Me habló, por supuesto, de Miguel Hernández, y en nuestras conversaciones salieron, sobre todo, los poetas del 27. Recuerdo lo que dijo sobre la estancia de Alberti en Tudanca y en Santander, donde vieron juntos el famoso partido del Barça y Alberti se entusiasmó con Platko, el "Oso Rubio de Hungría". Una vez, en que me contaba la vida que había llevado, sus palabras fueron: – "Usted pensará que me he dado la gran vida. Pues sí señor, me he dado la gran vida". Daba la impresión de que, en efecto, había sabido y podido vivir como gustaba[5].

La gran motivación del contacto entre ambos era la edición que a Corredor-Matheos le habían encargado de la obra miscelánea *España*[6]:

---

[3] Corredor-Matheos, José. (2010) "Recuerdo de José María de Cossío", texto remitido por email a Mario Crespo López el 22 de febrero de 2010.

[4] Idem.

[5] Idem. No hay duda de la devoción de Corredor-Matheos por Alberti, al comienzo de esa década de los sesenta. Hay otros textos que rememoran conversaciones con Cossío, como el de Julio Sanz Saiz, *Tudanca y el Nansa. Evocaciones y paisaje*, Santander, 1990.

[6] Sobre este proyecto tratan las cartas 1, 2, 3, 4 y 5, fechadas entre 1962 y 1967.

> Espasa me encargó que dirigiera una obra en tres volúmenes sobre España, que venía a ser la actualización del volumen del Espasa titulado *España*, con nuevos criterios y los grandes cambios que eran necesarios. A Cossío le encargué, como era lógico, la historia de la fiesta de los toros. Las cartas que le envío hacen referencia, precisamente, a este encargo. Verá que, por problemas de tiempo o falta de ánimo, no pudo redactarlo él mismo, y, de acuerdo con él, lo escribió José María Rodríguez Méndez, que trabajaba para los Suplementos del Espasa, resumiendo la introducción de Cossío a su obra *Los toros*. Aclararé que, con la lentitud que caracterizaba a una Espasa que había perdido el aura y el gas, la obra no llegó a salir, porque con un ritmo de preparación que se prolongaba, parecía que indefinidamente, todo iba quedando anticuado, en una España que se estaba transformando en todos los sentidos[7].

Cancionero de manuscritos poéticos de Cossío

Corredor-Matheos es uno de los poetas presentes en el Cancionero de manuscritos poéticos que reunió Cossío. Sus poemas están encuadernados, en concreto, en el tomo III, f. 144r-147v. La fecha de copia fue el 4 de marzo de 1968. Al comienzo del pliego figura la siguiente leyenda:

> José Corredor-Matheos copia a continuación algunos de sus versos para su admirado amigo José María de Cossío, agradeciéndole su invitación y dejando, con ellos, su abrazo (el mío).

Los poemas que copió son "Lo importante es seguir", "Hoy sí quiero vivir (a Marina Pino)", "Un hombre que ha salido (a Ramón de Garciasol y a Mariuca)" y "Compañeros, a todos". De su experiencia al respecto también ha escrito Corredor-Matheos:

> Algunas de las cosas que recibía las guardaba para llevárselas en verano, y otras se las hacía enviar por la editorial, como los pliegos con poemas manuscritos para su antología. Para esta antología me pidió que le escribiera poemas míos –los pliegos los daba él siempre, para que el material fuera homogéneo—, y otra vez me encargó que le consiguiera poemas manuscritos de algunos poetas de Barcelona, encargo que cumplí[8].

En efecto, a menudo Cossío se ponía en contacto con algún poeta de una zona concreta y le pedía que distribuyera algunos pliegos para copiar entre otros amigos poetas; esto es lo que ocurrió, por ejemplo, con Andrés Quintanilla Buey en Palencia-Valladolid o Jaime Siles en Valencia. Corredor-Matheos

[7] Corredor-Matheos, José. (2010) "Recuerdo de José María de Cossío", *ob.cit*.
[8] Idem.

consiguió en 1967 la participación de Susana March (1918-1991)[9] y Fernando Gutiérrez (1911-1984)[10]:

> Me ha resultado dificilísimo conseguir manuscritos para su antología. Tengo tres sólo: el de Susana March, Fernando Gutiérrez y el mío. Se los entregaré a primeros de octubre, en Madrid, a no ser que me indique otra cosa[11].

A esta carta respondía Cossío a las pocas semanas agradeciendo los pliegos:

> No creo que le será a usted difícil enviarme las tres contribuciones a mi cancionero que me anuncia tiene en su poder, pues el original de ese tomo le tengo aquí en Tudanca. Dé usted las gracias a Susana March, a Fernando Gutiérrez y recíbalas usted por partida triple[12].

En Barcelona, Corredor-Matheos debió de conseguir también que el filósofo libertario Jesús Lizano Lizano (Barcelona, 1931) copiara en 1966 un solo poema que pertenecía a su ciclo sobre la Creación[13].

Exposición sobre Rafael Alberti

Sobre esta exposición de la obra gráfica y poética de Alberti, y la participación en ella de Cossío, recuerda Corredor-Matheos lo siguiente:

> Cuando yo preparaba la exposición-homenaje a Rafael Alberti para el Colegio de Arquitectos de Barcelona que se celebraría en 1970, le pedí [a Cossío] el original de *El llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y la mitad del libro *Sobre los ángeles*, que me había dicho que tenía (la otra mitad

[9] Susana March (Barcelona, 1918-1991) copió los poemas "Umbral", "Tremendismo", "La meta" y "El hijo adolescente", encuadernados en el tomo II, f. 183r-186r. De March se guarda en Tudanca una curiosa carta temprana, fechada en 1936, en la que insiste a Cossío que le escriba un juicio sincero sobre sus versos (ACT, Epistolario, carta de Susana March, Barcelona, 28-III-1936). Seguramente se trataba de poemas que incluyó en su primer libro, *Rutas* (1938), al que seguirían *La pasión desvelada* (1946), *Ardiente voz* (1946), *El viento* (1951) y *La tristeza* (1953). Susana March está incluida en la antología de Pepa Merlo, *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27* (Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2010).

[10] De Fernando Gutiérrez, sin embargo, poeta vinculado a la revista *Entregas de poesía* con Diego Navarro o José Ramón Masoliver, no se conservan los poemas que enviara Corredor en ninguno de los cinco tomos del Cancionero.

[11] ACT, carta 4, de José Corredor-Matheos, Barcelona, 11 julio 1967.

[12] Archivo de José Corredor-Matheos, carta 5, de José María de Cossío, Tudanca, 16 agosto 1967.

[13] El poema figura en el tomo II del Cancionero, f. 265r-266r. Entre otras obras de Lizano, *La Creación*, Barcelona, Occitania, 1963; *Tercera parte de la Creación*, Barcelona, Occitania, 1965; y *Fin de la tierra. Poemas del Canto III de la Creación humana*, Barcelona, Marte, 1972.

> me la dejó Gregorio Prieto), y no quería recibo (por supuesto se lo di). Para ello fui un día a Tudanca, donde tenía esos originales. Comimos juntos con su hermano y charlamos largamente. No recuerdo cual de los dos propuso que eligiéramos a los cuatro poetas del 27 que nos parecían mejores, y coincidimos: García Lorca, Alberti, Gerardo Diego y el cuarto creo que Jorge Guillén, estoy casi seguro, porque por Aleixandre y Cernuda no demostró especial interés.
> Cuando llegué a Barcelona no me atreví a dejar el preciado tesoro que traía en el Colegio de Arquitectos, y lo llevé a mi casa, donde lo tuve hasta el momento del montaje de la exposición, al igual que lo saqué también personalmente a su cierre. Y, tan pronto como pude, se lo devolví todo en Madrid.

Este perfecto resumen encuentra corroboración en las cartas 6, 7 y 8 del epistolario que publicamos. La exposición se celebró del 30 de octubre al 29 de noviembre de 1970; se publicaría un catálogo con textos de Corredor-Matheos y José María Moreno Galván, además de poemas de Blas de Otero y Pere Quart. Aprovechando la intervención del poeta manchego en un curso de la UIMP en Santander, el 1 de septiembre de ese año, se vieron en Tudanca dos días más tarde[14]. Corredor-Matheos regresó emocionado a Barcelona, con buen material de Tudanca bajo el brazo, y se apresuró a escribir a Cossío al llegar[15]. Poco más tarde no sólo le daba cuenta del material recabado, sino que le comunicaba el agradecimiento del mismo Alberti, con quien Corredor-Matheos tenía esos días contacto telefónico. Como continuación de la conversación que habían tenido en Tudanca, Corredor-Matheos preguntó a Alberti si había vestido de luces alguna vez, hecho que Cossío debía de haber negado en Tudanca: "Me aclaraba, a petición mía, que sí llegó a vestir el traje de luces, aunque se quedara todo el tiempo detrás del burladero. Es un capítulo taurino del que debía informar en seguida a usted"[16].

Estos preparativos de la exposición barcelonesa coincidieron con una carta, referida a Alberti, del poeta canario Pedro García Cabrera a Cossío:

---

[14] ACT, carta 6, de José Corredor-Matheos, Barcelona, 24 agosto 1970.

[15] ACT, carta 7, de José Corredor-Matheos, Barcelona, 10 septiembre 1970.

[16] ACT, carta 8, de José Corredor-Matheos, Barcelona, 1 octubre 1970. Puede leerse en *La Vanguardia Española* de aquellos días varias notas sobre la exposición y artículos como, por ejemplo, "Rafael Alberti, en el Colegio de Arquitectos", de Fernando Gutiérrez (8 noviembre 1970) y "Notas a la actualidad cultural", de Guillermo Díaz-Plaja (10 noviembre 1970, p. 15). En "Apertura de la exposición Rafael Alberti", 31 octubre 1970, p. 24: "José María de Cossío y Gregorio Prieto han aportado manuscritos valiosísimos". En *ABC*, 31 octubre 1970: "Una interesante exposición del poeta Alberti ha sido inaugurada esta tarde en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, de Barcelona. En la exposición, los barceloneses podrán admirar varias obras originales del poeta, así como su autógrafo y una libreta de notas que Alberti pudo salvar de la guerra y que contienen poemas del año 1927".

> No puedo olvidar su evocación de Tudanca con Alberti. Su humanidad. Su acogida a este provinciano de la mar. Sería una página de excepcional interés el que Vd., si ya no lo ha hecho, testimoniase la estancia de Alberti en su compañía montañesa. El poeta vive en Roma, Vía Garibaldi, 85. Seguramente le agradaría sus noticias[17].

El estudio del epistolario conservado en la Casona de Tudanca, impagable tesoro del humanismo del siglo XX, y la memoria viva de los grandes poetas de nuestros años, como José Corredor-Matheos, permite iluminar detalles de amistad que, de otra manera, se hubieran olvidado.

MARIO CRESPO LÓPEZ
SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO

1

Carta de José Corredor-Matheos a José María de Cossío. Barcelona, 28 de junio de 1962. Membrete de Espasa-Calpe, S.A. Delegación de Barcelona. Mecanografiada.

Barcelona, 28 de junio de 1962.
Particular
Mi estimado amigo:

Tal como convinimos durante mi último viaje a Madrid, le escribo para recordarle la entrega de su trabajo sobre la fiesta de los toros para la obra España.

Por si no tiene a mano la nota con los datos, le recordaré que la extensión ha de ser de unas treinta holandesas mecanografiadas a dos espacios. Habrá, por supuesto, ilustraciones –alrededor de dos cada tres holandesas, en principio—. Supongo que en el archivo de nuestra Casa Central habrá material de sobra, y que bastará con que usted dé una relación con los temas que interesen.

Confío en poder disponer del trabajo para septiembre o principios de octubre, fecha en que hemos de decidir las características de la impresión y enviar el material a Talleres.

Espero que su estancia en esas tierras sea buena para su obra y para su solaz. Algo así es inapreciable: un lugar al cual apartarse de vez en cuando, lejos de esta confusión.

Espero también sus noticias. Reciba con el testimonio de mi admiración, un saludo cordial.

[Firma]
Firmado: José Corredor-Matheos

[17] ACT, carta de Pedro García Cabrera, Santa Cruz de Tenerife, 25 noviembre 1970.

2

Carta de José María de Cossío a José Corredor-Matheos. Tudanca, 12 de julio de 1962. Mecanografiada.

Tudanca (Santander) 12 de julio de 1962.
Sr. D. José Corredor-Matheos
Barcelona

Mi estimado amigo: recibo su carta en esta aldea, donde estoy ya hace una temporada, y para su tranquilidad le diré que tendrá usted el trabajo que desea para el tomo España a su tiempo.

Creo recordar, porque mi memoria para las cosas próximas flaquea lamentablemente, que se trataba de un resumen histórico sobre la fiesta taurina hasta la actualidad. Confírmeme este recuerdo de mi compromiso, con todas las circunstancias que puedan servirme de orientación para que mi trabajo encaje en el plan de la obra.

Muchas gracias por sus deseos sobre mi estancia en esta tierra, y reciba el recuerdo más afectuoso de su buen amigo

José Mª de Cossío [rúbrica]

3

Carta de José Corredor-Matheos a José María de Cossío. Barcelona, 30 de noviembre de 1962. Membrete de Espasa-Calpe, S.A. Delegación de Barcelona. Mecanografiada.

Barcelona, 30 de noviembre de 1962.
Particular
Mi estimado amigo:

En Septiembre, tal como le decía en mi carta de primero de agosto, pasé por Madrid, de vacaciones. No tuve entonces la suerte de poder verlo. Después, el tiempo transcurrido sin tener noticias de su trabajo para la obra "España", me ha movido a escribirle de nuevo.

Su carta de agosto me traía buenas noticias. Me decía en ella que, probablemente, en el mismo mes de septiembre lo dejaría listo. Ahora tengo ya verdadera prisa, porque he recibido ya la mayor parte de los trabajos y hemos de decidir cuanto antes las características de la edición. Mucho le agradeceré que me diga algo.

Espero –he de reconocer que con impaciencia— sus gratas noticias. Muy afectuosamente le abraza su amigo

[Firma]

4

Carta de José Corredor-Matheos a José María de Cossío. Barcelona, 11 de julio de 1967. Membrete de Espasa-Calpe, S.A. Delegación de Barcelona. Mecanografiada.

Barcelona, 11 de julio de 1967.
Particular
Distinguido amigo:

Hace unos días estuve en Madrid, donde creía encontrarle aún. Le llevaba el original de la historia de la fiesta de los toros, en la síntesis que hemos hecho, según sus indicaciones, de su Comentario Final. Como recordará la ha extractado José María Rodríguez Méndez, joven escritor y autor dramático importante que redacta también la Tauromaquia para los Suplementos. Ya me dirá lo que le parece este resumen, y si hay que hacer alguna rectificación. Aquí tiene fotocopia del original.

Me ha resultado dificilísimo conseguir manuscritos para su antología. Tengo tres sólo: el de Susana March, Fernando Gutiérrez y el mío. Se los entregaré a primeros de octubre, en Madrid, a no ser que me indique otra cosa.

Si no dispone de tiempo para escribirme ya me dirá entonces, cuando nos veamos, lo que le parece el resumen de los toros.

Le deseo un buen verano. Reciba un fuerte abrazo de su amigo
[Firma]
José Corredor-Matheos

5

Carta de José María de Cossío a José Corredor-Matheos. Barcelona, 16 de agosto de 1967. Mecanografiada.

Tudanca 16 de agosto de 1967
Sr. Don. José Corredor-Matheos
Barcelona.

Mi estimado amigo: He recibido su carta y el original de la historia de los toros, resumen que me parece perfecto y por el que quiero que dé usted las gracias a José Mª Rodríguez Méndez por su habilísimo resumen, del que tan sólo quiero matizar un juicio, como verá corregido en la cuartilla que le adjunto.

No creo que le será a usted difícil enviarme las tres contribuciones a mi cancionero que me anuncia tiene en su poder, pues el original de ese tomo le tengo aquí en Tudanca. Dé usted las gracias a Susana March, a Fernando Gutiérrez y recíbalas usted por partida triple.

Reciba un abrazo muy cordial de su buen amigo.
José Mª de Cossío [rúbrica]

6

Carta de José Corredor-Matheos a José María de Cossío. Barcelona, 24 de agosto de 1970. Membrete del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y baleares. Comisión de Cultura. Mecanografiada.

Barcelona, 24 de agosto de 1970.

Mi querido amigo:

Esperaba sus noticias, para poder ir a verle a Tudanca. Pienso que acaso usted contaba con que haría el viaje en las fechas convenidas en principio. En la duda, he preferido dejarlo para primeros de septiembre, en que tengo que estar en Santander, con ocasión del Curso de Verano. Llegaré a Santander el día 31, para dar una conferencia el día 1. Tengo previsto ir a verle a Tudanca a primeras horas de la tarde del día 3. Le ruego que, en el caso de que no le vaya bien, me lo indique de algún modo lo antes posible: a mi domicilio de Barcelona, antes del 30, o después al Palacio de la Magdalena. Pasado mañana salgo para Roma, donde estaré dos días con Alberti, para recoger más material y cambiar impresiones con él. Pero el viernes próximo estaré de regreso en Barcelona.

Llevaré a Tudanca la relación de todo el material de que disponemos para la exposición. Siguen faltándonos algunas primeras ediciones que acaso tenga usted. En este caso, y abusando de su amabilidad, me atrevo a pedirle que nos las deje también.

Hasta pronto, espero. Reciba un cordial abrazo de su amigo

[Firma]

Firmado: José Corredor-Matheos

Asesor Artístico de las Exposiciones

7

Carta de José Corredor-Matheos a José María de Cossío. Barcelona, 10 de septiembre de 1970. Membrete de José Corredor-Matheos. Manuscrita.

Barcelona, 10-9-70

Sr. D. José Mª de Cossío

Tudanca

Mi querido amigo:

Todo llegó muy bien. Estoy, como ve, en Barcelona, feliz de contar con este material maravilloso, gracias a su generosidad.

Al salir de Tudanca me di cuenta que no me llevaba el papel para que los poetas de Barcelona escribieran sus poemas para su antología. Si le parece envíemelo a mi domicilio, para cuidarme en seguida de resolverlo.

Gracias de nuevo por todo. He escrito ya a Rafael, notificándole la buena nueva. Gracias por la confianza que me demuestra y por las horas tan estupendas que pasé en Tudanca, charlando de esas cosas que nos importan.

Un fuerte abrazo, y hasta pronto. Irá teniendo noticias mías,

José Corredor-Matheos

8

Carta de José Corredor-Matheos a José María de Cossío. Barcelona, 1 de octubre de 1970. Membrete del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y baleares. Comisión de Cultura. Mecanografiada.

Barcelona, 1 de octubre de 1970.

Mi querido amigo:

A mi regreso de Santander le envié unas líneas comunicándole que todo había llegado en el mejor de los estados. Deseo ahora confirmárselo, en carta oficial, y darle cuenta de la marcha de la exposición, en la cual tiene usted tan importante parte.

Hemos reunido ya prácticamente todas las primeras ediciones, salvo aquellas que por su intención política no conviene exponer. Acabamos de recibir además dos poemas que había pedido para incluir en el catálogo: uno de Blas de Otero y otro, en catalán, de Pere Quart, ambos escritos para esta exposición. Me ha producido mucha satisfacción también recibir un envío muy interesante de Robert Marrast, del que no había tenido noticias hasta ahora, por haberle escrito a unas señas anteriores.

Tenemos prevista la inauguración hacia el 20 de octubre. Se está trabajando ya en el montaje. Tenemos celosamente guardado todo su material, de manera que podemos estar tranquilos.

Rafael está muy contento y agradecido por la ayuda que nos presta. Me lo acaba de decir ahora mismo por teléfono, al tiempo que me aclaraba, a petición mía, que sí llegó a vestir el traje de luces, aunque se quedara todo el tiempo detrás del burladero. Es un capítulo taurino del que debía informar en seguida a usted.

Ya le tendré al corriente de todo, nos veremos pronto en Madrid, seguiré con todo amor sus originales y libros, etc.

Reciba un cordial abrazo,

[Firma]

José Corredor-Matheos

Asesor Artístico de las Exposiciones

BIBLIOGRAFÍA

Montserrat Ribao Pereira
Cortesanos, trovadores y pendencieros:
Don Juan Tenorio y *El trovador* de vuelta
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XC, 2014, 339-346

CORTESANOS, TROVADORES Y PENDENCIEROS: *DON JUAN TENORIO* Y *EL TROVADOR* DE VUELTA

José Zorrilla. *Don Juan Tenorio*. Edición, estudio y notas de Luis Fernández Cifuentes. Madrid. Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, vol. 91. 2012. 340 páginas. Antonio García Gutiérrez. *El trovador*. Edición, estudio y notas de María Luisa Guardiola Tey, con la colaboración de Francisco J. Rodríguez Risquete. Madrid. Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, vol. 90. 2013. 221 páginas.

El estreno de *El trovador* el 1 de marzo de 1836, en el madrileño teatro de El Príncipe, supuso el triunfo escénico de un molde genérico, el drama histórico, que con los últimos estertores del Antiguo Régimen habían apuntalado ya Martínez de la Rosa, Saavedra y Larra. Para sus coetáneos, la primera pieza de García Gutiérrez supuso el apogeo de la rebelión romántica en las tablas, opinión de la que se haría eco, décadas después, el propio Galdós en *De Oñate a La Granja*. Sin embargo, el drama histórico romántico evoluciona rápidamente y en 1840 Zorrilla triunfa en la corte con un nuevo modo de hacer y decir el teatro que desemboca en *Don Juan Tenorio* (1844), acaso la obra decimonónica de mayor trascendencia y reconocimiento internacional, la única de su estética que figura aún en los repertorios de las compañías actuales.

Los pocos años que median entre ambos estrenos determinan, a grandes rasgos, los límites más estrictos de una estética que supone el inicio de la modernidad en la concepción literaria y espectacular del teatro español. Tras este período de vertiginoso entusiasmo romántico, la filosofía que subyace a la estética comienza su evolución hacia otras preocupaciones menos ontológicas, mientras que sus formas perviven, como telón de fondo primero, como reducto popular más tarde, hasta el fin de siglo.

La aparición de una nueva edición de estos dos títulos, crítica, anotada y comentada, ejemplar en su construcción y desarrollo en ambos casos, es un evidente motivo de satisfacción para los estudiosos del romanticismo hispano, que encontrarán en los volúmenes a los que me refiero una excelente guía para reconstruir los textos y los contextos estéticos que enmarcan un período clave para la conformación literaria posterior. Las ediciones de *Don Juan Tenorio*, a cargo de L. Fernández Cifuentes, y de *El trovador*, llevada a cabo por M. L. Guardiola Tey con la colaboración de F. J. Rodríguez Risquete, son, en este sentido, dos de los tres pilares del teatro romántico, a la espera de la aparición de *Don Álvaro o la fuerza del sino*.

La colección *Biblioteca Clásica de la Real Academia Española*, dirigida y diseñada por el académico F. Rico, patrocinada por la Obra Social "La Caixa" y comercializada

por Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, sigue las pautas marcadas por el propio profesor Rico para la *Biblioteca Clásica* que en su día publicó, en Barcelona, la editorial Crítica y posteriormente el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles (Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores). De ahí la uniforme estructura de ambos volúmenes: breve presentación del texto en su contexto genérico y autorial; edición profusamente anotada; extenso apartado dedicado a los anexos y al estudio de la pieza; aparato crítico, riguroso y claramente expuesto; notas complementarias de las que jalonan el texto; bibliografía; índice de notas y tabla.

Una lectura atenta de la edición de *Don Juan Tenorio* permite constatar la minuciosa revisión que Fernández Cifuentes lleva a cabo de la versión publicada en Crítica hace ya veinte años. La base del texto, como entonces, es la segunda de Baudry, que en 1852 se publicitó como "Nueva edición corregida, y la sola reconocida por el autor". Sobre ella se arroja ahora una mirada crítica más amplia, deudora tanto de los estudios donjuanescos de los dos últimos decenios como de la personal profundización del profesor Fernández Cifuentes en la obra.

El punto de partida para esta puesta al día es la consideración particular del drama de Zorrilla. Su don Juan de 1844 no es el mejor título romántico ni el más destacado eslabón en la cadena del mito, pero sí la más radical e incisiva muestra de la modernidad hacia la que avanza su tiempo, tal y como se expone en la presentación del volumen (pp. X-XI), de ahí la pertinencia de las notas al pie y complementarias posteriores, ampliadas en la nueva edición de 2012, que inciden en este planteamiento.

Las cincuenta y ocho referencias bibliográficas que se añaden a la previa de 1993 permiten al editor apuntalar sus propias consideraciones: Horst (1996) sobre la rivalidad que Zorrilla establece con Tirso en el ámbito textual; Alonso de Santos (2001) y Fuente Ballesteros (2003) a propósito de la teatralidad de la obra; Rabinovich (1991) y Mitchel (2000) en torno a la adicción a las mujeres del protagonista y su "histeria permanente"; Gies (1994) para profundizar en el trasfondo de la relación paterno-filial que dibuja el drama; Cardwell (1999) para la relevancia de la figura materna; Schurlknight (1998) en asuntos relacionados con la fama y el "valer más"; Soufas (1995), Arias (1993) y Howe (1993) en la importancia de Brígida o en el simbolismo del triángulo don Juan-Inés-Brígida; Resina (2000) sobre los asuntos relacionados con la economía en el texto, el sentido del banquete funeral y la salvación del pecador; Rodríguez López-Vázquez (2000) y Feal (1997) para profundizar en la relevancia de doña Inés; Gabriele (1997) y Davis (2001) a propósito de la conversión de Inés en sujeto de la acción.

Las explicaciones léxicas se enriquecen al tener en cuenta la recurrencia de los términos analizados en autores como Galdós (en *Fortunata y Jacinta* o los *Episodios Nacionales*), Palacio Valdés (*La novela de un novelista*) e incluso Feijoo y el propio Zorrilla. Con frecuencia vuelve el editor sobre afirmaciones de 1993 que matiza ahora con la ayuda de fuentes nuevas, como ocurre con el rastreo de una expresión en Torres Villarroel que apuntala lo comentado en nota al v. 106. De igual modo, la consideración de los donjuanes de Gabbe, Lenau, Balzac y Sue permite comprender mejor la filiación e innovaciones del zorrillesco, al igual que la ampliación de aspectos relacionados con los de Hoffman y Dumas.

Herramientas electrónicas de búsqueda y recursos como el CORDE o el Mapa de Diccionarios Académicos, elaborado por el Instituto de Investigación Rafael Lapesa y editado por la Real Academia Española, permiten en la actualidad un conocimiento más exacto del significado diacrónico de un término. De acuerdo con ello, la presente

edición acude a los Diccionarios de 1732, 1783, 1803, 1843 y 1899 para precisar cuestiones de género, concordancia y uso de determinadas voces que la edición de 1993 ofrecía de un modo más general e incluso –a la vista de los nuevos datos- erróneo. Asimismo, la consideración de *Los códigos españoles concordados y anotados*, de 1850, da pie a al editor para comentar, desde un punto de vista legal, aspectos como los duelos o el robo de una monja (v. 811 y v. 1153), tanto a pie de página primero como en nota complementaria posteriormente.

En algunas ocasiones, sin embargo, lo que se incorpora son mínimas aclaraciones que demuestran el cuidado exquisito con que el profesor Fernández Cifuentes ha revisado su propuesta primera, así como su voluntad de no ofrecer una mera reedición, sino un producto enriquecido y actualizado. Así, por ejemplo, en la nota al verso 305 añade una sucinta indicación sobre la procedencia del Borgoña; y en v. 585 la simple indicación de que los jerónimos no tenían casas fuera de España sirve para ilustrar un nuevo ejemplo de inverosimilitud en el discurso de los personajes de Zorrilla

Se introducen notas nuevas al pie de página para explicar la inexacta mención de los olivos florecidos en febrero (v. 2186) y los vaivenes emocionales de don Juan en el panteón (v. 2951). En ocasiones, la reflexión crítica que aporta una nota nueva al pie continúa en la complementaria correspondiente, extensa por lo general: sobre la mutua delación de don Juan y don Luis al final del primer acto (v. 811), las cuestiones que plantea la cita literal que doña Ana hace de las palabras de Dios y la pasión por el juego de don Juan (v. 3002) o la belleza demoníaca del protagonista (v. 2241). Solo en algunos casos (nota a v. 551 y a v. 1324) la explicación léxica original se reduce y se ofrece del término en cuestión una información más condensada. En otros las notas se mantienen, pero su redacción se modifica para hacerlas más concretas (v. 2447).

También el aparato crítico se enriquece. Son muy claras las explicaciones de las variantes en los títulos de los actos y en el *dramatis personae*. Gracias a esta edición conocemos más lecturas desechadas en el manuscrito autógrafo de Zorrilla (notas a vv. 2161-2165, 2167, 2174-2176, 2178-2184), así como los versos tachados, no menos de dieciséis, en la escena del sofá. Se incrementa, asimismo, el número de variantes anotadas a partir de los testimonios del manuscrito conservado en la Real Academia y la primera edición, de 1844 en Repullés (notas a vv. 2204, 2711, 2716, 2721, 2723, 2730-2740, 2751, 2754, 2761). La nota al v. 2160 que consignaba la edición de 1993, por el contrario, desparece.

El estudio que acompaña a la edición se ocupa de los datos esenciales sobre el autor y la obra, sus fuentes, la recepción de la misma, diferencias del don Juan de Zorrilla con sus precedentes, la historia del texto, los criterios que se han seguido en la edición y el esquema métrico de la pieza. Como ya ocurría en la de 1993, forma parte de este apartado un trabajo del profesor Cifuentes titulado "Don Juan y las palabras", publicado asimismo en 1994 en el volumen V de la *Historia y Crítica de la Literatura Española*. También en este conjunto es claramente perceptible la profundización en el análisis de ciertos aspectos, para lo que se incorporan al estudio del drama las aportaciones de Horst (1996), LaRubia-Prado (2000), Caldera (1995), Kofman y Masson (1991), Mitchell (1988) o Romero Tobar (1994). Como anécdota, cabe señalar la errata tipográfica que convierte a D. T. Gies en "Geist" y a M. Ribao Pereira en "Peralta" (pp. 240-241).

Dos fragmentos de los *Recuerdos del tiempo viejo* de Zorrilla, el índice de notas y la bibliografía a la que ya me he referido, actualizada a fecha de 2009, completan una edición del texto esencial para cualquier estudio sobre Don Juan Tenorio.

La edición de *El trovador*, por su parte, retoma el texto, apéndices, prólogo, aparato crítico, notas a pie de página y complementarias de la de 2006 en la *Biblioteca Clásica*. Como esta en su día, la actual presenta el drama de García Gutiérrez en su contexto cultural, literario y teatral, al tiempo que ofrece, en sus notas, cuidadas indicaciones para la mejor comprensión de la obra y su trascendencia.

En la breve presentación, la profesora Guardiola Tey apunta, precisamente, algunas de las razones que popularizaron este título, sus deudas con el drama romántico europeo y su herencia en la escena internacional gracias a la adaptación operística de Verdi-Cammarano/Bardare.

El texto del que parte la editora es el de la primera edición, en cinco jornadas, en prosa y verso. El apéndice I, con nota previa, a su vez, de F. J. Rodríguez Risquete, ofrece las variantes de la refundición que el propio García Gutiérrez hizo de su drama en 1851, enteramente en verso. En ella se simplifica la puesta en escena y se intensifica la tensión dramática en algunos momentos decisivos de la trama, por lo que algunos críticos han llegado a considerar que esta versión mejora la primera. Sin embargo, es esta la que suele preferirse "por ser más dinámica y, como habría dicho Larra, *más novelesca*" (p. 77). Los otros dos apéndices reproducen el anuncio de *El trovador*, publicado en *La Abeja* de Madrid el 29 de febrero de 1836, y fragmentos de las críticas de Larra al estreno, respectivamente.

El estudio se organiza en torno a cinco epígrafes. En el primero de ellos se da cuenta de las circunstancias personales y literarias del autor en el momento del estreno, su carrera dramática posterior y su papel en los círculos intelectuales madrileños del momento. Aun cuando no sean muchos los estudios biográficos recientes sobre el escritor, como la propia editora señala, acaso sería interesante actualizar la nómina de los mismos con la monografía de M. T. Batllori (*Antonio García Gutiérrez, un romántico*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1991) o la breve de M. P. Martín Ferrero (*Antonio García Gutiérrez*. Chiclana de la Frontera, Ayuntamiento de Chiclana, 2005).

Se repasan brevemente, a continuación, los principales hitos del romanticismo teatral hispano, sus precedentes, influencias, características comunes a todos ellos y los rasgos esenciales de *El trovador*, haciendo especial hincapié en sus personajes. Se analiza la recepción de la pieza, su puesta en escena y sentido, la originalidad de Azucena, su fama y fortuna. El periplo crítico se inicia con las consideraciones coetáneas de Larra, Ochoa, Ferrer del Río, Hartzenbusch y Mesonero, y termina tomando en consideración los juicios al respecto en el siglo XX. Las atinadas reflexiones de E. Caldera en su última monografía sobre el romanticismo español (*El teatro español en la época romántica*. Madrid, Castalia, 2001) constituyen el límite *ad quem* de este panorama.

En cuanto a la historia del texto, y al igual que ocurría por vez primera en la edición de 2006, se tiene en cuenta el manuscrito autógrafo de 1836, conservado en la Real Academia Española. Del mismo modo, se establece la filiación de los diferentes testimonios, tanto los referidos a la versión en prosa y verso como a la refundición en verso.

El aparato crítico y las notas incrementan el valor filológico y literario de un texto rigurosa y coherentemente fijado. La bibliografía final, actualizada, completa el panorama sobre *El trovador* ofrecido en los diferentes capítulos del volumen. Cabría señalar, en este sentido, algunas ausencias, que en absoluto merman el interés de esta edición, entre ellas los trabajos de E. Rubio Cremades ("Una versión del drama *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez: la novela homónima de R. Ortega y Frías". *Anales de Literatura Española*, 18, 2005: 337-350), A. Vilarnovo ("Poética del sonido en *El*

trovador". *Revista de Literatura*, 48-95, 1986: 101-114), P. Miret ("Bretón de los Herreros y el drama romántico español: críticas a *La conjuración de Venecia* y *El trovador*". *Berceo*, 156, 2009: 2-44) o E. M. Flores ("Tres dramas suicidas en la escena del romanticismo español". *Cuadernos de Ilustración y romanticismo*, 14, 2006: 161-190).

Saludamos, pues, la actualización en el panorama teatral del XIX español que estas dos ediciones suponen. Cortesanos, trovadores, gitanas, burladores y pendencieros vuelven a la actualidad editorial y ponen de manifiesto, una vez más, la inmortalidad de los genios románticos.

Montserrat Ribao Pereira
Universidad de Vigo

José Manuel López de Abiada
Nueva York en un poeta o la configuración previa de la metrópoli
como *topos* poético futuro
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XC, 2014, 347-352

NUEVA YORK EN UN POETA O LA CONFIGURACIÓN PREVIA DE LA METRÓPOLI COMO *TOPOS* POÉTICO FUTURO

Federico García Lorca. *Poeta en Nueva York*. Primera edición del original con introducción y notas de Andrew A. Anderson, Barcelona. Galaxia Gutemberg, 2013, 318 páginas.

Christopher Maurer - Andrew A. Anderson. *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana. Cartas y recuerdos*, Barcelona. Galaxia Gutemberg, 2013, 382 páginas.

José Antonio Llera. *Lorca en Nueva York: Una poética del grito*, Kassel. Edition Reichenberger (Problemata Literaria), 2013, 175 páginas.

No parece aventurado afirmar que el año 2013 figurará en los anales de la exégesis lorquiana como año memorable, debido al menos a las tres publicaciones que aquí valoro: 1. la primera edición del original lorquiano de *Poeta en Nueva York*, fijada y anotada por Andrew A. Anderson; 2. la monografía dedicada a la estancia del poeta en Estados Unidos y Cuba de Christopher Maurer y Andrew A. Anderson; y 3. el innovador estudio del poeta y profesor José Antonio Llera.

Edición ecdótica del texto último de *Poeta en Nueva York*

Pocos días antes del 18 de julio del 36, Federico García Lorca consignó en el despacho de su amigo José Bergamín la versión última de su poemario neoyorquino. Sobre el manuscrito dejó una nota: "Querido Pepe: He estado a verte y creo que volveré mañana. Abrazos de Federico." No acudió a la cita: el día 13 se fue a Granada, donde se creía más protegido que en Madrid. El libro hubiese debido aparecer en la misma colección que había arropado dos creaciones (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y *Bodas de sangre*), pero la guerra paralizó la producción y Bergamín fue llamado a París a desempeñar el cargo de "agregado cultural libre" en la Embajada española.

En la capital francesa, Bergamín trató de publicar el libro, respaldado por Juan Larrea y Paul Éluard, que se había encargado de reunir los medios para la financiación y de realizar la versión francesa, pero el proyecto no pudo llegar a buen puerto. Bergamín había encargado dos copias del manuscrito antes de exiliarse a Méjico, donde fundó en 1939 la editorial Séneca y publicó *Poeta en Nueva York* en junio de 1940. Tres semanas antes, la editorial neoyorquina Norton había publicado la versión inglesa de Rolfe Humphries, basada en una de las copias parisinas. La edición de Bergamín

tuvo en cuenta el manuscrito que le confió Lorca y la segunda de las copias indicadas, corregida en París por Larrea y retocada luego en Méjico por Emilio Prados, colaborador de Bergamín y responsable de las ediciones de poesía en Séneca.

De más está decir que estas dos primeras ediciones presentan diferencias textuales, y que son muchos los investigadores que han dedicado largo tiempo al estudio de las discrepancias con resultados reveladores, que ahora quedan en algunos casos "desautorizados" por el hecho de que el texto que Lorca había entregado en la editorial se extravió y se dio por perdido durante años. El preciado original pudo ser adquirido en subasta pública por la Fundación Federico García Lorca en 2003, que constituye el núcleo textual firme –y *coram futuro* definitivo– de la excelsa edición ecdótica[1] realizada por el reputado lorquista británico Andrew A. Anderson.

Sorprenderá que hayan pasado casi ocho décadas hasta poder realizar la edición de uno de los textos mayores de la poesía universal del siglo XX en la forma deseada por el autor. Consolémonos con la idea de que esa circunstancia confirma la condición de obra abierta del poemario, y con la certeza de que esta esmerada edición es marca diferenciadora y posee poder innovador. Y lo mismo vale para el insuperable y extenso estudio sobre los procesos de elaboración y escritura del profesor Anderson, conocedor eximio de la obra del escritor de la Vega de Granada y de las vanguardias históricas europeas.

2. Nueva York en un poeta

El hermoso volumen concebido y editado por Christopher Maurer y Andrew Anderson sobre la estancia de García Lorca en Nueva York y Cuba (de junio de 1929 a junio del año siguiente), recoge una amplia documentación sustancialmente inédita, que enriquece y apura en mucho la publicada hasta la fecha. Los efectos de esta nueva suma de textos originales, desconocidos incluso a los especialistas, hace que el intenso año americano, cuajado de vivencias y encuentros insospechados, sea hoy el período mejor conocido y más estudiado de la obra y la biografía lorquianas.

---

[1] Anderson hace bien en subrayar que su edición "no es una edición crítica en el sentido estricto de la palabra, porque el aparato no da testimonio de cada variante (incluso la más mínima) de cada versión temprana de cada poema. [...] mi intención ha sido más bien seguir la *aurea mediocritas*, proporcionando suficiente información para apreciar la naturaleza y la importancia del original de 1935-1936 y, por otro lado, dejar que el texto hable, no cargándole con un aparato demasiado extenso y pesado." (pág. 138).

Quizá no esté de más volver sobre la definición que brinda el DRAE bajo la entrada "edición crítica" para añadir un apunte: "La establecida sobre la base, documentada, de todos los testimonios e indicios accesibles, con el propósito de reconstruir el texto original o más acorde con la volutad del autor." (cito por la 22.a edición de 2001, vol. I pág. 863b). La edición de Anderson es por tanto una edición *ne varietur*, puesto que el autor hizo cambios, realizó retoques estilísticos y corrigió erratas en los textos aparecidos en revistas antes de depositar su manuscrito en la editorial. Por su parte, el editor tiene esos cambios muy en cuenta, por lo que la edición es, en sintonía con la definición del DRAE que acabo de reproducir, un texto "acorde con la voluntad del autor". De más está decir que aquí radica, como se encarga de señalar Anderson, la "mayor novedad" de la edición, que desea y consigue "acatar la última volundad documentada del poeta." (pág. 134).

Ello es así porque la parte de la correspondencia de ese año hasta ahora desconocida se debe principalmente a reputados amigos españoles y norteamericanos, aunque sin relegar a mecenas, multimillonarios y personas de humildes menesteres; y también porque las precisas, extensas y copiosas notas de los editores irradian nuevas luces sobre el origen, la creación y la semántica de *Poeta en Nueva York*, poemario mayor, como sabemos, de la literatura mundial del siglo XX. No exageraba el poeta cuando escribía a sus padres en carta del 22 de enero, que conocía "ya *a un gentío* de casas americanas, desde multimillonarios a modestísimos empleados del metro o marineros del río Hudson".

Entre la documentación recogida (y traducida al español, si los originales están redactados en inglés) en el volumen figuran textos del influyente crítico literario Herschel Brickell, del poeta Philip H. Cummings (con quien García Lorca visitó los montes del norte de Vermont), de la periodista Mildred Adams y del abogado inglés Colin Hackforth-Jones (a quienes había conocido en Granada en 1928), entre otros. Dicen bien los autores cuando afirman que Lorca se movía "en el epicentro del hispanismo norteamericano".

Los intelectuales y artistas españoles con quienes se relacionaba no eran menos distinguidos: los catedráticos Ángel del Río y Federico de Onís, los poetas León Felipe y Dámaso Alonso, el guitarrista Andrés Segovia, el pintor García Maroto, el director Fernández Arbós, el pintor y director de cine Emilio Amero, La Argentina, La Argentinita, Sánchez Mejías, y algunos más. Andrés Segovia, con quien Lorca había estrechado amistad en Granada en 1922 con ocasión del Concurso de Cante Jondo, cuenta que lo redimió del "ambiente universitario de Nueva York", que lo "llevaba a otros ambientes artísticos y reuniones íntimas", donde el poeta se "sentaba al piano, cantaba algunas canciones populares españolas y se ganaba la admiración y simpatía de todos" (pág. 280).

Para entonces, García Lorca ya había descubierto Harlem y a Walt Whitman, el blues y el jazz, el cine sonoro y los teatros vanguardistas. Y también había escuchado en los lares del expresionismo el alarido desgarrado de una poética nueva; y en la metrópoli había vislumbrado un motivo hasta entonces inédito en su poesía; y había hallado, al socaire de figuraciones de un yo poético "distinto", la voz de un protagonista que denuncia la codicia de quienes multiplican sus haberes sin advertir que "llenan de dolor el valle"; y la voz que acusa e imputa "a toda la gente / que ignora la otra mitad, / la mitad irredimible"[2]. Un libro conmemorativo, oportuno e iluminador.

---

[2] Así se explica en parte que *Poeta en Nueva York* constituya una especie de eje de su producción poética neoyorquina, en la que también figuran, como sabemos, dos dramas (*El público* y *Así que pasen cinco años*) y un guión (*Viaje a la luna*). En esa producción neoyorquina, Lorca logra a la vez textos experimentales en las formas y radicales en el nombrar lo que ve, en los juicios de valor y en el alcance de la denuncia. El poeta "andalucista" del *Romancero gitano* que se refugiaba en una mitología personal "andaluza" deambula ahora por las calles de la gran urbe "perdido / entre la multitud". En suma: el poemario refleja en buena medida las vivencias del poeta en la ciudad, pero hay más, puesto que en *Poeta en Nueva York* Lorca alcanza el punto más alto de su conciencia estética, la imaginería y el lenguaje de sus textos están transidos de elementos cercanos al expresionismo, al surrealismo y a la poesía política y de denuncia. Son textos de una inmensa e incondicional carga humana, tanto en el plano personal como en el político y social.

3. Una poética expresionista del aullido desgarrado.

Decía que el estudio de Llera es innovador, y lo es no sólo en lo relativo al método aplicado (una metodología comparatista desde una lectura ceñida a cuatro poemas) o en la adjudicación del poemario a la corriente expresionista, al compromiso y la denuncia social, sino también en lo que se refiere al enfoque interdisciplinario y a la bibliografía consultada. Un corpus bibliográfico que el estudioso testimonia con lecturas e interpretaciones en parte inéditas y, en concordancia con la complejidad de la naturaleza plural del poemario, permeables a la pragmática, la estética, la filosofía y al psicoanálisis. A lo dicho se suma un aspecto que, aunque el estudioso no lo resalte con determinación, sí lo anota y en parte tematiza en varias ocasiones: el poemario lorquiano configura definitivamente la metrópoli norteamericana como *topos* poético de la poesía española posterior a 1940, ceñida a un nutrido elenco de conceptos, entre los que sobresalen términos o sintagmas como desarraigo, angustia, defensa de la naturaleza y de los seres que la pueblan, mercantilismo deshumanizado y denuncia de la explotación del hombre por el hombre[3].

José Antonio Llera considera y analiza al hilo de cuatro poemas[4] una amplia gama de intersecciones, vínculos, cruces e interacciones con otros textos procedentes de otras disciplinas artísticas, entre las que predominan la pintura, la cinematografía y la arquitectura. Una lectura por tanto de espaciosos horizontes y de largo alcance, que aborda desde dos tesis fundamentales:

Los "diálogos múltiples" del poemario trascienden con creces las "temáticas surrealistas", debido precisamente a la presencia de "rasgos expresionistas" y a "lejanas huellas gongorinas"; esta fusión configura "un estilo propio" más próximo a una modalidad expresionista que al surrealismo, tanto más si se considera, como el autor anota en su breve introducción, "no sólo el énfasis en la sangre […], sino también su tono profético-visionario, desabrido y virulento, su tránsito por los parajes frondosos del cuerpo y los instintos […] y su agria pintura de la ciudad industrializada" (pp. IX-X).

---

[3] No es ésta la ocasión para entrar en detalles. Baste con señalar que fue Rubén Darío quien creó y divulgó el sintagma "ciudad del cheque" para denunciar las prácticas mercantilistas y el capitalismo desbordado. Serán, sin embargo, Juan Ramón Jiménez (con *Diario de un poeta recién casado*), García Lorca, José Hierro (en *Cuaderno de Nueva York*) y José María Fonollosa (mediante *Ciudad del hombre: Nueva York*) los referentes obligados en cuanto al *topos* poético de Nueva York para la poesía española contemporánea. Para mayor información, véase al respecto Dionisio Cañas (*El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid: Cátedra, 1994), Julio Neira (autor y editor de dos libros fundamentales aparecidos en 2012: *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*, Madrid: Cátedra; y *Geometría y angustia. Poetas españoles en Nueva York*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara) y Darío Villanueva *(Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, , Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2008). Para mayor información, véase las extensas y atinadas reseñas a los dos libros de Julio Neira de Juan José Lanz ("Con Nueva York al fondo, todavía", en esta misma revista, LXXXIX, 2013, págs. 285-290) y Gabriele Morelli (UNED, Revista Sigma, págs. 907-910).

[4] Se trata de "Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer en Coney Island)", "Vuelta de paseo", "Nueva York. Oficina y denuncia" y "Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)".

Llera arranca de un convencimiento inapelable: *Poeta en Nueva York* es un "libro sobre el cuerpo y sus representaciones", razón por la que configura el libro en torno a tres extensos capítulos: I. El vómito, II. La sangre, y III. La orina. Esta disposición a su vez engarza y engloba tres aspectos o estadios morfológicos del organismo (humano o/y animal): a) el cuerpo mutilado; b) el cuerpo sacrificado; y c) el cuerpo como objeto de suciedad y humillación.

Llera lleva a cabo un análisis sumamente detallado de cada uno de los cuatro poemas que interpreta; los relaciona de forma convincente con obras de otros creadores desde acercamientos teóricos y enfoques metodológicos comparatistas. En el comentario del primer poema, compara las percepciones y las imágenes lorquianas del parque de atracciones de Coney Island con las exégesis y versiones de creadores tan diversos como el cubano Martí, el ruso Maiakosvki o el español Julio Camba; son versiones cercanas en ciertos aspectos al *pandemonium* de Milton, a algunos de los cuadros del Bosco o al *vomitorium* romano, que el poeta granadino pone en relación con las multitudes de bañistas atiborrados de comida que dejan la playa sembrada de desperdicios y envoltorios.

En "Nueva York. Oficina y denuncia" centra su condena implacable en quienes explotan a los obreros de los mataderos industriales neoyorquinos y someten a los animales a maltratamientos horripilantes para alimentar el chorro de beneficios que manan del venero diario del abastecimiento de la Gran Manzana ("Todos los días se matan en New York / cuatro millones de patos, / cinco millones de cerdos / […] un millón de vacas, / un millón de corderos / […] que dejan los cielos hechos añicos."). A juicio del crítico, Lorca sigue en parte la senda abierta por el novelista social estadounidense Upton Sinclair y el cineasta ruso Sergei Eisenstein, coincidiendo además en el tiempo con Alfred Döblin (autor de la novela *Berlin Alexanderplatz*, 1929) y con la producción fotográfica de Eli Lotar sobre los mataderos industriales de París (1929, *Abattoirs de la Villette*).

En el cuarto poema que analiza predomina el motivo de la humillación, sustanciado en versos de términos antitéticos ("la doble vertiente de lis y rata") y en imágenes de semántica contrapuesta (el "agudo quitasol" de la clase explotadora pincha "al sapo recién aplastado"; en los ojos ofuscados de los seres de humildes menesteres "silban mansas cobras deslumbradas", entre otros). Llera se adentra en los dominios de lo abyecto, de los excesos fisiológicos fetichistas, del realismo grotesco y de la ambigüedad. Y como telón de fondo, la soledad y la anonimia que padecen los habitantes de la metrópoli, los apremios y la pugna entre el individuo y la masa, la angustia y la desesperación y los "demonios de las ciudades" que denunciaron los expresionistas Georg Heym y George Grosz. Y antes, Edvard Munch y su creación magistral de expresionismo madrugador, *El grito*, sustantivo que recoge Llera en el subtítulo de su extraordinario ensayo.

José Manuel López de Abiada
Universidad de Berna

Jenaro Taléns
La "invención" de la Literatura (española)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XC, 2014, 353-358

LA "INVENCIÓN" DE LA LITERATURA (ESPAÑOLA)

Fernando Cabo Aseguinolaza. *El lugar de la literatura española*. Barcelona. Crítica. 2012, 801 págs.

Las *Historias de la Literatura* española han solido articularse siguiendo el patrón que impuso en su día el modelo decimonónico establecido por don Marcelino Menéndez y Pelayo, modelo que ha podido, en muchos casos, ser actualizado en lo que a bibliografía se refiere, pero no siempre en lo que concierne a la conceptualización misma de lo que significa historiar. La gran novedad del proyecto coordinado por José Carlos Mainer (del que el libro que comentamos es el noveno y el que cierra la serie) reside precisamente en buscar una alternativa convincente a dicha tradición. En ese sentido, la propuesta de articular cada período en torno a problemas y no a autores (aunque se respeten las divisiones más o menos asumidas y canónicas en lo que concierne a la periodización) abre un campo de posibilidades realmente notable. Dentro de esa reconceptualización cabe entender la presencia, tanto del volumen 8 (*Las ideas literarias. 1214-2010*), del que se hizo cargo José María Pozuelo Yvancos, como del que ahora nos ocupa, firmado por Fernando Cabo Aseguinolaza. Que en ambos casos, los autores pertenezcan a un área disciplinar (Teoría de la Literatura y Literatura Comparada) diferente de la que agrupa a los demás autores de la serie dice mucho en favor del proyecto, por cuanto sintomatiza un reconocimiento público de la imposibilidad de historiar cualquier literatura "nacional" sin remitir de inmediato a los presupuestos epistemológicos que subyacen a su misma existencia y a su relación dialógica con otras literaturas o, lo que es lo mismo, que toda Historia de cualquier literatura nacional es impensable fuera del marco más amplio de la Literatura comparada. Es una lástima, en ese orden de cosas, que el proyecto global no incluya un volumen específico dedicado a la Historia de la traducción de otras literaturas al castellano (algo que toca, parcialmente, este libro, aunque no sea su objetivo central), porque en un porcentaje muy elevado, los escritores beben, se nutren y desarrollan su trabajo sobre la base de elementos, modos y temas tomados de los textos traducidos que circulan en cada momento histórico y el relato de ese (casi desconocido) caudal de información ofrecería más de una sorpresa. Tiempo habrá, o eso cabe esperar, para que se rellene ese hueco porque especialistas del tema en nuestro entorno académico los hay y muy preparados.

Centrándonos ya en *El lugar de la literatura española*, podemos afirmar con absoluta contundencia que su publicación supone un punto de inflexión importante en los

estudios literarios de nuestro país. Y lo hace por cuanto, no sólo da cuenta de una situación poco estudiada, compleja y contradictoria, sino que lo hace de un modo que trasciende los límites estrictamente disciplinares y obliga a abordar todo tipo de cuestiones de orden historiográfico, estético, político y epistemológico. Que su objeto inicial, en tanto parte de una serie específica, se centre en el caso concreto de la *Literatura española*, no obvia para que sus análisis y sus conclusiones puedan entenderse también como extrapolables a otras literaturas y otras tradiciones culturales.

Desmenuzar lo que Claudio Guillén subrayó como carácter histórico de las literaturas nacionales ya había tenido un primer intento de análisis en la serie de volúmenes editados en la década de los años ochenta del pasado siglo, en inglés, por Wlad Godzich y Nicholas Spadaccini en la Universidad de Minnesota para abordar lo que,más tarde, José Carlos Mainer, director del proyecto actual, acuñaría como "invención" de la literatura española. Sin embargo, y hasta donde se me alcanza, éste es el primer volumen, y no sólo en nuestra lengua, que hace frente de modo unitario a un cúmulo tal de cuestiones teóricas con la extensión, carácter sistemático, bagaje bibliográfico y rigor académico que le son propios.

Pero vayamos por partes. Como señalaba décadas atrás el semiótico italiano Ferruccio Rossi-Landi, el intercambio de lo que él definía en términos de plusvalía significante funciona como el intercambio de las mercancías en la economía libre de mercado, lo que produce relaciones de poder en situaciones sociales determinadas. De hecho, los discursos, al circular, producen nuevas formas de praxis que, a su vez, producen nuevas plusvalías en el territorio de la significación, dentro de las instituciones donde los discursos existen y circulan y donde, finalmente, el intercambio tiene lugar. Esto explicaría por qué el debate teórico acerca de los discursos pertenece al espacio de la política y la ideología.

En gran medida, sus reflexiones pueden ser traídas a colación cuando nos enfrentamos con la noción de *Historia literaria*. La Literatura, como campo de investigación y objeto de análisis parece preceder en existencia, desde una concepción "moderna", a la disciplina que narra su desarrollo en el tiempo (la *Historia de la Literatura*) y a la que tiene como meta explicar su funcionamiento "objetivo" (la *Teoría de la Literatura*). Pero ¿quién decide qué es y qué no es literatura?

Alguien dijo en una ocasión que la Historia la hacen los pueblos pero la escriben los señores. Lo que allí se decía a propósito de la Historia en sentido social puede aplicarse a cualquier discurso que pretenda historiar, esto es, *construir como relato* el transcurso y desarrollo en el tiempo de una actividad humana. La Historia de la Literatura no es una excepción. En efecto, cuando el estudio de los textos considerados como literarios se instituye como disciplina académica, dicha institucionalización no va tanto asociada al deseo de abordar analíticamente un patrimonio artístico y cultural previamente aceptado, cuanto a la necesidad de cooperar en la constitución de una determinada forma de estructura política y social. En otras palabras, no se instituye para recuperar un pasado, sino para ayudar a constituir y justificar un presente. La elección del "corpus" sobre el que operar; el establecimiento de los criterios que hiciesen coherente la inclusión/exclusión de obras y autores, así como la periodizacón y taxonomización del material no respondería, en consecuencia, a la existencia de una verdad exterior comprobable, sino a la voluntad de *construir un referente* a la medida, capaz de justificar la manera de vivir y de pensar el mundo por parte de la sociedad actual, a la que arroparía con el argumento de su autoridad. Obviamente, siempre se habla desde algún lugar, teórico, político, ideológico. Lo importante en este caso es

que dicha normativa se estableció con pretensiones de objetividad y carácter "científico", de acuerdo con el sistema de valores subyacente a la clase que la creó: el pensamiento ilustrado burgués. Los criterios se articularon en torno a algunos conceptos básicos, de los que aquí interesa subrayar dos: a) el valor de la tradición como modelo y b) la noción de "nacionalidad".

Del primero deriva la aceptación del carácter normativo y no meramente descriptivo de la retórica clásica, que se transgrede o se invierte, pero nunca se discute, y la búsqueda incesante de una esencialidad e intemporalidad consubstanciales al fenómeno literario; en pocas palabras, la elaboración de unos principios explicativos que pudiesen borrar de la práctica literaria las huellas de su misma historicidad.

Del segundo surge la concepción de la Historia de la Literatura como correlato artístico de la historia política de una comunidad "nacional", en un momento en que, aunando la idea de nación y la de lengua en ella dominante, empiezan a surgir movimientos de liberación nacional en los procesos de descolonización del siglo XIX. Ese correlato, de carácter fundamentalmente romántico, instrumentalizado, cumplió un papel importante en muchos casos, pero quedó, sin embargo, formalizado como premisa general de forma tan ambigua como equívoca. El caso de la Literatura Española es paradigmático. Por una parte se funda en la idea de España como concepto unitario; por otra en el uso de una lengua, el castellano. En el primer caso se proyecta hacia el pasado un concepto que empieza a existir, en sentido estricto, con los Reyes Católicos. ¿Cómo hablar, en efecto, de Literatura Española medieval, si en la mal llamada Edad Media no existían ni España ni lo que hoy entendemos por "literatura"? Por lo demás, ya autores como Goethe habían enfatizado la concepción de lo que debería ser una *Weltliteratur* frente a lo que consideraban el reduccionismo propio del nacionalismo romántico.

Lo importante, para nuestro propósito, es que todo este proceso histórico se ofrece a sí mismo como si hubiese surgido de forma natural, borrando así las implicaciones concretas que hicieron posible el nacimiento de una metodología historizadora como la que nos ocupa, y que, más allá de toda lógica, sigue haciendo posible su utilización para definir un *corpus* explicativo. Aceptar el modo en que se estudia y se enseña lo que entendemos por canon literario, implica aceptar también la existencia misma de dicho canon como algo cuya consistencia viene avalada por la fuerza de la tradición. Qué autores estudiar, cómo abordarlos, y en torno a qué principios explicativos, son cuestiones que la presencia indiscutida del canon deja de lado por innecesarias. No planteárselas, sin embargo, supone asumir la distorsión que sirve a aquél de base y fundamento epistemológico.

Es evidente que ello ha generado algo más que una costumbre, y que la resistencia a poner en cuestión la validez misma del canon tiene también sus explicación económica y profesional. La aparición de la Historia de la Literatura como disciplina académica generó vías de especialización y profesionalización. Es comprensible aceptar que resultaría difícil, por ejemplo, disolver la noción de "generación del 98", la de "realismo" y "naturalismo" o la de "generación del 27" como conceptos operativos en la crítica académica —en el supuesto de que se considerase científicamente correcto el proponerlo— cuando hay tanta industria cultural y tantas personas dependiendo de su misma existencia. Igualmente comprensible es el recelo con el que las llamadas literaturas nacionales —o lo que es lo mismo, los Departamentos universitarios o las organizaciones investigadoras encargadas oficialmente de guardarlas, limpiarlas y darles esplendor— enfrentan la existencia de disciplinas como Teoría de la Literatura o Lite-

ratura Comparada. Más que discusiones epistemológicas, los recelos parecen articularse en torno a la asunción de espacios propios y espacios que no lo son; y ya se sabe cuán importante es en nuestra civilización la máxima de "respetad los bienes ajenos".

En ese sentido, el canon es algo más que una forma de catalogar y clasificar la Historia; fundamentalmente consiste en un modo de enfrentarse a la realidad y, por ende, de escribir (esto es, de rehacer) la Historia. Está lejos de tener una presencia inmutable. La historia de la Literatura, como disciplina académica, describe el hecho obvio de unas metamorfosis, pero no revela el entramado de los cambios ni, mucho menos, los motivos y los modos que articulan su estructuración. Si nos enfrentamos al problema desde esa perspectiva, entenderemos que la "literatura" no puede ser considerada un objeto autónomo, reductible a los objetos que se agrupan bajo su etiqueta explicativa, sino un conjunto de prácticas que engloban escritura, lectura e interpretación, comercialización, distribución, enseñanza, etc. Todo ese conjunto, históricamente definido de forma distinta en tradiciones culturales también distintas, constituye lo que conocemos como "literatura" en tanto materia sobre la que teorizar. Es, sin embargo, la teoría la que, proyectando su hipótesis de trabajo sobre dicho material, construye el objeto teórico "literatura", no reductible al anterior ni coincidente con él. No es, pues, analizable respecto a modelos valorativos que se den como "eternos" y "esenciales" sobre la base de borrar la concreta inscripción histórica de su temporalidad en tanto discursos *producidos*, *leidos y consumidos* socialmente. La práctica que históricamente denominamos "literatura" no sólo existe en la medida de su relación con fenómenos no-literarios y simbólicos, sino que es tributaria de formaciones discursivas paralelas. Cada enunciado se halla inmerso, se quiera o no, en el espacio multitudinario de la discursividad.

Eso es precisamente lo que hace el volumen escrito por Fernando Cabo y lo que lo convierte en un libro tan novedoso como imprescindible, tanto para los estudiosos, como para el interesado en conocer los avatares de nuestra tradición histórico-cultural. Su autor, uno de los comparatistas mejor preparados y de mayor solidez teórica de nuestro entorno, divide su trabajo en cinco grandes apartados, *¿Pero qué es una Literatura Nacional?; Europa, o no; El Oriente en casa: América, hacia una Literatura mundial; y La negociación del lugar: la región, la nación, el mundo*. A ellos se añade un más que nutrido apéndice documental (*Textos de apoyo*) que ocupa casi un tercio del volumen.

Los títulos de los capítulos que integran el aspecto propiamente historiográfica del relato son suficientemente explicativos del marco teórico que les da cobertura. Abre el volumen un conciso y esclarecedor y muy bien documentado repaso a las principales aportaciones a la noción de "literatura nacional"; un repaso que comienza con la referencia a la noción de *república literaria*, que en su forma latina aparece ya en el siglo XV y que remite a la concepción de una comunidad que, por encima de cualquier diferencia de lengua, patria o religión, reconoce unos valores europeos (en este caso, vale decir universales) comunes, esto es, una suerte de sociedad internacional formada por individuos selectos que no admiten otra filiación que la del saber que les permite relacionarse entre sí. Siguen después las iniciales reivindicaciones de Quevedo o Saavedra Fajardo en el siglo XVII sobre la importancia que se debe reivindicar en Europa para la cultura española, al advertir que la influencia política y militar de España en el continente no se corresponde con su prestigio intelectual. Subraya Fernando Cabo el carácter apologético que subyace a las aproximaciones a la cultura española a lo largo del siglo XVIII y el doble objetivo que parece caracterizarlas: por un lado lo que

califica, siguiendo a José Antonio Valero, de *nacionalismo de emulación* (tendente a autoafirmarse frente a la república literaria europea) y, por otro, un *nacionalismo centralista* cuya razón de ser consiste en afianzar un estado unitario a partir de la postulación de un modelo cultural homogéneo.

Concluye con el análisis de la consolidación del (ambiguo) concepto de "lo nacional" a partir de la enorme influencia que tuvo el discurso romántico sobre las literaturas ibéricas la monumental y sistemática *Geschichte der alten und neuen Literatur* de Friedrich Schlegel (1815) y del trabajo, entre otros, de Georg Ticknor, pasando por los menos conocidos de Friedrich Bouterwek (*Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit der Ende des dreizehnten Jahthunderts*, publicado en doce volúmenes entre 1801 y 1819) o Simonde de Sismondi (*De la littérature du midi de l'Europe*, de 1813).

El segundo capítulo completa y a la vez abre la discusión al tema de las extrañas y tópicas relaciones que el pensamiento cultural-(y comercial)-mente hegemónico, de signo franco-anglosajón, establece, en el contexto de la globalización, con los grandes nombres de la literatura española, casi nunca ignorados, pero casi siempre abordados desde posiciones que apenas superan los lugares comunes. Como el autor apunta, casi de pasada, el que Northrop Frye pudiese ignorar completamente la novela cervantina o que Harold Bloom reivindique el *Quijote* casi como mero complemento del *Hamlet* shakespiriano, dice mucho de cómo funcionan los procesos de institucionalización cultural. No olvidemos que en el conocido y superventas *bestseller* de este último autor, *The Western Canon*, gran parte de los clásicos españoles menos traducidos, quizá debido a su misma dificultad, al inglés brillaban por su ausencia.

Bien es cierto que, como indica Fernando Cabo, determinados autores (de Gil de Biedma a Javier Marías, pasando por Juan Benet) parecían hacer gala de preferir incardinarse en la tradición anglosajona que en la propia, a veces incluso menospreciando más o menos abiertamente esta última. Resulta, por ello, interesante subrayar la agudeza de las reflexiones que el autor lleva a cabo a propósito de la reciente internacionalización de la literatura española (o de la novela, para ser más exactos). Considerar, por ello, como se hace en las escasas líneas finales del capítulo, que dicho proceso de internacionalización no se ha dado en el terreno de la poesía porque el género sigue anclado, en buena medida, en las pugnas de un canon fundamentalmente nacional resulta ciertamente sorprendente, cuando se elude toda alusión, por una parte, al carácter minoritario, comercialmente hablando, del género, en un contexto globalizado donde la circulación de lo literario, al margen de la calidad o no calidad de las obras, tiene mucho que ver con el éxito o no de ventas del producto, esto es, de la consideración del discurso literario como mercancía y, por otro, al hecho de que quienes más y mejor han apoyado dicha internalización en el terreno de la narrativa, tanto desde el punto de vista histórico-crítico como desde la perspectiva de política institucional en lo que se refiera a promoción exterior, siguen reivindicando, cuando de poesía se trata, todo aquello que cuestione la vigencia de la más viva tradición de la Modernidad desde las vanguardias hasta hoy, dejando el resto en la penumbra.

Los capítulos tercero y cuarto se centran, ya de modo más específico en el tema de la llamada "literatura española". En el primero de ellos, *El oriente en casa*, se da cuenta de las distintas tradiciones que conforman dicho espacio y del relato que les otorga cuerpo, con todo lo que en ambos existe de recorrido por las influencias árabes y hebreas que subyacen a su carácter mestizo. Como apunta el autor, una de las principales cuestiones que ha afectado radicalmente al concepto "nacional" de la literatura española es su identificación más o menos inmediata con la lengua castellana. En efec-

to, el elemento semítico, más allá de lo puramente literario, ha sido un aspecto muy importante a la hora de establecer un lugar para la literatura española en el interior de la literatura europea y, por extensión, de la literatura mundial. Ello ha producido como efecto que uno de los rasgos más peculiares de la primera, vista desde la perspectiva europea, sea su explícita diferencia de los que se consideran sus rasgos identitarios. Fernando Cabo recorre y analiza con minuciosidad todo el ambiguo y largo proceso de asimilación/borradura de las tradiciones árabe y hebrea que va desde los inicios de las literaturas romances hasta el presente, terminando su capítulo con una muy oportuna referencia a quien más y mejor ha reivindicado, no tanto la presencia del islam o el oriente en general en la cultura hispana o, lo que es lo mismo, el orientalismo europeo, sino el propiamente español, más introspectivo y ensimismado, en cuyo trasfondo, como señala el autor, lo que persiste es la ansiedad por la posición europea de España y su cultura.

En el capítulo cuarto, *América, hacia una literatura mundial*, hay un salto cualitativo en la aproximación a los problemas teóricos que han ocupado el volumen hasta aquí. Ya no se trata de hablar de "literatura española", sino de "literatura en español". No olvidemos que el mismo y ambiguo concepto de Literatura Hispanoamericana —concepto que aún hoy día, en pleno siglo XXI, mezcla en su retorta Argentina con México, Perú con Uruguay o Colombia con Cuba, definiendo un espacio disciplinar y organizativo del saber en nuestras universidades— era el modo que tuvo don Marcelino para incluir, como un apéndice, todo lo grande que se quiera, pero apéndice a la postre, una experiencia múltiple irreductible a unidad. Fernando Cabo enfrenta el tema desde otra perspectiva: la cultura americana en español como lugar de encuentro, cruce y diálogo de apertura al mundo y no ya simple extensión de lo que caracteriza a la antigua metrópoli, lo que inscribe la discusión en un horizonte mucho más complejo y controvertido.

Cierra el círculo un último capítulo (*La negociación del lugar: la región, la nación, el mundo)* en torno a la reflexión sobre regionalismo y cosmopolitismo, lo nacional, lo internacional y lo postnacional, sin eludir el problemático territorio del debate lingüístico y la cuestión identitaria. En estas páginas finales, Fernando Cabo aborda la noción de literatura española, no sólo en relación con otras literaturas y tradiciones culturales foráneas, sino también con aquellas otras con las que convive, a veces de modo conflictivo, en el marco geográfico del Estado español.

El centenar y medio de páginas que integran el apéndice (*Textos de apoyo*), con fragmentos seleccionados de una amplia panoplia de autores, tanto clásicos como contemporáneos, una extensa y muy bien seleccionada bibliografía y un índice se nombres añaden valor a un libro y de por sí lleno de información útil y de argumentos de enorme contundencia.

Siendo, como es de justicia indicar, un texto excelentemente escrito, con un estilo que aúna rigor y amenidad, lo que no es muy habitual en este tipo de trabajos, sólo cabe añadir que se trata de un magnífico colofón para el proyecto tan novedoso como imprescindible de esta *Historia de la Literatura española* de Editorial Crítica.

JENARO TALÉNS
UNIVERSIDTÉ DE GENÈVE

Ana L. Baquero Escudero. *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*. Academia del Hispanismo. Vigo, 2013.

A partir del Romanticismo, el *Quijote* se interpreta fundamentalmente como la historia de don Quijote y Sancho (con sus valores simbólicos: la conflictiva lucha entre el espíritu y la materia, los ideales o aspiraciones del ser humano y la realidad, la poesía y la prosa de la vida). Pero hasta entonces el *Quijote* había sido una historia que incluía en sí otras historias.

De hecho, las primeras repercusiones del *Quijote* lo son de sus relatos intercalados, no de la historia principal. Tanto en España como en Francia o Inglaterra las primeras consecuencias del *Quijote*, las primeras recreaciones, toman como modelo las historias intercaladas. Como ejemplo, habría que recordar las numerosas recreaciones de la historia de Cardenio o de *El curioso impertinente*. Todavía en 1742, el novelista Joseph Fielding elogiaba los personajes cervantinos citando únicamente personajes de las historias intercaladas («¿Habrá en el mundo alguien tan escéptico como para dudar de la locura de Cardenio, de la perfidia de Fernando, de la impertinente curiosidad de Anselmo, de la flaqueza de Camila y de la irresoluta amistad de Lotario?»).[1]

Ana L. Baquero Escudero se plantea en este libro un análisis de la narrativa de Cervantes a través de su uso del procedimiento de intercalación de historias. No estudia las historias en sí mismas, sino la forma en la que Cervantes intercala historias en *La Galatea*, el *Quijote* y el *Persiles*. Con buen criterio, considera que para ello es preciso analizar la utilización de ese procedimiento en la tradición literaria anterior, con el objeto de diferenciar las innovaciones cervantinas, y, como coda, la influencia de esa práctica en la narrativa posterior.

En seguida puede apreciarse que este libro es el resultado de unos cuantos años de investigación y un buen número de publicaciones. El resultado se aprecia en el rigor y la exhaustividad con que es estudiado el tema, además de la utilización —mesurada— de una ingente bibliografía (no solo cervantina).

Después de revisar las ideas teóricas sobre el procedimiento (Aristóteles, Horacio, pero también la teoría literaria moderna: Genette), examina los precedentes, fundamentalmente la épica clásica, *El asno de oro*, la novela bizantina, el *Orlando furioso* (son muy reveladoras las defensas de la variedad, a propósito del *Orlando*, de los teóricos italianos Cintio, Pigna, Malatesta), el *Amadís de Gaula*, la novela pastoril, el *Guzmán de Alfarache*, incluso el *Quijote* de Avellaneda.

Aunque es consciente de que el debate crítico sobre el procedimiento se ha centrado en el *Quijote* (y, en especial, en las historias de la Primera Parte, el *Quijote* de 1605), dedica dos apartados a su uso en *La Galatea* y en el *Persiles*, siguiendo la misma metodología en los dos casos: el análisis previo del procedimiento en los modelos literarios para poner de relieve la peculiar utilización que lleva a cabo Cervantes. Si en *La Galatea* se distancia de los modelos pastoriles con una estructura más compleja, en la que el viaje compartido por los personajes, cada uno con su historia, se sustituye por una continua entrada y salida de personajes en la esfera central, la variada heterogeneidad del *Persiles*, en la que Cervantes extrema el objetivo de la variedad con la inter-

[1] *La historia de las aventuras de Joseph Andrews*…, trad. José Luis López Muñoz, Alfaguara, Madrid, 1978, p. 212.

polación de un número muy elevado de relatos episódicos («el tejido que en esta ocasión compone el escritor está formado por innumerables y variados hilos complejamente enlazados», p. 149), ha servido de fundamento para las diversas interpretaciones de esta obra.

Es en el *Quijote* donde, como es notorio, se ha producido un gran interés crítico hacia las historias intercaladas, bien hacia las historias en sí mismas o bien hacia el cambio de procedimiento en la intercalación de historias que se produce en la Segunda Parte, el *Quijote* de 1615. El propio Cervantes es el primero en introducir la discusión al poner en boca de Sansón Carrasco los supuestos reparos de los lectores a la falta de pertinencia —«no por mala ni mal razonada» (II, 3, p. 710)— de *El curioso impertinente*, por su ausencia de vinculación con la historia principal: «por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote» (se trata un manuscrito en una maleta olvidada en la venta que es leído por el cura), y a través de los comentarios, siempre irónicos, de Cide Hamete Benengeli justificando la ausencia de novelas *sueltas* o *pegadizas* en esta nueva parte («así, en esta segunda parte no quiso injerir novelas sueltas ni pegadizas», II, 44, p. 1070).

Recuerda la autora cómo, en el *Quijote*, la inserción de historias le permite a Cervantes alternar con la historia principal relatos que pertenecen a distintas «regiones literarias». Sin que puedan asignarse estrictamente a rígidas categorías genéricas, esos relatos reflejan sin duda una variedad de ámbitos literarios, diferenciados del «realismo cómico» (Martínez Bonati) de la historia principal. En la inserción de esas historias, Cervantes renuncia a la técnica del encuadre que le ofrece la tradición literaria, el de las historias insertadas en un marco, desligadas de la primera, sino que las va a insertar en el mismo nivel narrativo que la acción principal. Ana L. Baquero diferencia tres formas distintas de imbricación: el de las historias *sueltas*, *pegadizas* y pegadas (jugando con los términos utilizados por Cervantes al referirse a sus historias intercaladas cuando Cide Hamete proclamaba, para la Segunda Parte, su renuncia al uso de las dos primeras). Las *sueltas* y *pegadizas* se servirían de un engarce por yuxtaposición, mientras la tercera forma lo haría a través de la coordinación con la acción principal.

A diferencia de la Primera Parte, en la Segunda las historias ensartadas encajan bien en la región literaria del realismo cómico de la principal. Frente a la poética idealista, de temática amorosa, que caracterizaba a las historias insertadas en la Primera Parte, ahora las figuras narradoras, los personajes portadores de una historia que se encuentran don Quijote y Sancho no refieren historias sorprendentes, propias del *romance*, sino más próximas al mundo cotidiano en el que se desenvuelven don Quijote y Sancho. Otra diferencia es la fragmentación de tales historias, frente a los relatos introducidos en bloque (como *El curioso impertinente* o *El capitán cautivo*, los ejemplos más claros). Esa segmentación a lo largo de la trama primera tiene como efecto que esta no queda nunca oscurecida o relegada, frente a lo que pasaba en la Primera Parte en los episodios de Sierra Morena y la venta. Otra novedad de la Segunda Parte que comenta es el hecho de que la intercalación de historias se produce como un artificio del que se sirven algunos personajes, lectores del libro, para engañar a los protagonistas con falsas historias (destinadas tanto a don Quijote como a Sancho).

Ana L. Baquero reivindica la consideración del procedimiento utilizado por Cervantes para conseguir la variedad dentro de la unidad en sus novelas extensas, la inserción de relatos, y la indudable originalidad con que lo desarrolla (en especial, en la Segunda Parte). La desvalorización de ese procedimiento, la duda sobre su pertinencia, se produce al no tener en cuenta el contexto literario en el que se lleva a cabo y el pres-

tigio indiscutido de la variación. Hasta el punto de que podríamos preguntarnos si las observaciones que introduce Cervantes en esa Segunda Parte sobre el procedimiento serían en realidad justificaciones del cambio que estaba introduciendo: conseguir la variedad insertando en la novela historias secundarias vinculadas de algún modo a los protagonistas, no *sueltas ni pegadizas* como las de *El curioso impertinente* o *El capitán cautivo*. Un cambio en el procedimiento que podría deberse a una evolución literaria de Cervantes en el uso del procedimiento, como implícitamente defiende Ana L. Baquero, o a la confianza que ahora ya tiene Cervantes en la capacidad de sus dos personajes principales, don Quijote y Sancho, para mantener el interés del lector por sí mismos (y por las historias en las que se involucran), como hemos propuesto otros.

Una muestra de la enorme repercusión del procedimiento —y, por tanto, del interés que ha suscitado— puede verse en la extensa nómina de autores y novelas revisados brevemente, como ejemplos significativos, en la «Coda: La tradición novelesca posterior».[2]

El libro está dedicado a la memoria de Anthony Close, cuyos estudios son citados con frecuencia a lo largo del mismo. Y la dedicatoria resulta significativa, entre otras razones, porque el rigor y erudición del llorado cervantista pueden verse reflejados en la forma de proceder de Ana L. Baquero.

Emilio Martínez Mata
Universidad de Oviedo

Pedro Calderón de la Barca. *El mayor encanto, amor*. Edición crítica de Alejandra Ulla Lorenzo. Madrid-Frankfurt am Mein. Iberoamericana/Vervuert-Universidad de Navarra (*Biblioteca Áurea Hispánica*, 88). 2013. 359 páginas.

La comedia *El mayor encanto, amor* es, sin lugar a dudas, un hito dentro del panorama de las obras dramáticas de Pedro Calderón de la Barca y representa, además, el primer ejemplo de "teatro mitológico" del gran dramaturgo.

[2] Se trata de una nómina verdaderamente extensa: *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo, el *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes* de Juan de Luna, el *Lazarillo de Manzanares* de Juan Cortés de Tolosa, *Teresa de Manzanares*, *El bachiller Trapaza* y *La garduña de Sevilla* de Castillo Solórzano, *L'Astrée* de Honoré d'Urfé, *Artamine ou le Gran Cyrus* y *Clélie* de Madeleine de Scudéry, el *Roman comique* de Scarron, el *Gil Blas de Santillana* de Lesage (y su traducción de Avellaneda), *Les Effets surprenants* y *Pharsamon* de Marivaux, las *Mémoires et aventures d'un Homme de Qualité* de Prevost, las obras de Diderot y el marqués de Sade, *Los trabajos de Narciso y Filomena* y *El Valdemoro* de Martínez Colomer, la *Historia de Liseno y Fenisa* de Párraga Martel, *El Mirtilo* y *El Eusebio* de Montengón, *La Leandra* de Valladares de Sotomayor, *Cornelia Bororquia*, atribuida a Luis Gutiérrez, *La Eugenia* de Gaspar Zavala y Zamora, *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding, *Tristram Shandy* y *A Sentimental Journey* de Sterne, el *Humphry Clinker* de Smollet, *Los papeles póstumos del club Pickwick* de Dickens, *Huckleberry Finn* de Mark Twain, *Le muse du département* y *Albert Savarus* de Balzac, *Los hermanos Karamazov* de Dostoyevski, *Nazarín* de Galdós, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* de Ganivet, *La mujer de Ojeda* e *Hilván de escenas* de Miró, *El árbol de la ciencia* y *Zalacaín el aventurero* de Baroja, *Las buenas intenciones* de Max Aub, *El desorden de tu nombre* de Millás y *Obabakoak* de Atxaga.

La edición crítica que aquí se reseña –acompañada de una amplia introducción (pp. 11-40), de un detallado estudio textual (pp. 41-106), de unos aparatos de variantes (pp. 309-349) y, además, de una extensa anotación filológica a pie de página en la parte correspondiente al texto dramático– forma parte de la colección *Biblioteca Áurea Hispánica* (en cuanto núm. 9 de la serie *Comedias completas de Calderón*) y es el resultado más importante de la Tesis Doctoral de Alejandra Ulla Lorenzo, defendida en la Universidade de Santiago de Compostela en 2011.

El texto de la comedia que se ofrece en el libro en cuestión se asienta en el de la *editio princeps* de la *Segunda parte* de las comedias calderonianas (1637), la cual refleja la que, a la sazón, era la voluntad del dramaturgo. La editora, no obstante, no se ha conformado con este sólido punto de arranque respecto a la fijación del texto; de hecho, Ulla Lorenzo no ha escatimado esfuerzos en la realización del cotejo de todos los testimonios significativos, bien de la tradición impresa del texto, bien de la manuscrita. De esta minuciosa criba de fuentes primarias cabe destacar precisamente la vertiente manuscrita de la tradición textual de *El mayor encanto, amor*, la cual está constituida por un único, importantísimo testimonio (denominado M). Se trata de un manuscrito que no había sido tenido en cuenta en las ediciones "clásicas" de la comedia, conservado en parte en la Hispanic Society of America de Nueva York (ms. B2614), donde se guardan las primeras dos jornadas, y en parte en la Biblioteca Nacional de España (ms 21.264), en que se encuentra la tercera.

A raíz del paciente análisis textual de los testimonios se elige aquí la prínceps (denominada QC) como base para la fijación del texto crítico que se propone. De entre los criterios de edición (pp. 99-106), nos conformamos con destacar que la editora se ha decantado por mantener exclusivamente los usos gráficos fonológicamente significativos de la lengua española en el Siglo de Oro. Parece esta una elección acertada, sobre todo si se considera que los demás rasgos –los que carecen de valor fonológico– no reflejan tanto la lengua de la época, sino más bien oscilaciones ortográficas (en una época que carecía de una ortografía plenamente consensuada) y elementos introducidos durante el proceso de imprenta, tales como grafías o puntuaciones "heterodoxas". Este criterio es consecuente con el propósito de editar un texto áureo para un público actual, sin crear para el lector obstáculos lingüístico-culturales innecesarios.

La edición crítica de Ulla Lorenzo compagina un seguro manejo de las herramientas y procedimientos propios de la edición de textos con un sólido estudio de las condiciones históricas, literarias y teatrales propias del momento de composición del drama, además que de su trayectoria escénica. Un ejemplo de esta doble vertiente se aprecia precisamente en relación al mencionado manuscrito de la comedia, del cual, por una parte, se ofrece una detenida descripción bibliográfica acompañada por pertinentes notas ecdóticas y por una propuesta de filiación que inserta M en un *stemma* que reúne todos los testimonios conservados del siglo XVII; el análisis de los testimonios demuestra, por ejemplo, como distintas malas lecturas y omisiones de la *prínceps* repercuten en la tradición textual sucesiva y como estos errores se pueden en parte subsanar gracias al manuscrito. Por otra parte, este último testimonio de la comedia se analiza también desde el punto de vista de su contexto de realización: como destaca Ulla Lorenzo, "El texto sufrió [en 1668] una alteración sustancial de mano del propio Calderón, con la finalidad de aligerar el final espectacular diseñado para la representación de 1635, que resultaba de difícil ejecución en un corral de comedias" (p. 19). De hecho, "el año de 1668 no es en absoluto baladí, pues conviene recordar que en estas fechas las representaciones palaciegas estaban todavía canceladas con motivo de la

muerte de Felipe IV, mientras que los corrales habían recuperado ya su funcionamiento en mayo de 1667" (p. 75). La editora, en conclusión, defiende la idea de que la nueva versión estuviera pensada para la puesta en escena de la obra en el corral del Príncipe o en el de la Cruz.

Merece especial mención, además, que Ulla Lorenzo, siguiendo el rumbo de estudios dedicados a los conceptos de intertextualidad y de reescritura aplicados a la literatura áurea (de M. G. Profeti, de S. Fernández Mosquera), reconstruya el entramado intertextual de la comedia de Calderón. De hecho, el eje de la obra está constituido, como es sabido, por el mito de Ulises y Circe, pero, además, don Pedro incorpora otras reminiscencias clásicas (*Las metamorfosis*, *La Eneida*) y también sugestiones de obras contemporáneas. En resumen, el abanico de obras que desempeñan un papel en el rico andamio intertextual de la comedia calderoniana es amplio e incluye la *Fábula de Polífemo y Galatea* de Góngora, *La Circe* de Lope y también la comedia de tres ingenios *Polifemo y Circe* (1630), fruto de la colaboración entre Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y el mismo Calderón. Este interés por la intertextualidad y el diálogo entre obras áureas no es inédito en la trayectoria científica de Ulla Lorenzo, quien había dedicado ya una contribución crítica a la interrelación que subyace entre *Polifemo y Circe* y las dos versiones de *El mayor encanto, amor* (1635 y 1668), esto es, la de la prínceps y la manuscrita («Sobre la reescritura de los finales en las comedias de Calderón: *Polifemo y Circe* (1630) y *El mayor encanto, amor* (1635 y 1668)», *Actas del VIII Congreso la Asociación Internacional de Siglo de Oro*, ed. de S. Fernández Mosquera y A. Azaustre, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 2001, t. III, pp. 485-496).

Otro cariz que merece la pena destacar de esta edición crítica es la importancia reservada a materiales de archivo, como memorias y cartas, para la recreación del contexto en el que *El mayor encanto, amor* se fraguó. De hecho, gracias a estas fuentes, se realiza una cala en las relaciones entre Calderón, el todopoderoso Conde-duque de Olivares y el escenógrafo florentino Cosimo (Cosme) Lotti en el momento de génesis de la comedia, sea en cuanto texto, sea en cuanto fiesta cortesana; también se destaca que estas dos dimensiones (la dramatúrgica y la espectacular) estaban estrechamente interrelacionadas.

El trabajo que aquí se reseña no se olvida, además, de la importancia que la fortuna escénica tiene para un texto dramático; por consiguiente, va ahondando en distintos aspectos relativos a la puesta en escena de la obra: vestuario, escenografía, público que pudo asistir al estreno y, además, las representaciones sucesivas de la misma, bien en España –se señalan tanto las puestas en escena áureas como la más reciente, en 2000–, bien en otros países de ambas orillas –Flandes, Perú, México–, hasta llegar a la recepción de la comedia en las tablas alemanas, sobre todo a raíz de la difusión de la estética romántica en el contexto germano. No es el de las puestas en escena el único ámbito en el que Ulla Lorenzo rebasa en su estudio las fronteras histórico-culturales del siglo XVII español: prueba de ello son las páginas consagradas a la transmisión textual de *El mayor encanto, amor* después de la Edad de Oro, en las cuales se pone en evidencia, por un lado, la difusión de ediciones contrahechas y facticias, por el otro, el hecho de que la fortuna de la comedia dependió durante mucho tiempo de reediciones que delatan su vinculación con la que estuvo a cargo de Vera Tassis (1686).

En conclusión, de los aspectos que hemos elegido resaltar (igual que de otros, como el análisis métrico y el estudio de las variantes estilísticas) se infiere la solidez metodológica y la riqueza de contenidos del trabajo de Ulla Lorenzo, la cual, con esta edición crítica cosecha un resultado muy positivo no solo por su trayectoria investiga-

dora, sino también por la plena reivindicación de un texto teatral que es una parcela importante del legado cultural del Siglo de Oro.

MATTEO DE BENI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

Miguel de Cervantes. *Novelas ejemplares*. edición, estudio y notas de Jorge García López. Barcelona. Círculo de Lectores - Galaxia Gutemberg (Colección Biblioteca Clásica de la Real Academia Española). 2013. 1254 pp.

Coincidiendo con el quinto centenario de la publicación de las *Novelas ejemplares* (1613) de Miguel de Cervantes, se ha reeditado, actualizada y revisada, la ya magna edición crítica a cargo de Jorge García López, en el seno de la colección Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, coordinada por Francisco Rico. Este texto crítico de las *Novelas Ejemplares* constituye desde hace más de una década la mayor aportación filológica a las *Ejemplares* hasta la fecha, merced al aparato crítico, al documentado estudio final y a la anotación exhaustiva de la obra. Respecto a las ediciones críticas anteriores a cargo de García López de 2001 y 2005 ("Biblioteca Clásica" de Crítica, 2001, con estudio preliminar de Javier Blasco; Galaxia Gutemberg - Círculo de Lectores - Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005, con estudio preliminar de Javier Blasco y presentación de Francisco Rico), ésta ofrece una actualización bibliográfica tanto en la sección final como en el seno de las notas a los textos, junto a la revisión del texto, de las notas y de los estudios. El volumen ofrece de nuevo el excelente estudio final sobre las *Ejemplares*, en el que se revisa el debate en torno a la etiqueta de "ejemplares", se analiza el prólogo cervantino y se traza una historia de la crítica y de la tradición textual de la obra.

Vuelven a incluirse en los apéndices las tres versiones polémicas de *La tía fingida*, *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño* contenidos en el manuscrito Porras. Se echa en falta –todo sea dicho– una toma de postura definitiva respecto de la polémica autoría de *La tía fingida*. Para el editor, el problema de la atribución cervantina de este relato ha ido cayendo "lentamente en un punto muerto, pese a lo cual la cuestión merece en nuestros días atención renovada" (p. 626). Sin embargo, creo que varios trabajos recientes permiten dar por zanjada la cuestión. Es el caso del desapercibido trabajo de Virginia Isla ("A vueltas con *La tía fingida*", en J. Blasco, P. Marín y C. Ruiz eds., *Hos ego versiculos feci. Estudios de atribución y plagio*, 2010: 75-102), que constituye un espaldarazo solvente a la autoría cervantina de *La tía fingida*. Además, en el mismo año de esta reedición cervantina, Alfredo López Vázquez ha calibrado con mayor precisión si cabe el grado de probabilidad de autoría cervantina, dejando escaso o ningún margen para la duda ("La novela ejemplar "La tía fingida", atribuida a Cervantes", *Artifara*, 13 bis, 2013). Ambos trabajos permiten dar por cerrada la inveterada cuestión de la autoría de *La tía fingida*, de modo que la cautela puede dejarse a un lado en futuras ediciones de las *Ejemplares* que la incluyan a modo de apéndice. Cervantes, con todo, no incluyó el relato celestinesco entre las llamadas *Ejemplares*, cuestión que quizá pueda iluminarse en el seno del debate en torno al la etiqueta de "ejemplares", sea en la ladera de la estética y/o en la ideológica. En todo caso, la duda sobre la autoría ha sido resuelta.

Una vez más, la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española pone en manos del lector el texto crítico más actualizado y solvente de las *Novelas ejemplares*. El texto ha sido fijado a partir del cotejo exhaustivo y riguroso, desde los presupuestos de la

ecdótica, de los ejemplares conservados de la príncipe, privilegiando el ejemplar conservado en la Biblioteca de Cataluña, que ha sido corregido con las lecciones del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid. Se han comparado, así pues, los dos estadios de edición que se observan en los ejemplares de la príncipe. Para enmendar los lugares problemáticos, se tiene en cuenta, además, el resto de la tradición editorial antigua y moderna. Una de las aportaciones novedosas de este texto crítico lo constituye la colación completa de la versión contrahecha de 1614, que pone de relieve que no se debe en ningún caso a la intervención cervantina, y se utiliza solo en la ligera corrección de los lugares dudosos de la príncipe que la versión contrahecha de 1614 demuestra corregir con acierto. Además, se ha revisado la tradición impresa posterior, con especial atención a las ediciones de los siglos XIX y XX, así como a las objecciones que han ido recibiendo las propuestas textuales anteriores de García López. Se presenta, así pues, un texto limpio, acompañado del pertinente aparato crítico que especifica todas las ediciones empleadas y que permite seguir la historia editorial de las *Ejemplares*. La ingente, monumental anotación a los relatos cervatinos constituye un hito en en su historia editorial, así como un punto de partida absolutamente imprescindible para el estudio de la obra. En la disposición de los materiales, se siguen los criterios de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, de modo que se distinguen las notas al pie de las notas complementarias finales, que profundizan en el análisis y recogen pormenorizadamente la historia crítica de cada relato. Por todo lo apuntado, cada pequeño paso en la fijación del texto crítico de las *Novelas ejemplares* supone una contribución significativa en la dilucidación de la historia textual del corpus cervantino. Invaluable como herramienta imprescindible de trabajo para los hispanistas, pone además en mano de todos los lectores el texto de las *Novelas ejemplares* más autorizado.

Patricia Marín Cepeda
Universidad Pompeu Fabra

Gutierre Díaz de Games. *El Victorial*. Edición de Rafael Beltrán Llavador. Madrid. Real Academia Española. 2014.

Tanto por el proceso de composición progresiva a que obedece como por las piezas que finalmente lo arman, *El Victorial* es una de esas afortunadas obras que corresponden al esquema de libro de libros, o por mejor decirlo, constituye una miscelánea en la que se integran diversos géneros, unidos con el propósito de trazar la biografía de Pero Niño; con este fin, se sitúa al personaje en la encrucijada histórica del tiempo en el que vive –hay así un *Cuento de los Reyes*, una suerte de sumario cronístico– ajustado a los dos ejes ideológicos que conforman su vida: la caballería –hay una pieza teórica sobre esta materia– y el amor –hay un tratado erotológico sobre este orden de pensamiento-, fundidas estas dos líneas en una proclama en la que su autor, Gutierre Díaz de Games, magnifica la dimensión heroica de su biografiado, tal y como lo apunta en el cierre del proemio:

> E fize dél este libro, que fabla de los sus fechos e grandes aventuras a que él se puso, ansí en armas como en amores: bien ansí como por armas fue hombre de gran ventura, ansí en amores fue muy valiente e bien notado (p. 63).

Le interesa incidir en estos dos aspectos para indicar, ya en el capítulo en el que refiere su casamiento con doña Constanza de Guevara, cuñada del condestable Dáva-

los, que, al contrario de tantos caballeros, reales e imaginarios, Pero Niño supo salir triunfador de todas las empresas acometidas:

> E bien ansí como siempre dio buena fin a todos los fechos que él en armas començó, e nunca fue vencido, ansí en los lugares donde él amó fue amado e nunca reprechado (p. 123).

Bastarían estos dos pasajes para instigar la lectura de *El Victorial* a quienes pensaran que esta obra es simplemente una crónica particular o la biografía de un representante de la baja nobleza cuatrocentista. Y aun siendo así, estos márgenes genéricos se desbordan por la diversidad de tradiciones literarias amalgamadas y superadas. Es mucho más que un libro de caballerías, porque el rastro de las aventuras acometidas por Pero Niño se ajusta a las hazañas verdaderas acometidas por quien podía ser considerado, en términos de Martín de Riquer, uno de los más destacados "caballeros andantes españoles" del siglo XV y supera, por el reflejo de las vívidas estampas evocadas, a los tratados de la ficción sentimental, al dar cuenta de las tres aventuras amorosas a las que Niño se enfrenta, sin dejarse vencer por la pasión amorosa, manteniendo intactas sus virtudes caballerescas, al contrario de lo que les ocurriera a los apenados protagonistas de *Cárcel de amor* o de *Penitencia de amor*, Leriano y Darino, por citar sólo dos obras. Todo *El Victorial* cabe en esa síntesis enunciada con orgullo: Pero Niño nunca fue vencido ni en armas ni en amores y, gracias a ello, pudo obtener un mejoramiento social que devolvió a su linaje el prestigio perdido.

Resulta imposible, además, entender el desarrollo de la prosa del siglo XV sin *El Victorial*, puesto que todos los procesos textuales que se van a ensayar a lo largo de esta centuria tienen cabida y adquieren forma precisa en esta abigarrada colectánea narrativa, que depende tanto de la historiografía –ya se ha dicho que ha sido considerada la primera crónica particular– como de la tratadística cortesana –de nuevo, el amor asociado a la guerra– y de las líneas con que se vertebran la ficción caballeresca –el *Cuento de Bruto y Dorotea* con arranque en la materia de Bretaña– o la sentimental –el registro de las relaciones verdaderas que Pero Niño mantuvo a lo largo de su vida, buscando no la satisfacción del apetito sino la promoción social o el afianzamiento de unas condiciones linajísticas. Y todo ello engastado en la trama de castigos y de lecciones con que se describe su educación, siguiendo el hilo conductor de las cuadernas transcritas del *Libro de Alexandre*, más una copiosa red de avisos que depende de las numerosas lecturas de Díaz de Games, entre ellas el *Libro del conde Lucanor*, y de las glosas con que este letrado va interpretando los diferentes episodios de que da cuenta, para valorar las reacciones y respuestas de su biografíado: un hecho esencial en este complicado equilibrio de alianzas en que se pone en juego algo más que la fidelidad de los caballeros.

Todo cabe en *El Victorial* porque es un libro que se va armando a medida que su protagonista cruza diferentes escenarios curiales y se implica en campañas militares a las que fía la restauración de un honor familiar, perdido en el curso de las guerras fratricidas que dieron el trono al primer Trastámara. Ya en su madurez, al propio Pero Niño le sucedió algo similar, al intervenir en el secuestro de Juan II en Tordesillas, en 1420, en el bando del infante don Enrique, que a la postre resultó el perdedor en la larga y sostenida contienda por hacerse con el control de la corte castellana, una vez asumida la mayoridad por el rey en 1419. Al igual que en las campañas marítimas y en las guerras contra los moros en que se vio implicado, en estas arriesgadas operaciones cortesanas, a Pero Niño sólo le movía la voluntad de reivindicar su linaje y de recuperar una dignidad nobiliaria que obtiene, por fin, en el momento en que es nom-

brado conde de Buelna por don Álvaro de Luna, en la jornada previa a la batalla de la Higueruela en julio de 1431. Ello explica que el «memorial» de su vida, compilado por ese extraordinario escritor, llamado Gutierre Díaz de Games, escribano regio, se articulara en tres momentos distintos; el inicial tuvo que ocurrir cuando Niño regresaba a la corte en el otoño de 1406, victorioso de la flota que el rey le entregara en marzo de 1405; fue recibido con honores y nombrado caballero, pero la temprana muerte del rey truncó su ascenso social; más adelante mantuvo con Fernando de Antequera una enconada disputa a cuento de su enlace en 1409 con doña Beatriz de Portugal, una arriesgada «aventura» sentimental resuelta tanto por su esfuerzo como por el interés de la dama por su persona, y que se convirtió en uno de los fundamentos para alcanzar la promoción ansiada; debe añadirse, además, la necesidad de justificar su participación en el asalto de Tordesillas, con su huida a Aragón una vez capturado el castillo de Montánchez, más el decisivo apoyo que presta a don Álvaro de Luna contra la facción aragonesista, precisamente ayudándolo a recuperar esa misma plaza fuerte, pero ya en 1429. Con estos mimbres, se construye un repertorio de hechos en los que se entremezclan episodios militares y cortesanos que permiten seguir la difícil trayectoria que lleva a Niño de criarse junto a Enrique III, ser capitán de sus galeras y caballero investido por su mano, a verse envuelto en la grave crisis por que atraviesa Castilla no sólo durante la minoridad de Juan II, sino también durante los primeros años de su reinado, al menos hasta que don Álvaro de Luna parece garantizar una paz interna –vencido el infante don Enrique– que posibilita la reanudación la guerra contra Granada.

Articulado hoy en día *El Victorial* en cuatro secciones (proemio más tres partes), con cuatro núcleos de sentido en cada una de ellas, no debe olvidarse que se trata de una obra compuesta en momentos diversos y bastante alejados entre sí; habría, en principio, tres fechas para seguir la formación progresiva del «libro»: en 1406, se construiría el memorial de servicios de las campañas en que Niño ha participado; en 1429-1431, el relato justifica la acción de Tordesillas y posterior defensa de Montánchez, mediante el registro del socorro que presta a Luna en el mismo escenario y su intervención en la guerra de Granada, ya abatido el peligro representado por los infantes de Aragón; tal es el momento oportuno en el que puede construirse el «libro» con el complejo doctrinal de caballerías que lo abre –posible hechura de la concepción caballeresca del Condestable– y que se aplica al caso particular de Pero Niño, quien por ser estandarte de la nueva caballería de que se rodea Luna logra alcanzar la promoción al condado de Buelna; por último, ya en 1435, Niño, en su testamento, dispondría que el libro lo guardara la condesa y que se custodiara junto a sus restos en la iglesia de Cigales; en esta última fase, recoge algunos incidentes –políticos y bélicos– en que su protagonista se vería involucrado, recabando las hazañas de su hijo, el malogrado Juan Niño de Portugal, en los torneos en que participara; en esta etapa final de redacción, *El Victorial* no es ya la biografía de un personaje, sino un retablo linajístico. Lo singular de este proceso es la unidad que consigue darle Díaz de Games a lo largo de una treintena de años, recopilando materiales de muy diversa clase, referidos no sólo a su biografiado, sino a las tradiciones literarias y orales de los lugares a que lo acompañó en el curso de sus viajes, y no sólo llevando el registro de los hechos vividos, sino participando en los mismos, puesto que llegó a desempeñar el cargo de alférez bajo su mando, actuando como custodio de su bandera:

E Pero Niño dixo a Gutierre Díaz, su alférez:

> -Amigo, catad: como agora oyades las trompetas, moved la bandera, e andad adelante fasta los ingleses; estad allí quedo, non vos partades dende (p. 259).

Quien había participado en estas empresas, desempeñando funciones tan cruciales, bien podía reflexionar sobre el valor de la institución caballeresca y describir las penurias y calamidades a que los caballeros reales debían enfrentarse, pero también la gloria y el honor que podían recabarse por el cumplimiento escrupuloso y estricto de sus obligaciones.

Tuvo suerte, en fin, Pero Niño en contar con tan diligente escribano para fijar el rastro de sus hazañas, sin embargo tuvo que esperar hasta el último decenio del siglo XX para que, con todo el rigor filológico posible, se acometiera la empresa de desenmarañar la compleja transmisión de su libro, enhebrado a los pleitos judiciales movidos por sus descendientes hasta bien entrado en siglo XVII para reclamar parte de su herencia. *El Victorial* sólo fue editado, y parcialmente, por Eugenio de Llaguno y Amírola en 1782; las secciones que no tuvo en cuenta las publicó después L.G. Lemcke en 1862; a los cinco años, en 1867, aparece la primera traducción al francés de la obra, a cargo de los condes Albert de Circourt y Théodore Josepf Boudet, con copiosa anotación; en 1928, es vertida al inglés, sólo pasajes precisos, por Joan Evans. De este modo, debe esperarse hasta 1940 para que aparezca la primera edición completa de *El Victorial* en castellano, obra con la que Juan de Mata Carriazo inagura su imprescindible «Colección de Crónicas Españolas», si bien se limitó a transcribir el BN Madrid Ms. 17.648 (*A*), el códice más lujoso pero no el más fiable; de este modo, el conjunto de la tradición manuscrita –siete testimonios, tres de ellos medievales– permaneció prácticamente sin estudiar hasta que Rafael Beltrán la involucró en su edición, junto a las soluciones dadas por los diferentes editores que le habían precedido en su labor. Ese largo y costoso proceso de investigación cuajó en una tesis doctoral presentada en 1987 en la Univ. de Valencia con el título de *Un estudio sobre la biografía medieval castellana: la realidad histórica de Pero Niño y la creación literaria de «El Victorial»*, que, al poco, propició la fijación de dos ediciones: la *minor* –y más leída– en Madrid, Taurus, 1994 y la *maior* –con todo el aparato de variantes– en Salamanca, Universidad, 1997. Veinte años después de la publicación de la primera de estas ediciones aparece esta tercera que se ajusta a las normas de la prestigiosa colección que le da acogida: la «Biblioteca clásica» que diseñara F. Rico para la Ed. Crítica ya contaba con este título entre sus 111 volúmenes y, así, encauzada ahora como «Biblioteca clásica de la Real Academia Española» aparece como el tomo IX de la misma. Valga decir, por adelantado, que durante estos veinte años, Rafael Beltrán, catedrático de literatura de la Univ. de Valencia, no ha cesado de trabajar en este texto; si antes de 1994 había publicado once estudios sobre *El Victorial* y las diferentes tradiciones y recursos literarios que testimonia, después de 1994 han aparecido otros once trabajos en los que ha seguido atendiendo a los numerosos problemas que suscita esta heterogénea obra en la que, como se ha dicho, se funden los distintos géneros y discursos que se estaban ensayando en los primeros decenios del siglo XV para registrar los hechos de la vida de un caballero singular, volcado en el sostenido empeño por alcanzar la dignidad atingente a su estado y que logra, con su esfuerzo, restaurar el prestigio de la familia.

Rafael Beltrán, por tanto, ha sido el primer crítico en tener en cuenta el complejo conjunto de la tradición textual que sobrevive; su análisis demuestra (y puede verse el *stemma* en p. 545) que del original perdido, el que tenía que depositarse junto a su tumba en Cigales, se sacaron dos copias; de la primera derivan los mss. *A* (BN Madrid, 17648) y *B* (R.A.H., 9/5112); de *A*, a través de una copia intermedia perdida, proceden *E* (R.A.H., 9/5618), *F* (R.A.H., 12-4-1) y *G* (Fund. Bartolomé March de Plama de Mallorca, 20/1/18); de la segunda de las copias del original se sacan *C* (B. Menéndez Pelayo,

328) y *D* (BN Madrid, 5978). Gracias, sobre todo a los mss. *B* y *C* (éste fundamental porque es ejemplar de la segunda rama) se han podido corregir múltiples errores de lectura que transmitía *A*, más lujoso –fue promovido por don Fernando Niño, patriarca de las Indias y obispo de Sigüenza– pero menos fiable; Carriazo no tuvo en cuenta *B*, que fue el utilizado por los condes de Circourt y Puymagre para su traducción, y que es una copia también ligada a los descendientes del primer conde de Buelna, pues fue instigada por otro Fernando Niño, cardenal de Roma y arzobispo de Sevilla; *C* nunca había sido utilizado por ningún editor. Como señala Beltrán, cabían dos alternativas para fijar un nuevo texto de la obra: la primera consistía en tomar como base el ms. *A* –mejorándolo con las lecciones correctas testimoniadas por *B* y por *C*-, mientras que la segunda, de mayor calado filológico, presuponía crear un nuevo texto crítico partiendo de *AB* (dando prioridad a este segundo) intervenido en su *emendatio* con las variantes transmitidas por *C*. Bien advierte R. Beltrán los límites de su método, no porque sea incorrecto, sino porque resulta imposible, con los testimonios conservados, reconstruir el texto original –¿o la suma de textos ensamblados?– que saliera de la pluma de Díaz de Games, es decir, su autógrafo: «Hay que reconocer que el texto resultante en la edición es hipotético en cuanto que no coincide exactamente ni con el manuscrito *A* ni con el *B* –ni, por descontado, con el manuscrito *C*-, es decir, con ningún episodio individual de la transmisión textual», p. 546. Pero sí que se puede afirmar que se ha logrado restablecer el estadio textual más cercano al original; en el fondo, este método permite integrar lo mejor de cada uno de los tres testimonios: *A* es el más cuidado, en cuanto producto material, pero sus resoluciones gráficas no son aceptables, *B* posee una regularidad gráfica más apreciable, mientras que *C* –que contiene numerosos errores– permite discernir la lectura más adecuada tanto de *A* como de *B*. De este modo, se procede a una reconstrucción del aparato de grafías con el testimonio de *B* y se depura el ms. *A*, acudiendo a *C* en casos de discrepancia. No debe olvidarse que el texto crítico que fijara R. Beltrán y publicara en 1994 y 1997 forma parte del CORDE.

La adaptación de esta edición a la colección de la «Biblioteca clásica» ha obligado, como señala R. Beltrán, a realizar una serie de adiciones, cambios y modificaciones, pero el sistema de notas –complementado con los nuevos estudios aparecidos desde 1997– sigue dando cuenta de informaciones ligadas a tres órdenes, que son los que conforman las líneas temáticas con que se vertebran los diferentes niveles de *El Victorial*: así, hay un abundante aparato de notas históricas y geográficas que permiten seguir el curso de los viajes y las campañas de este avezado capitán de navío, que sabe desplegar las virtudes caballerescas en las operaciones bélicas marinas que dirige, ya en el Mediterráneo, ya en el Atlántico; hay notas literarias con los paralelos que permiten reconstruir el fondo de lecturas que Díaz de Games –un autor muy culto, atento a las distintas novedades que iban apareciendo en su momento– despliega con el fin de magnificar las hazañas del caballero que toma como modelo para reflexionar sobre la institución de la caballería; y queda, por último, el conjunto de notas léxicas, de especial importancia en lo que concierne al vocabulario marino.

Debe celebrarse, por tanto, la publicación de esta tercera edición, renovada y mejorada por las adiciones señaladas, enteramente necesaria, por cuanto la colección que acogiera la de 1994 ya no existe y la serie de 1997 está concebida básicamente para filólogos. En el marco de la prestigiosa «Biblioteca clásica de la Real Academia Española», *El Victorial*, con un texto que sólo podría modificar el hallazgo de un nuevo manuscrito –el original o esas copias intermedias-, se pone a disposición de todo tipo de lectores, interesados por los numerosos registros que contiene –biografía e historio-

grafía, literatura caballeresca y sentimental, castigos y sentencias, tradiciones orales y materiales legendarios, relatos hagiográficos y estampas cortesanas– y, sobre todo, ayudados por las múltiples vías de interpretación y de análisis que Rafael Beltrán ofrece. Con razón se quejaban los humanistas castellanos del olvido de las hazañas de los antiguos por falta de escritores que fueran capaces de registrarlas; en este caso, Pero Niño no sólo tuvo la fortuna de contar con un escribano de cámara, experto en lides y ducho en lecturas de toda suerte, para encargarle la construcción del «libro» en el que habría de reflejarse la historia de su linaje, sino que, pasados los siglos, ha tenido la inmensa suerte de que Rafael Beltrán aplicara, en su totalidad, las diferentes herramientas de la filología para fijar un texto crítico, definitivo, que permitiera perpetuar esa memoria de hechos y apreciar la singularidad de los diferentes niveles textuales articulados por su autor. Suma de distintas voluntades, *El Victorial* preserva, así, la memoria viva de quienes ya en el siglo XV, ya en este cambio de siglos del XX al XXI, se han preocupado por componerlo y por editarlo.

FERNANDO GÓMEZ REDONDO
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

Alonso Fernández de Avellaneda. *Segundo tomo de el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición de Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez. Ciudad Real, Diputación Provincial de Ciudad Real, 2014. XLVIII+420 pp.

Cuando se conmemoran los 400 años de la aparición del *Segundo tomo de el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, puesto en circulación por un tal Alonso Fernández de Avellaneda, no son muchos los trabajos que hasta la fecha pueden citarse a modo de logros de la efeméride. De hecho, la edición que ahora comento, de Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez, junto con la nueva edición digital de Enrique Suárez Figaredo (*Lemir*, 18, 2014), suponen hasta la fecha la más relevante aportación pública a la celebración del centenario. De la segunda (con una introducción muy acertada, breve cuanto precisa, y con una anotación encomiable) me ocuparé en otro momento, para centrarme ahora en la primera.

Uno podría pensar que todos los ingenios de la filología hispánicas agotaron la sal de su magín en la indagación cuasi detectivesca que se desató a la sombra del cuarto centenario cervantino, y que, en definitiva, desembocó en un diálogo de sordos entre investigadores, empeñado cada cual en defender su tesis, como si en ello se hubiese apostado honor y fortuna; una indagación más obsesionada por desenmascarar a la persona, que se escondía bajo el supuesto seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda, que por profundizar en la lectura de un texto ciertamente interesante, además de enigmático por muchas razones que, desde luego, no se reducen a la de la de la autoría.

El origen de aquellas pendencias, que alcanzaron su punto álgido en torno al 2005, procede (y ahora hablo como implicado en las mismas) de la excelente edición –tanto por el texto que ofrece como por el estudio que lo acompaña– de Luis Gómez Canseco (Madrid, Biblioteca Nueva, 2000). El autor de aquel trabajo, lejos de reducir su interés a la cuestión pronto palpitante de la autoría, con el rigor y estilo que caracterizan todos sus trabajos enfocaba el análisis global de la textualidad y de la ideología de aquella obra que se atrevía a continuar el *Quijote* cervantino. Con buen criterio de no agotar toda la enjundia de su trabajo en el desvelamiento de la autoría, Luis Gómez

Canseco, en aquella edición y en algunos trabajos posteriores, denunciaba (siempre con exquisito tacto) la pizca de frivolidad y de vanidad absurdas que venían siendo una constante en todos aquellos estudios obsesionados (el lector donde escribo estudios puede leer estudiosos) por el "misterio" del autor. Fruto de su análisis del relato de Avellaneda, a partir de los datos que el texto ofrece sí que se atreve a avanzar un retrato robot del personaje que necesariamente ha de estar detrás de las lecturas (variadísimas y actualísimas), de las preocupaciones intelectuales e incluso teológicas que demuestra tener, y, en fin, del conocimiento en primera persona que quien inventa el personaje de Alisolán, para dar continuación a las hazañas de don Quijote, demuestra tener del mundo de la corte y de las celebraciones estudiantiles vinculadas a las Universidades.

Creo que la edición de Luis Gómez Canseco, sin ser esa su principal preocupación, fue la que nos puso a muchos en el disparadero (al menos eso ocurrió conmigo) del misterio de Avellaneda, dando lugar a una literatura tan ahíta de vanidades cuanto ayuna de sentido común; una literatura en la que, al lado de trabajos notables, no escasean otros en los que la conjetura suplanta al dato, condiciona el análisis y el juicio, y da lugar así a un discurso en el que historia y ficción se mezclan y confunden más de lo que sería recomendable. Con los oportunos distingos (que le ahorro al lector) incluyo en esta literatura, junto a varios trabajos míos (entre ellos la edición del *Quijote* de Avellaneda, Madrid, Fundación José A. Castro, 2007, dependiente de la de Gómez Canseco), otros de Santiago López Navia, Antonio García Velasco, Jesús G. Maestro, Alfonso Martín Jiménez, Rosa Navarro, Alfredo Rodríguez López Vázquez y Enrique Suárez Figaredo.

Otra nota distingue a los trabajos sobre Avellaneda que proliferaron a la sombra del centenario cervantino: un cierto autismo. El lector que tenga el capricho de seguir la secuencia que los mismos trazan comprobará cómo cada investigador sigue encastillado en sus posiciones, con tesis escritas de espaldas a las de los demás, sin que se produzca un auténtico diálogo entre todos ellos. Posiblemente por ello, el interés por Avellaneda comienza a dar signos de fatiga en torno a 2010, sin avance significativos en la investigación.

En este contexto ve la luz la edición de Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez, y lo hace con el sentido común como enseña y con las armas, bien templadas por la experiencia y mejor probadas por el uso, de una notable claridad expositiva y divulgativa.

Fruto de tales pertrechos, la introducción sitúa la aparición del libro de Avellaneda en el marco de la moda literaria quijotesca que se documenta (con ejemplos notables en varios géneros de obras) a partir de la aparición de la genial obra de Cervantes: Francisco de Ávila, Guillén de Castro, Quevedo, Calderón, etc.; caracteriza acertadamente la apuesta de Avellaneda por una literatura de entretenimiento que, desde un detallismo ¿inusual? y caracterizador, con una voluntad de verosimilitud extremada, indaga las manifestaciones más degradadas y feas de la realidad (por ejemplo es notable el gusto por el chiste escatológico) con el único objetivo de provocar la risa a partir de un sentido del humo r infinitamente más elemental y menos matizado que el cervantino. Todo ello se traduce en una visión de la realidad sin profundidad, más elemental y esquemática que la cervantina, protagonizada, en Avellaneda, por unos tipos que responden a distintos roles de la comedia de la época (no en vano el firmante del prólogo del *Quijote* de Avellaneda entiende que su discurso, continuación de Cervantes, se inscribe en los límites de la comedia), sin auténtica dimensión humana

Siendo todo ello así, disiento de los editores en la referencia de la visión del mundo que emana del *Quijote* de 1614 a la que resulta de "los tonos agrios y encanallados

de la picaresca"; y especialmente disiento de la referencia al *El buscón* como modelo de Avellaneda. El mundo del *Quijote* de Avellaneda contrapesa dos modos de deformar lo real: la caricatura expresionista (muchas veces copiada directamente de una tradición que hunde sus raíces en el folklore) cuando pone su foco en los escalones más bajos de la sociedad, con la adulación satisfecha y complaciente, cuando mira hacia la parte alta de lo social. Si hubiera de buscarse un contexto en el que situar el humor de Avellaneda, yo acudiría antes a las fiestas y mascaradas que se celebran en los ambientes cortesanos, del tipo de la celebrada el 21 de junio de 1605 en la finca del de Lerma, bajo una enramada, en la Ventosilla. En ella, (según Luis Cabrera de Córdoba, página 253) se organiza una "fiesta de máscara y sarao", en la que los caballeros se disfrazan de pícaras (sin duda por la influencia de *La pícara Justina*, de reciente aparición) y desde luego no se excluye la sal gruesa del chiste. En lo que sí que estoy totalmente de acuerdo con los editores es en el hecho de que la "perspectiva aristocrática" que rige ambos modos condiciona ideológicamente el relato.

Ninguna de las cuestiones que la crítica reciente ha puesto sobre el tapete deja de tener espacio en esta introducción: el itinerario seguido por los protagonistas (que algunos han considerado fundamental a la hora de determinar la autoría, sin percibir que entonces, como ahora, el autor tiene a su disposición además de la experiencia fuentes librescas en las que beber); la problemática de las dos novelistas intercaladas (reproduciendo una moda de época) y de las dudas acerca de si proceden (o no) de la misma mano que el resto del discurso.

Sin hacer de ello el núcleo de su introducción, los editores no evitan el problema de la autoría, pero –con la prudencia dominante en todo su trabajo– en vez de sumarse al juego de las conjeturas, ponen su foco en la "caracterización intelectual" de la persona y en la descripción de conocimientos que dicha persona necesariamente hubo de tener para poder dar fin a un discurso como el del *Quijote* de 1614. Por esta vía, partiendo de la información que se maneja para construir la historia, llegan a la conclusión (que comparto plenamente) de que, sea cual sea el nombre real de Avellaneda, se encuentre o no en la enumeración de nombre sugeridos por la crítica (págs. XXX-XXXII), ha de tratarse de "una persona culta y familiarizada con el latín académico y eclesiástico; […] aficionado a la literatura y buen conocedor de las tendencias que se estaban abriendo paso en el momento de redactar la obra; […] muy interesado en alguno de los aspectos relevantes de la religiosidad de su época: devoto del rosario y muy inclinado a los dominicos y sus doctrinas teológicas, etc." (Pág. XXV). Todos estos rasgos distan mucho de pertenecer al tipo de conjeturas que he criticado más arriba: un análisis del texto de Avellaneda muestra que este libro no podía haberlo escrito alguien sin una formación universitaria, con un buen conocimiento de la vida universitaria, frecuentador del tipo de fiestas que se producen en los salones nobiliarios.

A partir también de lo que se encuentra en el texto, Rodríguez-Pedraza subrayan dos datos que puse de relieve hace ya unos años (*Segundo tomo de el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Biblioteca Castro, 2007) y que me siguen pareciendo incuestionables: el conocimiento y apoyo por parte del autor del *Quijote* de Avellaneda de la tesis que la orden de Predicadores mantuvo en la controversia *de auxiliis;* y la apuesta ideológico-política del autor (quienquiera que éste sea) por una corriente contrarreformista y "refeudalizadora", que se produce en los primeros años del reinado de Felipe III y que tiene a Lerma y a Aliaga como referentes. En el texto del *Quijote* de Avellaneda se maneja una información sobre la controversia que

pocos contemporáneos podían conocer en detalles técnicos, al menos con la profundidad que revela el discurrir de las dos novelistas interpoladas. Así mismo, los juegos con los apellidos nobiliarios que se manejan en el texto no tendrían la lectura unívoca que tienen sin un conocimiento preciso de las fuerzas políticamente dominantes en el momento.

Interesante, en este sentido, resulta también el replanteamiento de la amistad del autor con Lope, trazando al respecto una hipótesis que, cuando menos, resulta tan verosímil como aquella otra de quienes afirmábamos la inequívoca amistad con Lope. Esta es la única concesión de los editores a la conjetura que he criticado más arriba. Es verdad que resulta difícil concluir nada al respecto y que, sin otras mejores apoyaturas documentales, conviene extremar la prudencia como hacen los editores. Y, así, su cuestionamiento, sin dogmatismo alguno, al menos tiene la virtud de abrir "otra" vía de análisis.

Sin que se me tache de exageración, puedo afirmar que, en este sentido, la edición que ahora comento viene a cerrar con el broche del sentido común una etapa en la que no siempre andan sobrados de esta virtud los trabajos publicados. Pero, más allá de lo anterior, y a la espera de que vea la luz la nueva edición que está preparando Luis Gómez Canseco, sospecho que esta de Rodríguez-Pedraza va a inaugurar una nueva etapa, en la que el interés por el texto va a sustituir a la obsesión por la autoría de la etapa anterior. Esta sospecha se fundamenta en la incorporación a la introducción de esta edición de dos aportaciones de grandísimo interés, que desde luego no se le escapan a los editores y que, en mi opinión, son las que auguran tiempos nuevos.

Desde el rigor más exigente y con la eficacia expositiva demostrada en otros muchos trabajos, apuestan los editores de este *Quijote* por una introducción en la que el orden y la claridad (a veces forzando el uso de ciertos términos, como es el caso de "tremendismo") permiten ofrecerle a un lector plural, no especialista, un panorama bastante exacto del estado de la cuestión sobre este *Segundo tomo de el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

Acabo de elogiar en este trabajo la claridad y el rigor. Pero no son estos los únicos valores reseñables. Preciso es también reconocer la buena información en la que siempre los mismos se asientan. Y, así, digno de aplauso es el homenaje (justísimo, necesario) que los editores tributan al descubrimiento por parte de Enrique Suárez Figaredo, en 2008, de un ejemplar (Cerv.Sedó-8669 de la Biblioteca Nacional de España) que, desde la portada hasta la última página del último cuadernillo, ofrece variantes significativas respecto a los ejemplares (R-32541 y Cerv-1590 BNE), que hasta ese momento se habían tomado como base para todas las ediciones modernas del libro desde 1732 (Blas Nasarre) en adelante. Frente a quienes sostiene que se trata de dos emisiones de una misma edición, los autores de la edición del IV Centenario del *Quijote* de Avellaneda aceptan (y personalmente creo que aciertan) la tesis de Suárez Figaredo (bien documentada en su trabajo "La verdadera edición príncipe del Quijote de Avellaneda", *Lemir*, 11, 2007 y bien demostrada en su *Avellaneda* de 2008) sobre la existencia de dos ediciones diferentes. En cualquier caso, el hallazgo de Suárez Figaredo (para mí uno de los más importantes hallazgos de todos los tiempos sobre el libro cuya edición estoy reseñando) abre un nuevo espacio de investigación que, frente a la obsesión por la autoría, devuelve el protagonismo al texto, proyectando nueva luz sobre discusiones acerca de la tipografía, de la imprenta, de la forma de composición material de los ejemplares conservados. Cuestiones de bibliografía material que no son ajenas, desde luego, a otras cuestiones textuales que

resultan fundamentales para poder sustentar con garantías análisis cuantitativos como los que he propuesto en varios lugares o como los ensayados por Alfredo Rodríguez López–Vázquez (Cátedra, 2011).

Los editores no se plantean en este caso si las diferencias entre el ejemplar Cerv.Sedó-8669 y los ejemplares R-32541 y Cerv-1590 de la BNE pertenecen a dos ediciones diferentes, como sostiene (creo que con fundamento) Suárez Figaredo o dos emisiones de una misma edición. Tampoco yo me atrevo a apostar por una u otra opción, pues, si es cierto que conocemos cómo las diferencias entre dos emisiones pueden alcanzar incluso a la portada, en el caso que nos ocupa tales diferencias (muy precisamente estudiadas por Suárez Figaredo) se extienden a la totalidad de los cuadernillos, lo que también a mí me inclina a pensar que se trata de dos ediciones diferentes, hecha la segunda a toda prisa a costa de multiplicar los errores y erratas.

Con buen criterio, pues, y mientras no se cuente con nuevos datos, los editores toman como texto base el ejemplar Cerv.Sedó-8669, cotejándolo con los ejemplares de la Biblioteca Nacional y teniendo en cuenta los tres testimonios que hemos mencionado más arriba para dar forma al texto que proponen. Confirmando la voluntad divulgadora que ya he reseñado, el buen trabajo con el texto se complementa con una anotación que recoge (variantes, léxico, interpretación) lo mejor de notables precedentes (Martín de Riquer, Gómez Canseco, Suárez Figaredo), con una bibliografía correcta y suficiente (no acumulativa), y con un doble índice de voces a modo de glosario y de listado de topónimos.

Nuevo testimonio de la buena información que manejan los editores es la referencia a la Tesis doctoral (todavía no defendida en las fechas en que hubo de redactarse la introducción objeto de esta reseña) de Pilar Gutiérrez Alonso, *Trayectoria y entorno de un personaje singular en la sociedad abulense del los Siglos de Oro*. Esta tesis (que he tenido ocasión de conocer también) se nutre de documentos de archivos a partir de los cuales la autora propone (con cautela y prudencia inusuales en este tipo de estudios) la consideración un Alonso Fernández de Zapata, párroco de La Avellaneda, como autor de la apócrifa continuación del *Quijote*. Sin dejar de tener interés tal propuesta, lo más relevante del estudio de Gutiérrez Alonso reside, en mi opinión, en el retorno a los archivos y a los documentos, algo que seguro que contribuirá notablemente a evitar el precipicio de la confusión de historia y ficción, precipicio –muy cervantino por cierto–, sobre el han venido moviéndose varios de los más recientes estudios que han tomado el *Quijote* de Avellaneda como pretexto para la fábula. Desde luego, nadie, a partir de este momento, podrá ignorar la fidelidad con la que el autor del *Quijote* de 1614 toma de la realidad personajes y sucesos como los que dan vida al argumento de las dos novelitas interpoladas. Y en esta dirección, en la asunción de que la realidad histórica juega un papel importantísimo en la ficción de Avellaneda, sospecho que se abre un camino muy interesante y nuevo.

Esta tesis y el descubrimiento de Suárez Figaredo, al poner el foco en el documento, la una, y en el texto, el otro, señalan un tiempo nuevo en los estudios del Quijote de Avellaneda; tiempo nuevo, que sin duda habrá de inclinar la balanza del lado de historia y de la filología, dejando la ficción para la ficción a pecho descubierto de, por ejemplo, la muy recomendable *Ladrones de tinta*, de Alfonso Mateo-Sagasta. Estoy de acuerdo (especialmente en las condicionales) con Suárez Figaredo cuando, en su edición de 2014 ("El *Quijote* apócrifo", *Lemir*, 18, 2014, pág. 5), afirma: "Si Avellaneda fue —como parece— un autor profesional, si escribió algo más en prosa, si no practicó el maquillaje textual en su *Quijote*, sus años —no diré sus días— están contados. Y no nos duelan prendas: desenmascarar a Avellaneda nos ayudará a conocer mejor a Cervantes, que quizá no fue tan angelical como se le supone".

El buen sentido, el medido criterio textual, el rigor y la información de la edición aquí reseñada señalan el camino y el sentido de la marcha. Al viaje, con los tres Quijote en la mochila, le restan apasionantes etapas.

JAVIER BLASCO PASCUAL
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Mónica Fuertes Arboix. *La sátira política en la primera mitad del siglo XIX*. Alicante. Publicaciones de la Universidad de Alicante. 2014.

El objetivo principal y propósito de esta monografía es, tal como se indica en las páginas iniciales de la misma, incorporar la obra de Modesto Lafuente (1806-1866) al canon de la prensa satírica y del costumbrismo decimonónico.

Sin duda merecía ser rescatado del olvido este escritor, periodista e historiador leonés, al que se conoce sobre todo por su obra *Historia General de España*, considerada la obra cumbre de la historiografía liberal, que consta de 29 volúmenes y que fue continuada por Juan Valera. Lafuente escribió además otra serie de obras entre las que destacan libros de viaje como el *Viaje de Fray Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rhin* (1842), o *El Viaje aerostático* (1847), algunas de las cuales han sido estudiadas en trabajos anteriores por la autora de este libro, la profesora Mónica Fuertes. Quizá la importancia que adquirió Lafuente como historiador veló un tanto el resto de su producción, en la que las tareas literarias tuvieron un gran peso, pues Modesto Lafuente gozó de fortuna y fama en su época como literato y periodísta y pudo vivir del ejercicio de las letras, pese al olvido en el que cayó su producción con posterioridad.

Por eso, es interesante el objeto de estudio de esta monografía, el semanario *Fray Gerundio*, que a partir de 1837 tuvo un gran éxito en la España de su época. Al análisis de su contenido, estructura y caracteres literarios, en relación con el momento histórico en el que se desarrolló dedica la profesora Fuertes Arboix este libro, que contiene seis capítulos.

En el primero de ellos se revisa la trayectoria intelectual y política de Modesto Lafuente, relacionando la biografía de este autor con los acontecimientos históricos que la marcaron y haciendo especial hincapié en su actividad política y periodística. La autora del trabajo destaca las ideas liberales de Lafuente y su vinculación a la Unión Liberal de O'Donell.

En el segundo capítulo se pasa revista a la prensa periódica en cuyo contexto surge el periódico *Fray Gerundio* y se incide en los dos tipos de publicaciones periódicas que salieron a la luz en los años de inestabilidad política en los que surgió esta publicación. Por un lado, la prensa con ilustraciones representada por Mesonero Romanos y el *Semanario Pintoresco Español* y por otro lado, la prensa satírica, que a través de la caricatura pretendía hacer una crítica de la situación política española. A este último grupo pertenece *Fray Gerundio*, por lo que las explicaciones de los avatares políticos del momento en el que surge y de las publicaciones periódicas que de ellos dan cuenta, eje de este capítulo de la monografía, resultan muy pertinentes para profundizar en el contenido del semanario.

El capítulo tercero, la parte más importante de esta monografía, presenta un completo estudio de todos los números de *Fray Gerundio*, un periódico que se publicó desde el 1 de abril de 1837 hasta el 26 de junio de 1842 y en el que los artículos de Lafuente aparecen bajo el término "capillada". Los personajes que protagonizan las capilladas son Fray Gerundio, un fraile que tuvo que exclaustrarse tras la Desamortización de Mendi-

zábal, y su lego Tirabeque. La autora del trabajo en este capítulo, tras desglosar la estructura del periódico, clasifica por temas las capilladas, indicando que entre los temas más tratados están la política contemporánea, la guerra carlista y la crisis económica.

En el capítulo cuarto se abordan las características del costumbrismo en la obra de Lafuente. Se trata de un costumbrismo cuya finalidad es criticar la realidad, más en la línea de Larra que en la de Mesonero Romanos. Los temas y rasgos costumbristas presentes en este periódico son estudiados con profusión en este apartado, y se relacionan los elementos costumbristas en Lafuente con los de otros escritores costumbristas del momento, lo que revela el profundo conocimiento de la profesora Fuertes de la literatura española del XIX.

El quinto capítulo se dedica al análisis de la sátira en *Fray Gerundio*. Es un texto que partiendo del componente trágico de la vida española de la primera mitad del XIX que Goya representa en su serie *Los desastres de la guerra* analiza el componente satírico de las capilladas, cuya técnica es la exageración y la distorsión y en las que se reiteran la animalización, la caricatura, la parodia o los juegos lingüísticos.

El sexto capítulo analiza las ilustraciones que acompañaron a las capilladas, un total de 37 dibujos de autores como Antonio Gómez, Fernando Miranda, ilustrador que colaboró en las mejores revistas y periódicos satíricos de su tiempo, Vicente Castelló o Jesús Avrial entre otros. Se recogen y analizan con detalles diez de las ilustraciones de *Fray Gerundio*, estudiando además la relación entre los dibujos y los pies de imagen que contenían textos.

La monografía finaliza con las conclusiones y la bibliografía. En el apartado de conclusiones se abunda en el objetivo del libro, situar a Lafuente en el lugar que merece en la Historia Literaria y la bibliografía recopila una serie de estudios generales sobre la literatura decimonónica, que podrían haberse ampliado con algunos otros trabajos de los escasísimos dedicados a este autor, como el de Pérez Bustamante de 1967 o la Tesis doctoral de Dolores Alonso, sobre el costumbrismo en Modesto Lafuente dirigida por Martínez Cachero.

En definitiva, un libro interesante por lo que aporta a la construcción del canon de la literatura decimonónica con el rescate de una obra que había sido escasamente estudiada. Esperamos además que la autora de este trabajo pueda ampliarlo con la edición crítica de la selección de artículos de *Fray Gerundio* cuyo interés apunta en las páginas finales del libro. Si, tal como indicaron Wellek y Warren y otros muchos críticos, una obra de arte no permanece invariable en el curso de la historia, sino que sufre procesos de interpretación a lo largo del tiempo y una de las tareas del historiador, en este caso de la literatura, es dar cuenta de esos procesos, no cabe duda de que la monografía de Mónica Fuertes ha cumplido sobradamente con este propósito, dando una oportunidad a los críticos de hoy de valorar y justipreciar este semanario satírico en el que Lafuente hizo un retrato agridulce de la convulsa España de su época.

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

M. Giné, M. Palenque y J. M. Goñi. *La recepción de la cultura extranjera en la Ilustración Española y Americana (1869-1905)*. Bern. Peter Lang. 2013. 605 páginas.

El presente libro, fruto del trabajo de catalogación y análisis del Grupo de Investigación que ha dirigido la profesora Marta Giné (2009-2013, (http://www.prensaytra-

duccion.udl.cat/extranjero-liea.html), es un aportación rigurosa y detallada de la recepción de la cultura extranjera desde 1869 hasta 1905 en *La Ilustración Española y Americana (LIEA)*, la publicación ilustrada más representativa de la segunda mitad del siglo XIX. Este libro nos presenta a través de seis secciones –*La literatura*; *El Almanaque*; *La pintura*; *La política, sociedad* y *cultura*; *La ciencia*; y *La publicidad*– una visión esclarecedora y muy documentada de los influjos de las ideologías extranjeras, de sus críticas, su rechazo y la admiración que despertaron a la luz de los comentarios analizados en las distintas secciones. Cada una de ellas ha quedado dividida en distintos capítulos que aportan, a veces por criterios temáticos, otras por criterios geográficos, una visión muy exhaustiva de las influencias y los debates que provocaron en la España de la segunda mitad del siglo XIX la recepción de la cultura foránea. Esta estructura favorece el análisis de las grandes preocupaciones que se transmitían al lector, ya que muchas de las referencias culturales foráneas como indican Marta Giné o José M. Goñi, por ejemplo, hay que entenderlas en ese debate aún de más enjundia llamado *el problema de España*, y que se advierte de forma preclara desde el inicio de *LIEA*.

Uno de los incuestionables méritos de este loable trabajo es el de acercarnos a la figura del lector burgués de la segunda mitad del XIX de forma tan rigurosa. El análisis pormenorizado del *Almanaque* de *LIEA* que realiza Marta Palenque, es un claro ejemplo de las intenciones estético-burguesas de *LIEA*. De su contenido vasto y variado, se analiza con una gran cantidad de datos "la prosa divulgativa (biografías, anécdotas, efemérides históricas o curiosidades y los artículos sobre novedades literarias, científicas o de actualidad)" (p. 201). En lo referente al verso en el Almanaque predomina lo español y de las traducciones y versiones de la poesía extranjera destaca la cultura francesa. De gran importancia fueron los grabados que en hermosa écfrasis nos cuenta Palenque que "recorren ciudades, paisajes campestres, exposiciones universales, interiores domésticos, hogares rústicos o palacios, escenas costumbristas o de ensueño, tipos femeninos o masculinos, gestos y miradas detenidos en momentos elocuentes (con sugerentes pies narrativos), cuerpos y rostros de perfiles múltiples, animales, risas y llantos, piezas mecánicas, personajes históricos y contemporáneos, etc."

Con respecto al teatro, Francisco Lafarga y Marta Giné, en un detallado y documentadísimo análisis, nos dan una idea clara de la suma importancia que tuvo la recepción cultural extranjera a través del teatro. Tanto Victorien Sardou, como Alexandre Dumas (hijo) serán dos de los autores más comentados; al igual que Zola estará "presente en el ámbito teatral, indirectamente con las alusiones a la influencia del realismo y del naturalismo en el teatro y de modo directo por la presencia de sus propias obras" (p. 143). Se apuntan además datos de gran valor como la recepción de obras hoy olvidadas, o en cuanto a las novedades referidas a modalidades o subgéneros dramáticos y que los cronistas "parecen coincidir en la boga de dramatización de novelas y en el impulso adquirido por el teatro científico" (p. 145). A pesar de la diversidad de juicios que se desprenden de los cuantiosos ejemplos aquí vertidos, Lafarga concluye que "algunas ideas o conceptos aparecen de forma reiterada y modulan todo el discurso, con matices e intensidades diversas: la decadencia moral del teatro francés pese al florecimiento material (salas modernas, escenografías espectaculares, actores brillantes); escuelas dramáticas, vinculadas al realismo y al naturalismo, visto más como un peligro que como un progreso; la excesiva dependencia del teatro español respecto del francés, que sigue siendo el gran referente" (p.156). Destaca a su vez en el pormenorizado análisis llevado a cabo por Giné, los estrenos teatrales de piezas extranjeras, observándose con las citas seleccionadas por la autora una variedad genérica y de opi-

niones varias; sin obviarse en este análisis la importancia de las representaciones de compañías extranjeras, ni los estrenos de piezas teatrales allende las fronteras, y de las obras que representan compañías españolas en el extranjero. Uno de los apartados más interesantes de este capítulo es sin duda el de las "Reflexiones teóricas sobre el teatro" que la autora analiza mostrándonos el tono crítico y perspicaz de Cañete, Sánchez Pérez, Bustillo. Asimismo, se nos comenta la importancia del material iconográfico sobre el teatro (actores, y autores, teatros, innovaciones, escenas, decorados), que como comenta Giné "constituye un recedente de la importancia de la imagen para el siglo XX. El mundo del teatro, en este sentido, es paradigmático" (p.186). Predominancia del teatro burgués y popular, Dumas (hijo), Sardou, Bisson, Halévy, Meilhac, Lemaître… observándose el prestigio del extranjero, sobre todo de Francia. El género que más triunfa es la comedia, el vodevil y el melodrama. No obstante, a lo largo de todo el periodo, dice Giné "el sentimiento de decadencia es una constante (tanto en España, agravada por la crisis del 98, como en el extranjero): se considera que el Romanticismo fue el último movimiento teatral original europeo" (p. 190). Uno de los capítulos más innovadores es el de Àngels Ribes (pp. 65-87) que recoge de forma sagaz todas las biografías de escritores que la *LIEA* va publicando paulatinamente, confeccionando un mosaico temporal de referencias literarias que en la historiografía literaria han quedado casi siempre sin trabajar en su conjunto.

El repaso de las imágenes pictóricas y los comentarios que se realizan en *LIEA* es uno de los aspectos más significativos de este estudio, ya que en palabras de la misma Bermúdez, "la selección que del arte francés hace *LIEA* que presenta una orientación estética muy concreta basada en lo pintoresco, constituye un impagable documento sobre la vida social del siglo XIX, y ofrece además la ventaja de haber atesorado en sus páginas el conjunto de la pintura oficial francesa, actualmente en manos de colecciones privadas […]" (p. 226).

El análisis de las opiniones de la política internacional pasaron por manos de afamados escritores y colaboradores asiduos de *LIEA*, y el lector puede hacerse una idea de la posición ideológica conservadora de la redacción de la ilustración al leer con detenimiento los trabajos sobre la recepción cultural y política de Alemania, del Imperio Austro-Húngaro, de Rusia, y de las guerras y conflictos internacionales de los que se dieron detenida cuenta durante ese largo periodo de 1869 a 1905. Es significativo el artículo sobre la imagen del Extremo Oriente que analizan Raquel Gutiérrez y Borja Rodríguez. Así, siguiendo las publicaciones tradicionales del siglo XIX, las imágenes que se encuentran en *LIEA* sobre el Extremo Oriente (China, Japón, Siam, Annam, Tonkin, Birmania, Conchinchina)… aparecen con alguna frecuencia en las páginas "gracias a imágenes que llegan de distintas fuentes, pero, casi nunca acompañadas de las experiencias directas de los viajeros. Periodistas "de la casa" se dedican a acompañar estas imágenes con textos (p. 453). La visión que se tiene del Extremo Oriente es la de una "tierra lejana y extraña, de costumbres incomprensibles, cuyos habitantes son salvajes, violentos y crueles, inferiores en lo cultural, en lo intelectual y en lo moral a los occidentales" (p. 454). De Japón se proyectó la imagen de un país en apertura y de potencia internacional. Lo interesante de este capítulo y lo novedoso es que crea una plataforma desde la década de los 70 sobre el imaginario de oriente, tan importante en la literatura modernista de finales del XIX, ya que como apuntan los autores: "El Extremo Oriente aparece envuelto en las páginas del *LIEA* en un halo de exotismo y de lejanía", pero que esas imágenes y los textos que las acompañaban "hablan, nos hablan, de una España que se sentía todavía una potencia colonial, que blasonaba de

su propósito de civilizar y educar a los pueblos atrasados e ignorantes que no formaban parte de la escogida minoría occidental" (p. 461).

La "cuestión social" francesa es analizada de forma sistemática, primero por Marie Angèle Orobon (pp.269-289), que cubre el periodo de 1869 a 1886; y el segundo por Jean-René Aymes (pp. 291-315) quien aborda la cuestión social de Francia desde 1887 a 1905. Ambos estudios muestran de forma clara la gran importancia social que tuvo Francia en el concierto del lector burgués de la *LIEA* y demuestra, en la línea de los trabajos hasta aquí comentados, el impacto que conllevaba las my diversas noticias que iban llegando desde Francia: desde las críticas más exacerbadas hasta el interés más inusitado de la política y los distintos modelos sociales. Los distintos aspectos políticos venían expresados en *LIEA* en distintas secciones, como la "Crónica general" desde 1875 (previamente con el título de "Crónica contemporánea", o "Revista general"), o en artículos de carácter general o en crónicas como "París por dentro", "Cartas parisienses" o "Quincena parisiense". Un trabajo analítico que da cuenta de las crónicas políticas de la Francia del Segundo Imperio a la *Commune* (1869-1871), y del inicio de la Tercera República que se analiza desde 1871 hasta 1886. Las batallas parlamentarias del primer periodo serán "pasto predilecto de los cronistas de *LIEA*" (p. 270); destacando en este intenso análisis las políticas de la república en temas como la educación, el laicismo, el colonialismo, y el tema de la cuestión social, ese tema del que *LIEA* se mostró tajante sobre los riesgos que conllevaba la agitación social y las manipulaciones a las que se prestaba la clase trabajadora, de ahí que la cuestión social cobrara "visos de una guerra social" (p. 285). Jean-René Aymes se centra en la "Crónica general" de F. Bremón, en "Por ambos mundos" de Becerro de Bengoa, y posteriormente en los comentarios del Conde de Coello, y en algunos otros artículos en los que se analiza la evolución de la política. Unos de los factores que nos advierte este trabajo es el de presentarnos la opinión sobre los grandes temas políticos: la política económica, comercial, religiosa y educativa. Destacando la postura de *LIEA*: "La revista dista mucho de mencionar y analizar las medidas gubernamentales que conciernen a esos distintos dominios, excepto cuando pueden repercutir en España o cuando tienen vínculos con realidades o hábitos fundamentales como la religión y la moral" (p. 297). Otro de los grandes méritos de este capítulo es el de haber presentado de forma muy didáctica las opiniones expresadas sobre la política francesa, dividiendo esta en dos apartados: tendencias al margen de los partidos políticos y los partidos (Monárquicos y orleanistas; republicanos; socialistas; anarquistas). La conclusión de Aymes es esclarecedora de la visión política de *LIEA*: "Escasean las profesiones de fe políticas, por doctrina básica y por cálculo comercial, de cara a no provocar un divorcio con tal o cual porción de lectores. Sin embargo, hemos constatado alguna toma de posición en contra de unas tendencias clasificadas por nosotros según un grado ascendente de repulsión, acrimonia y vehemencia". Cinco críticas se destacan en la conclusión: el republicanismo, por estar asociado a las lacras del parlamentarismo presenta el inconveniente de estorbar y debilitar; se critica el cierre de las escuelas congregacionistas; la agitación obrera que inquieta a los articulistas cuando desencadena tumultos o cuando las fomentan los anarquistas; los republicanos extremistas son temibles y execrables cuando anhelan la desestabilización de las instituciones y contribuyen a ella; el anarquismo es totalmente ominoso, por ser una doctrina insensata y un movimiento brutal; incluso criminal y mortífero (p.315).

De las secciones restantes, verá el lector un trabajo minucioso y complementario que nos aporta una visión que va variando en algunos aspectos en el devenir de los 36 años analizados en este libro, y que por primera vez se nos presenta un análisis de con-

junto *esencial* para poder adentrarnos en las ideologías a las que estaba expuesto semana tras semana el lector de la segunda mitad del siglos XIX. Trabajos los ha habido que han intentado adentrarse en la recepción foránea del lector decimonónico, pero no con un material tan copioso que haya diseccionado todas las vertientes posibles de la cultura, la sociedad, la ideología, la religión y, cómo no, la ciencia. Y este es el último aspecto que deseo destacar de este libro. Para los estudiosos decimonónicos leer los capítulos sobre la ciencia, la industria y el progreso que de forma documentadísima explican José M. Goñi y H. Pageaux en la sección *Ciencia*, es adentrarse en la esencia del lector de esos años. Goñi en un extenso y ejemplar trabajo analiza las múltiples referencias sobre la ciencia extranjera y es capaz de presentar a raíz de los comentarios sobre la ciencia y la industria extranjera una idea clara de los problemas que acontecían a España en materias tan dispares como en la relación de la ciencia y el arte; la ciencia y la educación, los problemas y las soluciones propuestas a las ciencias naturales o al carácter científico que se otorgaba al espiritismo, por ejemplo. En cuanto a la Industria, destacan los subcapítulos de la agricultura y la minería en su relación a los problemas de España y a la imitación de lo que se llevaba a cabo en aquellas décadas en los países más industrializados. Mención especial tiene el apartado dedicado a la "Revista de Ciencias" entre 1869 y 1881, un apartado este de gran mérito y de copiosísimos datos que pone de relieve la gran figura del vulgarizador Emilio Huelín y de las principales teorías científicas que se explicaban con detalle al lector del XIX. Si Francia había sido la gran referencia en el contexto cultural y político en *LIEA*, Goñi pone de manifiesto que en el tema de la ciencia serán Alemania, el Reino Unido y Estados Unidos los países propuestos a los que había que emular. El peso, la importancia y la recepción de la Ciencia extranjera en todas las secciones de la revista nos hace pensar en un lector burgués decimonónico que estaba mucho más expuesto a teorías e ideologías mucho más complejas de lo que parece. Como explica Pageaux al analizar las Exposiciones Universales: "En cada exposición se va repitiendo la escena fundacional sobre la que se abre el siglo XIX: España bajo o ante la mirada de los extranjeros. Conocida es la conclusión o la solución: los españoles vistos por sí mismos… base del costumbrismo y del exotismo que he llamado "interior". Existe como vimos esta realidad, esta tentación. Pero uno de los méritos más originales y valiosos de *LIEA* ha sido sin duda alguna intentar superar, cada vez que haya sido posible, este punto de vista nacional o interno o cerrado, por la confrontación de puntos de vista, apostando a la postre por la inteligencia del lector" (p. 550). Leer con detenimiento el análisis de Pageaux es formarse una idea de lo que al lector le preocupaba.

Un libro de referencia, en definitiva, que aporta una visión imprescindible del *lector* decimonónico y una metodología de catalogación y análisis que ha de ser seguida en posteriores trabajos que aspiren a dar una impresión precisa de la recepción de la cultura extranjera.

RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Solange Hibbs et Jacques Ballesté (eds.) *Le voyage comme source de connaisance en d'utopies aux XIX et XX siècles*. Toulouse. Lansman. 2013.

Hibbs y Ballesté ya habían presentado en 2009, tambien con la editorial Lansman, *Le temps des possibiles (Regards sur l'utopie en Espagne aux xix^e siècle)*. Aquella

colección de ensayos sobre nuestras utopías decimonónicas ofrecía interesantes acercamientos a figuras señeras de la vida española del XIX y sus personales acercamientos a la utopía. Era el caso de Emilia Pardo Bazán y las utopías femeninas (Marisa Sotelo), el pensamiento de Rosario de Acuña (Solange Hibbs), la utopía europea de Concepción Arenal (Aurélie Pirat), o las relaciones de Clarín con la utopía socialista (Laureano Bonet). Otros ensayos versaban sobre la ciencia y la autopía en la prensa española del medio siglo (Catherine Sablonnière), sobre la presencia de futuros utópicos en la literatura de la segunda mitad del XIX (Leonardo Romero Tobar), sobre utopías y distopías en ese siglo tan pleno de contradicciones (Jacques Ballesté), o sobre un personaje poco conocido, pero de indudable interés, como es Perfecto Gandarias y su novela *Aventuras de un proscripto* (Jacques Ballesté). Todo ello presidido por un ensayo de Yvann Lissorgues en el que se hablaba del paso del optimismo utópico del XIX a nuestro pesimismo actual.

Cuatro años después, Hibbs y Ballesté nos vuelven a ofrecer otra colección de ensayos sobre la utopía. Ampliado en esta ocasión el marco temporal, que ahora incluye el siglo XX, y ligada, en este tomo, la utopía al viaje. No en vano cualquier utopía necesita de un viaje que nos coloque, al lector y al viajero, en esa dimensión distinta y a la vez, familiar y cercana del territorio utópico, trasunto tantas veces del propio.

Volvemos a encontrar asuntos y temas del tomo anterior, como una nueva contribución de Jacques Ballesté al estudio y conocimiento de Perfecto Gandarias, ahora sobre otra de sus obras: *Viajes del joven Florentino*, en la que el personaje (mentor de un joven discípulo) se mueve por Inglaterra, Cuba, México, Senegal, Egipto, Grecia y Malta antes de regresar a Francia, en un viaje entre descubrimiento, sueño y teoría política colonialista.

Otro personaje que vuelve aparecer en este estudio de las utopías es Clarín, ahora gracias a un trabajo de Caróle Fillière, autora que en los últimos tiempos ha enriquecido notablemente la bibliografía clariniana. Fillière, en esta ocasión, reflexiona sobre la presencia de los viajes en la obra de Clarín. "Aventure intérieure el intime […] experiencie littéraire el imaginaire" del autor de *La Regenta*.

Otro personaje que repite presencia es Rosario de Acuña, evocada en un emocionado y emocionante ensayo de Xosé Bolado, en el que, a partir de una abundante documentación de la época, revisa la vida de esta escritora, ejemplo palpable, como nos va desgranando el texto de Bolado, de luchadora infatigable y contumaz por una utopía que ella nunca dejó de ver como realidad tangible y alcanzable.

Sobre los viajes fantásticos a parajes utópicos y distópicos de nuestro siglo XVIII trata Elena de Lorenzo. Obras como *Descripción de la Sinapia*, la *Utopía de los Ayparchontes*, el *Tratado sobre la Monarquía Columbina*, el *Viaje a Selenópolis*, o los *Viajes de Enrique Wanton* son analizadas con detalle, entre otras obras de este siglo que tan rico fue en visiones utópicas (o distópicas) de cariz pedagógico.

Gregorio Morán analiza la relación entre utopía y poder en un brillante artículo que enlaza, de alguna manera, con el estudio de Lissorgues en el volumen anterior, en una común consideración del fracaso de la utopía.

París, el viaje soñado para generaciones de españoles, viaje que para muchos fue una utopía personal que nunca llegó a cumplirse, es el tema de dos de los estudios de este tomo. Dos estudios que abordan viajeros muy diferentes, temperamentos muy distintos, y dos maneras radicalmente opuestas de entender el viaje.

Annaëlle Evrard estudia el singular caso de Julián del Casal, ese parisino que nunca llegó a pisar las calles de París. Casal, según la autora, vivió en un permanen-

te "viaje inmóvil" y su forma de enfrentarse a la resignación de no llegar a conocer la ciudad de sus sueños, fue la elaboración de alternativas imaginarias a esa situación real. "Francia, –nos dice Evrard sobre Julián del Casal y su galicismo-, sigue siendo el nombre de una construcción literal y artística, de una utopía". Utopía necesaria y, paradójicamente, desengañada, de una ciudad ideal en la que nunca se va a vivir. Necesaria utopía porque en el escéptico Casal late el convencimiento de que la ciudad auténtica le decepcionaría, de que el París real es muy inferior al París que él sueña.

Muy diferente es el caso de Eugenio D'Ors, que marcha a París como corresponsal, "a ver muchas cosas", como el mismo D'Ors dice, y Marisa Sotelo refleja en el título de su contribución a este libro. D'Ors es viajero y escritor. Cita Sotelo a Pardo-Bazán: "El viaje escrito es el alma del viajero". Es buena presentación para asomarnos al alma de este periodista, glosador, y prolífico escritor. Retazos de su alma de viajero son la colección de textos, escritos entre 1906 y 1910, que Sotelo analiza, y en las que aparecen los impresionistas, una exposición de pintores rusos, avances técnicos y sociales, incidentes políticos, irónicos reflejos de la sociedad parisienses, reflexiones sobre el affaire Dreyfuss. Un alma llena de curiosidad, capaz de interesarse por todo y de transmitir a sus lectores, en una prosa de cuidado y atractivo estilo, los múltiples aspectos de la vida parisiense.

Si París fue el utópico destino de muchos viajes soñados y nunca cumplidos, también de Francia vino el máximo creador de utopías futuristas del siglo: Jules Verne. Solange Hibbs indaga, en su artículo, sobre una de las últimas obras del fabricante de sueños tecnológicos: *La isla de hélice*, obra, según nos dice Hibbs inserta en la última etapa, pesimista y desengañada, de Verne. Como otras utopías, está situada en una isla. Nos recuerda la autora que las islas eran escenarios preferentes de estados utópicos porque eran territorios desconocidos. a los que había que viajar y que muchas veces resultaban difíciles de encontrar. Esta isla, como es de rigor en Verne, era artificial, un producto de la triunfante ingeniería del siglo XIX y la población que en ella vive goza de todo tipo de comodidades y ventajas materiales. Pero el egoísmo y la ambición humana acaban destrozando la utopía tecnológica en la que Verne ha dejado de creer.

Sobre el viaje nos hablan Álavro Ruiz de la Peña, Dolores Thion Soriano-Mollá y José Luis Mora García.

Ruiz de la Peña se centra en un personaje fundamental de nuestra cultura, el músico Isaac Albéniz, y en las *Impresiones y Diarios de viaje* que permanecían inéditos y fueron publicados por Enrique Franco en el 2009. Ruiz de la Peña deslinda las dos partes del manuscrito: una primera en la que el músico recoge el viaje que realiza por Europa en 1880, cuando tenía 20 años y una segunda, que el propio Albéniz titula *Pensamientos, aforismos y otras zarandajas con sus puntos y ribetes de autobografía [Niza. 1898-1904]*. Ruiz de la Peña indica que no es posible una clasificación genérica de estos "pequeños testimonios de escritura personal" que ni tienen una intención literaria, sino que más bien componen un ejercicio homeopático de autoayuda, un intento de poner orden en el caos de una personalidad dispersa. Y más allá, son, para Ruiz de la Peña, una evidencia de que el pensamiento crítico y la modernidad artística no estaban limitados a los escritores, sino que otros artistas, tradicionalmente ignorados e incluso despreciados en su vertiente intelectual, también compartieron estas preocupaciones.

Dolores Thion se enfrenta a una de los más reconocidos intelectuales de esos años fronterizos entre el XIX y el XX, Rafael Altamira y a la cobertura que la prensa

de la época hizo de su viaje a América. En los últimos años una serie de estudios y trabajos sobre Altamira (entre los que hay varias contribuciones de Thion) han actualizado una figura de indudable interés y de constante presencia, durante décadas, en la cultura española. La vocación americanista de Altamira, su interés en divulgar en España en el conocimiento de lo que ocurría en las antiguas colonias, son elementos ya conocidos y estudiados. Entre 1909 y 1910 viaja por una serie de países hispanoamericanos (Argentina, Uruguay, Chile, Perú, Cuba y México) y este viaje se convierte, probablemente, en el viaje más mediático que ha realizado nunca un intelectual español en el desarrollo de su trabajo. Thion analiza pormenorizadamente las circunstancias de ese viaje: sus causas, preparación, desarrollo y consecuencias, a la luz de las noticias y comentarios aparecidos en la prensa de la época, componiendo un amplio fresco de este viaje que fue, según la autora, una "utopía en la que él [Altamira] firmemente creyó" y que gracias a sus afanes y a su preparación racional y lógica, obtuvo una serie de resultados entre los que menciona un significativo incremento del intercambio universitario entre España y América, y una modificación progresiva de las relaciones internacionales a raíz de la cual, "el problemático fin del Imperio dejó de ser considerado como un problema exclusivamente nacional para ser ubicado en el marco de una crisis coyuntural internacional".

José Luis Mora nos propone un acercamiento a María Zambrano a través de una visión de una ciudad ausente: Segovia. El título del ensayo de Zambrano es "Un lugar de la palabra: Segovia" y según Mora está escrito acerca de "aquel espacio vivido previamente que renace de nuevo, cobra nueva vida a través de la palabra. Pero no de cualquier palabra sino de la que se nutre de la experiencia radical de vivir en ella con el compromiso de hacerla y el sufrimiento de padecerla". En un homenaje a la gran prosista que fue María Zambrano, Mora nos ofrece unas páginas de singular y cautivadora belleza expresiva en las que se recrea cómo y porqué la escritora de Vélez-Málaga creó, en el ensayo mencionado, esa imagen literaria y brillante de una ciudad ausente, pero presente en las páginas de su evocación. "Un viaje largo y tortuoso el recorrido entre la presencia, la ausencia y la presencia recobrada de la ciudad de la infancia", según nos cuenta José Luis Mora, en un estudio que nos prueba una vez más como se puede afrontar la redacción de un texto crítico sin renunciar a la belleza de la palabra. Cosa que el lector debe agradecerle.

Dejo para el final, en este apresurado recorrido, la narración del viaje, no sé si utópico, pero sí fantástico, apasionante y nunca visto ni descrito, en el que los sabios Leopoldo Alas, José María de Pereda, Armando Palacio Valdés, Jacinto Octavio Picón, Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdos, viajan a bordo del vapor "Progreso", fletado por el Marqués de Comillas, entregados a una investigación artística y a la vez científica. La investigación se centra en la capacidad de soñar que tienen los personajes femeninos de las novelas de esos autores, y para ello viajan en ese barco, cinco conspicuos personales: Águeda, *De tal palo, tal astilla*, la *Dulce y sabrosa* Cristeta, Isidora Rufete, la *Deshereda*, Amparo, la *Tribuna* y la *Regenta* Ana de Ozores. Sobre las declaraciones de estos personajes y las respuestas de sus creadores, remito al curioso lector a la lectura de este opúsculo que sólo podría haber sido escrito por quien tiene en su mano todos los hilos que vertebran la novela realista española.

Borja Rodríguez Gutiérrez
Universidad de Cantabria

Fray Luis de León. *Poesía*. Edición, estudio y notas de Antonio Ramajo Caño. Madrid. Real Academia Española (Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, volumen 38). 2012. 864 páginas.

Fray Luis de León es un autor que nos permite acercarnos en toda su riqueza a la esencia del Humanismo y de la poesía del Renacimiento: humanista en sentido estricto y, en consecuencia, traductor; poeta que recrea los tópicos fundamentales de la literatura moral y la filosofía clásicas, sin olvidar el ejercicio de imitar la otra gran tradición ya canónica en su tiempo: el petrarquismo; y religioso que comenta y traduce libros bíblicos y que impregna de su visión cristiana sus versos, en una integración de horacianismo, estoicismo y cristianismo que se prolongará a lo largo del Siglo de Oro.

El conjunto de sus tres libros de poesía ofrece ya esa amplia y profunda perspectiva, que se completa con su no menos importante obra en prosa. La edición que Antonio Ramajo Caño ofrece de su poesía es un riguroso y excelente trabajo que permite conocer las claves de esa poesía y del poeta a través de un cuidado texto y unas muy completas notas y estudio.

El estudio y los anexos al texto se organizan en siete grandes apartados. El primero de ellos se ocupa de "La actividad profesional e intelectual de fray Luis de León" (pp. 435-454). Recorre su biografía de manera documentada, con especial atención a su labor docente, el proceso inquisitorial y la cárcel, esta en estrecha relación con su traducción romance del *Cantar de los Cantares*. De su trayectoria profesional se destaca como más representativa su labor como escriturista (pp. 448 y ss.), en torno a la cual gira su amplio y variado bagaje de erudición, que en el agustino se encamina "al conocimiento profundo de las letras sagradas" (p. 449). Se traza asimismo una etopeya que, entre otros rasgos, subraya su talante melancólico, su sensación de acoso, su conocida inclinación a la polémica y, como rasgo definitorio de su vertiente intelectual y literaria, su afán de retiro en busca del conocimiento propio, rasgo de estirpe horaciana y estoica ampliamente asimilado por el pensamiento cristiano.

A continuación, el estudio se ocupa de "La tradición literaria" (pp. 454-468) que puede rastrearse en sus versos, muy rica en un humanista y poeta que practicó la *imitatio* compuesta tan propia de las letras del Renacimiento. Se inicia este apartado caracterizando a fray Luis como un poeta de raíz neolatina filtrada por la influencia de Garcilaso, en la línea marcada por clásicos estudios de Francisco Rico, Alberto Blecua y Luis Iglesias Feijoo[1].

Lógicamente, se presta una especial atención a la huella de Horacio, y se da cuenta de las técnicas y tópicos horacianos recreados por fray Luis. Su ilustración con el análisis de poemas y versos —que se complementa con la anotación a los poemas— permite apreciar cómo fray Luis consigue el ideal literario de la *imitatio* al captar la esencia de su modelo. Entre las fuentes clásicas se destaca también la huella de autores como Cice-

[1] Rico, Francisco, "Tradición y contexto en la poesía de fray Luis". *Academia Literaria Renacentista. I: Fray Luis de León*. Víctor García de la Concha (Ed.). Salamanca. Universidad. 1981. 245-248; Blecua, Alberto. "El entorno poético de fray Luis". *Ibidem*. 77-99; Iglesias Feijoo, Luis. "La *dispositio* de la *Oda a Salinas*". *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*. Víctor García de la Concha y Javier San José Lera (Eds.). Salamanca. Universidad. 1996. 395-412.

rón, Séneca y Boecio, cuyo pensamiento se rastrea en los versos luisianos tras el anhelo de retiro que rechaza las pasiones e invita a la reflexión y el conocimiento.

Pero fray Luis de León es poeta y religioso, por lo que la influencia de la Biblia —sobre todo, la de los *Salmos* y el *Libro de Job*— se trata de forma cumplida. Otros textos y autores con influencia en los versos de fray Luis —*Antología griega*, Dante, Bernardo Tasso— completan este rico panorama de sus fuentes que, como es norma en todo el estudio, remite a la pertinente bibliografía en cada uno de los aspectos. El apartado concluye con dos vertientes en cuyo estudio se aconseja profundizar: el influjo de la patrística y el de los poetas de inspiración cristiana de la segunda mitad del XV y primera del XVI.

El estudio se traslada a continuación a cuestiones formales, al ocuparse del estilo y la faceta de traductor de fray Luis ("Lengua y estilo. Fray Luis traductor", pp. 468-493). Comienza el editor con la advertencia de que "falta un trabajo de conjunto" (p. 468) sobre el estilo de fray Luis. Es, en mi opinión, un lamento que cabría hacer extensivo a otros escritores áureos, acaso por lo poco brillantes que resultan los resultados de los análisis de estilo, alejados de los más impactantes hallazgos que procuran esferas como el pensamiento o la interpretación, aunque son fundamentales para construir unos sólidos cimientos sobre los que sustentar aquellos.

Tal vez para responder a esa necesidad, el apartado resulta especialmente completo, no solo en el repaso a los trabajos que se han dedicado a estas cuestiones, sino también por el análisis de los diferentes rasgos que configuran el estilo poético de fray Luis. Se analiza así su gusto por la sinonimia, el cuidado en la *compositio* fonética y las frecuentes repeticiones de palabras —rasgo donde conviven la influencia de diversas tradiciones literarias, el afán de intensificación expresiva o rítmica, y el recurso para la estructuración o cierre de versos. No podía faltar el repaso a la tipología de cultismos, tan importantes en fray Luis y en la evolución del estilo poético en el Siglo de Oro.

De manera muy detenida se estudian los procedimientos que configuran la sintaxis de sus versos. Uno de ellos es el engarce sintáctico entre estrofas, cuyo análisis muestra que la autonomía que habitualmente se atribuía a estas en fray Luis se combina en no pocas ocasiones con casos de conexión interestrófica. En este mismo terreno de la sintaxis, se aborda de forma precisa la influencia de la sintaxis latina, al documentar casos de construcciones en adj. + infinitivo, predicativos, ablativos absolutos e hipérbatos.

Este estudio del estilo se cierra con el análisis de polisíndeton y asíndeton, anáfora y perífrasis. Merece destacarse la finura interpretativa con la que se matiza en cada caso la posible finalidad de las anáforas. En mi opinión, es una muestra de cómo debe abordarse cabalmente el análisis de estilo que, lejos de ser una mera taxonomía exclusivamente formalista, persigue ahondar en la finalidad de ese particular uso que el poeta hace del lenguaje para transmitir de forma propia una idea. Algo parecido cabría decir de la amplia perspectiva desde la que se valora el gusto de fray Luis por la perífrasis, donde la tendencia a un estilo alusivo convive con la fuerza de los modelos latinos, y anuncia la preferencia que la poesía del XVII —en concreto, Góngora— mostrará por este tropo.

Tras el análisis del estilo, el apartado se ocupa de la labor traductora de fray Luis, aspecto fundamental en su perfil de humanista, cuya dificultad destacó el propio poeta al final de la dedicatoria a don Pedro Portocarrero (véase la p. 5 en la edición que aquí se reseña).

La valoración de fray Luis como traductor no ha suscitado opiniones unánimes entre la crítica, algo que parece aplicable a otras plumas del Siglo de Oro, acaso por la distancia entre nuestra percepción de la labor traductora y la de su época, acaso por las diferencias entre el perfil académico —hispanistas, latinistas o helenistas— desde el que se juzga. En este estudio se ofrece un completo panorama de su labor traductora del griego (*Andrómaca* de Eurípides o *dicta* de Focílides, Simónides o Menandro), latín (Horacio, Virgilio, libros bíblicos) y hebreo. Junto a rasgos que pueden considerarse habituales en la traducción de clásicos —cristianización y contextualización— se señalan otros propiamente luisianos, como el afán de sus traducciones en verso por "imitar la geometría sintáctica del modelo" (p. 486), rasgo que se analiza y subraya de manera muy oportuna, pues explica en no pocos casos la presencia de las denominadas figuras de posición (hipérbaton, anástrofe...), y tendrá gran trascendencia en poetas como Góngora. Junto a esta caracterización de la manera de proceder de fray Luis como traductor, encontramos reflexiones generales de gran interés sobre la importante cuestión de la traducción más o menos literal del modelo o su traducción más libre que linda con la *imitatio* creadora, y que resulta fundamental para comprender los parámetros desde los que debe abordarse esta importante tarea del humanismo renacentista.

El cuarto apartado del estudio se centra en la "Huella de la poesía de fray Luis en la tradición posterior" (pp. 493-507). Fray Luis de León es lo que, en términos de canon, podríamos considerar un clásico. Aunque tal vez no con la fuerza de Garcilaso, lo cierto es que su huella se advierte desde su propia centuria. Este es el recorrido que, con nutrida información bibliográfica, se ofrece en este apartado, que se ordena desde el siglo XVI a nuestros días, y apunta al final referencias para rastrear su influencia en las letras de otros países.

Con el mismo enfoque cronológico se organiza el siguiente apartado ("La crítica", pp. 507-512), que revisa las aportaciones críticas sobre la figura del agustino, desde la labor de Mayans y Siscar y Menéndez Pelayo hasta las contribuciones más recientes, y con un carácter deliberadamente general que remite a la muy completa bibliografía del volumen para reconstruir el panorama en todo su detalle. De forma muy acertada, este repaso a las aportaciones de la crítica se organiza sobre diversos ejes que concentran la esencia del fray Luis poeta: la imitación propia del Renacimiento, su perfil de poeta neolatino, su vertiente ligada a las tradiciones bíblica y cristiana, su inserción en la tópica occidental y, por último, los aspectos de lengua y estructura.

Los dos últimos apartados del estudio se centran en el texto de las poesías de fray Luis de León. El primero de ellos ("Historia del texto. Configuración de un poemario", pp. 512-530) parte de una realidad común a otros poetas del Siglo de Oro: el hecho de que fray Luis no publicase sus versos, y el no tener constancia de que hubiese dejado listos sus poemas para la imprenta. Esta realidad causa una serie de problemas que, en general, giran en torno a lo fidedigno de las lecturas y la atribución de variantes al autor o a copistas y editores (piénsese, además, que el primero de esos editores habría sido Quevedo). El propio fray Luis aludió en la dedicatoria a Portocarrero a la deturpación de los textos de sus poemas en las copias que de ellos circularon. Esta casuística es examinada con detenimiento en este apartado, al tiempo que se hace una revisión de las diferentes ediciones de la poesía de fray Luis, desde la preparada por Quevedo hasta las más recientes, como las de Juan Francisco Alcina o Cristóbal Cuevas.

Una cuestión importante en el examen de las distintas ediciones es, pues, la valoración que los editores de fray Luis dieron a las diversas familias de manuscritos que transmitieron sus poemas, y su decisión de privilegiar una u otra. Como es sabido, a

grandes rasgos el dilema oscila entre la primacía de la familia *Lugo-Jovellanos* o —como sucede en la mayoría de la crítica— de la familia *Quevedo*. Aunque es aspecto que se desarrollará en el apartado siguiente, Antonio Ramajo adelanta ya aquí (p. 520) su decisión de considerar la familia *Quevedo* —y todavía más su edición de 1631— superior tanto en las poesías como en las traducciones.

Otra cuestión que se aborda es la del posible orden de los poemas que hubiese pretendido fray Luis. Se comienza con una interesante advertencia sobre la relativa necesidad de un orden lineal en un poemario, donde las composiciones poseen un mayor grado de autonomía. La falta de una secuencia lineal en la disposición de los poemas no implica, pues, carencia de orden o descuido en la estructura. En mi opinión, sucede algo parecido con la ecuación que equipara el orden lineal, la circularidad cronológica o la unidad del argumento con la estructura narrativa coherente y lograda.

Desde ese acertado punto de partida, Antonio Ramajo recuerda que hay otros tipos de estructura que recorren obras en verso de la Edad Media (*Libro de Buen Amor*, cancioneros del XV). Señala también el gusto por la variedad que muestran muchos poemarios del XVI, y que repercute en la alternancia de composiciones de diverso tono. Más atrás en el tiempo, aunque apuntando al Renacimiento, añade la influencia que pudo haber tenido la yuxtaposición poemática de colecciones como las *Silvae* de Estacio.

En esa diferente estructura, no faltan motivos o ejes recurrentes que dan coherencia al conjunto de la poesía de fray Luis, y que se señalan de manera precisa: los tópicos morales que se reiteran en diferentes poemas, la presencia del destinatario, los poemas 1 y 23 a modo de marco... Otras dualidades son propuestas en esta misma línea: una de ellas apunta a la dicotomía entre lo heroico y lo moral, que conviven en el poemario con predominio de la segunda vertiente; otra es la que enfrenta la búsqueda de una vida solitaria y contemplativa al tráfago mundano que se censura desde ese prisma moral.

Un tanto al margen de estas constantes queda el *corpus* de sonetos, especie de micro-poemario de difícil ordenación. Antonio Ramajo pondera de manera muy atinada su valor como ejercicio de imitación literaria y su lectura alegórica de carácter espiritual, y ofrece la pertinente información bibliográfica sobre tales aspectos.

El apartado se cierra con una cuestión que apunta a las incertidumbres sobre las que se advertía en su inicio: los problemas, no resueltos, de la cronología de los poemas, habituales en otros muchos escritores del Siglo de Oro.

El último apartado del estudio ("La presente edición", pp. 530-547) analiza en detalle la filiación de los testimonios manuscritos e impresos de los poemas de fray Luis. Como ha constatado la crítica, es este un aspecto de gran complejidad, que de nuevo nos sitúa antre un problema frecuente en la edición de textos áureos: la dificultad de encontrar errores con claro valor filiatorio, y la frecuencia mucho mayor de variantes equipolentes (o redaccionales, según la terminología) donde, en casos como este, parecen convivir alteraciones de copistas con variantes que responden a limas del poeta. Encontrar errores suficientes, diferenciar variantes equipolentes de copista y variantes de autor, y ordenar estas en una cronología que determine su evolución es tarea harto compleja.

En mi opinión, Antonio Ramajo se enfrenta a esa difícil filiación de los testimonios con extremo rigor, y con la necesaria y pausada reflexión sobre las diversas lecturas. Ofrece una amplia selección de cotejos sobre los que sustenta su decisión de basar su texto en el de la edición de Quevedo, pues esta —y la familia de manuscritos que

lleva su nombre— son consideradas de superior valor[2]. Al ofrecerse una selección de ejemplos, se remite al Aparato Crítico (pp. 553-639) para mayores detalles. Y es verdad que en los comentarios a las variantes en él recogidas (una nutrida selección que despeja el bosque de la *collatio*) se encierra un detallado examen de los *loci critici* que, en mi opinión, merece ser objeto de una publicación independiente por su gran valor.

En el estudio de las diferentes familias y testimonios se examinan con detenimiento diversos lugares que muestran la singularidad de cada familia, trazan sus relaciones con las restantes, precisan los vínculos entre los testimonios que las integran, y muestran las particularidades que con frecuencia presenta cada uno de ellos. Normalmente se cita el texto de los versos que se examinan; pero, dado el elevado número de lugares comentados, en ocasiones se remite a los versos sin citarlos. Ello se entiende —y seguramente resulta obligado— por razones de diseño editorial y por estar ya desarrollados estos asuntos en el Aparato Crítico; no obstante, habría sido más cómodo para el lector encontrar siempre la lectura de los versos.

En este análisis, y en permanente diálogo con el Aparato Crítico y con la tradición ecdótica, se ponderan las razones que han llevado a la fijación del texto de forma prudente, pero sabiendo siempre combinar esa prudencia con la firmeza que el editor debe mostrar en la toma de decisiones a la hora de privilegiar lecturas.

Otras cuestiones que se abordan en este apartado son la de los poemas atribuidos —del que se ha seleccionado como muestra en el volumen "Los Cantares de Salomón en octava rima"— y la exposición de los criterios de edición. A continuación se explica el orden de los poemas en el volumen, que ha intentado seguir en lo posible el de la edición de Quevedo: obras propias en el libro primero, imitaciones y traducciones de autores profanos en el segundo, y traducciones de autores sagrados en el tercero. Las modificaciones sobre el orden de la edición de 1631 se justifican de manera oportuna para mayor comodidad del lector o, como en el caso de los sonetos —que inician aquí el libro II—, por razones literarias. También se justifica la selección de las traducciones que se incluyen.

Tras este apartado se ofrece una útil cronología (pp. 548-551) que sintetiza los principales hechos en la biografía de fray Luis, y que precede a dos secciones de gran envergadura: el Aparato Crítico (pp. 553-639) y las Notas Complementarias (pp. 641-775).

Pese a anunciarse como "una sucinta enumeración del contenido de los manuscritos" (p. 553), las ochenta y seis páginas del Aparato Crítico recogen una nutrida muestra de variantes cuyo cotejo y examen permite adentrarse en la complejidad de esta tradición textual. La detenida relación de siglas, correspondencias y testimonios manuscritos e impresos (pp. 554-566) es una primera muestra del rigor que caracteriza la confección de este aparato crítico, un elemento árido dentro de las ediciones, pero que permite calibrar como ningún otro el esfuerzo del editor, sus desvelos en el examen de las variantes, y la siempre difícil toma de decisiones. Para no extenderme en exceso a la hora de ponderar sus muchas virtudes, destacaré aquí los comentarios a las variantes, que recogen y examinan la tradición ecdótica del lugar crítico en cuestión, y al tiempo desarrollan las razones y opinión del presente editor. Como he dicho

[2] *Obras propias y traduciones latinas, griegas y italianas. Con la paráfrasi de algunos Psalmos y Capítulos de Iob. Autor el doctísimo y reverendísimo Padre fray Luis de León...* En Madrid, en la Imprenta del Reyno, año M. DC. XXXI. En el caso del *Libro de Job en tercetos*, se indica de manera oportuna que se "acude al manuscrito autógrafo 9-2076, conservado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid" (p. 2).

antes, considero que estas informaciones merecen ser recopiladas como estudio independiente para darles aún más relevancia.

Dejando a un lado las notas complementarias, cuyo comentario fundiré con el de las notas al pie, el volumen se cierra con una completa y actualizada Bibliografía (pp. 777-826) y con los correspondientes índices (pp. 827-856): de notas, de primeros versos y tabla general.

Arropado por todos estos materiales se ofrece el texto crítico con su correspondiente anotación. El texto incluye los poemas propios, una amplia selección de las imitaciones y traducciones (pp. 1-432) de autores profanos y sagrados, y un apéndice con tres composiciones: dos poemas neolatinos (*Votum* y *Ad Dei Genitricem Mariam Carmen ex voto*) con los que se abre y cierra la *In Cantica canticorum Salomonis Explanatio*, y el atribuido "Los Cantares de Salomón en octava rima".

El texto que se ofrece es muy cuidado; esto es, responde en todo momento a la filiación y los criterios de edición, y justifica la lectura en los casos necesarios mediante los ya mencionados comentarios al aparato crítico. La puntuación es meditada, y busca siempre ese deseado equilibrio entre la función gramatical y el fluido ritmo del poema.

El sistema de notas es el ya clásico en la también clásica colección, dividido en las notas a pie de página, más sucintas, y las más densas notas complementarias que se sitúan al final del volumen (pp. 641-775), donde tienen cabida los materiales dirigidos a lectores más expertos o buscadores del detalle. En ambos casos se logra esa doble función que persigue este sistema de notas: en el primero, aclarar la comprensión de los versos, lo que en fray Luis implica a menudo referencias a las diversas fuentes y tradiciones literarias que los explican. En el segundo, ofrecer una ampliación de esos aspectos, y una completa mención de la bibliografía que se ha ocupado de ellos. Aunque no se trata estrictamente de una nota, debe añadirse aquí que, al comienzo de cada poema, y en un primer nivel inmediatamente superior al de la anotación a pie de página, se incluye una explicación general del poema donde se reúnen las más importantes informaciones sobre su cronología, circunstancias y significado. Todas estas informaciones redundan en el ya mencionado rigor de este trabajo.

El filólogo dedicado a la edición tiene ante sí la difícil tarea de ofrecer a sus lectores un texto riguroso y fiable, y todas aquellas informaciones que le permitan comprenderlo en su tiempo (el del lector), en el tiempo en que se compuso y en la tradición literaria. En el caso de fray Luis de León, la tarea ve acrecentada su envergadura por la del poeta y por la dificultad que encierra la tradición textual de su obra. Al final de su estudio, con la modestia que da una sólida trayectoria de filólogo, Antonio Ramajo Caño pide la benevolencia del lector ante su trabajo. Espero que estas páginas sepan mostrar no mi benevolencia, sino mi sincero y fundado juicio de que nos encontramos ante una excelente edición, a la altura de la obra poética de fray Luis y de la colección en la que se publica.

Antonio Azaustre Galiana
Universidade de Santiago de Compostela

***Libro de Alexandre*. Ed. de Juan Casas Rigall. Galaxia Gutemberg. Col. Biblioteca Clásica de la RAE, 2, 2014.**

Hay obras en la literatura española sobre las que se ha escrito mucho, incluso a veces nos produce cierto vértigo realizar un acercamiento más a sus temas, pues parece que sobre ellos ya todo está dicho en la ingente cantidad de bibliografía que los cir-

cunda y que hay que conocer en aras de lograr un primer acercamiento al denominado "estado de la cuestión". El *Libro de Alexandre* es una de ellas.

Surgida en los albores de nuestras primeras composiciones literarias, con esta gran obra se inaugura la llamada poesía de clerecía en lengua vernácula castellana, precedida por una tradición paneuropea representada allende los Pirineos por obras como el gran *Roman de Alexandre*, con importantes antecedentes de raíces mediolatinas en testimonios como la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon. El *Alexandre* es el comienzo de una tradición literaria, de una modalidad narrativa, de un propósito de "ars poetica" en su conocido exordio que tantas veces ha sido analizado, y, en suma, un larguísimo poema que ronda las 2700 estrofas, que esboza los comienzos de la narrativa literaria en el ámbito hispánico y que es un modelo moral, un espejo de príncipes, una recopilación de saberes enciclopédicos y una referencia para toda la literatura posterior.

No está en manos de cualquiera realizar una nueva edición de este maravilloso texto y arrojar nuevas luces sobre el mismo (que han ido surgiendo en la serie de ediciones realizadas del mismo desde Raymond Willis a Jorge García López), tarea que ha sido encomendada en este caso, y una vez más, a Juan Casas Rigall, gran investigador y conocedor de esta obra que ya marcó un antes y un después con su edición del *Alexandre* en Castalia en 2007. Sin embargo, esta edición, recientemente salida de las prensas de la editorial Galaxia Gutemberg en la Biblioteca Clásica de la RAE (BCRAE), colección dirigida por Francisco Rico que contará con 111 títulos de los grandes clásicos de nuestra literatura española, cuenta con la experiencia anterior y el fructuoso trabajo de muchos años de un experto en el tema, y retoma los grandes aciertos de su anterior edición de este libro, a los que añade bibliografía actualizada y muy ampliamente documentada, numerosos epígrafes de notas y apéndices y materiales que enriquecen el conjunto de una forma ejemplar. Es, por lo tanto, un honor para mí haber sido elegida como "cronista" para anunciar y reseñar tal obra, encomienda que acepté gustosa por la sola idea de volver a contar con una nueva versión de esta obra entre mis manos y ver cómo evoluciona el tratamiento de sus líneas a través de la crítica a lo largo de estos últimos años. Los párrafos que recojo a continuación no son más que mi modesto análisis del acercamiento a una nueva lectura de este texto, al trabajo de cuyo editor se unen mi elogio y agradecimiento por retomar una labor de esta envergadura que sin duda será de gran provecho para investigadores, estudiantes y lectores.

La obra comienza por un brevísimo prólogo del editor, que en apenas cuatro páginas sintetiza de forma magistral la problemática del *Alexandre* castellano: sus orígenes como tema, los problemas sobre la identidad de su autoría, los vericuetos de su transmisión manuscrita, sus orígenes y fuentes y su forma de composición. Rara vez se consigue decir más en menos.

Sin más preámbulos –a diferencia de su edición de Castalia, precedida por una larga introducción tanto temática, como histórica y filológica–, comienza la edición del poema, que presenta el texto crítico basado en el manuscrito P (París, Bibliothèque Nationale), pero contrastado y enriquecido por las lecturas de O y de los fragmentos en los casos necesarios, y muy similar al de la edición de 2007 (salvando algunas modificaciones de puntuación y pequeñas variantes editoriales), fruto de una rigurosa labor de edición crítica derivada del trabajo directo con los manuscritos (y no sobre anteriores ediciones, como el mismo editor señala de otras anteriores, basadas en Willis), presenta un texto limpio y libre de anotaciones, acompañado en la parte inferior de una transcripción y modernización del poema al español actual. Este es, sin duda, un gran acierto que facilita enormemente las labores didácticas de comprensión de la obra, en

especial pensada para lectores menos familiarizados con el castellano medieval. Las referencias al aparato crítico y a las notas se indican mediante pequeños símbolos que no entorpecen lo más mínimo la lectura. Claro está que desde el punto de vista filológico, esto es un arma de doble filo, pues muchas veces agradecemos y miramos al detalle las notas a pie de página que aclaran conceptos tanto terminológicos, como gramaticales, editoriales o de interpretación y decisión del editor. En esta edición dichas reflexiones no se encuentran ausentes, pues es rico y nutrido el aparato crítico (págs. 741-828), así como las correspondientes notas indicadas por estrofas y versos (págs. 829-1018), que superan en rigor filológico y detalle a las de la anterior edición. En la parte superior de las páginas se coloca además un título orientativo de forma que el lector sea capaz de localizar el episodio del poema que se está desarrollando. Si bien hasta la página 538 esta edición recoge un texto editado con finura y calidad, libre de anotaciones para un lector quizás más aficionado, lo que sigue al resto de la obra titulado "Estudio y Anexos" nos presenta con fuerza a un Juan Casas que ratifica, mejora y agrupa sus trabajos anteriores sobre el tema: una centena de páginas dedicadas a la composición del *Libro de Alexandre* que pasan por el análisis de temas cruciales como la discusión sobre su autoría y fecha de composición, la lengua, la estructura, la función poética de esta obra, su finalidad heroica y didáctica, su fortuna e influencia y los problemas de su tradición textual, seguidos de los criterios ortográficos empleados en esta edición a través de los cuales se explican una serie de decisiones importantes sobre la propia génesis de la misma, en la que el rigor filológico unido al respeto al texto y su manifiesta intención de "no remedar ritmo ni rima" explica con claridad cuáles han sido las pautas compositivas del conjunto.

De las 1137 páginas que componen el conjunto, los apéndices ocupan de la 663 en adelante. Comienzan con las "Cartas de Alejandro a su madre en el manuscrito "O", acompañadas de dos bellas miniaturas de mejor calidad que en la edición de 2007, la secuencia de episodios del libro, las letras capitales en los manuscritos O y P, la relación de los hemistiquios amétricos (novedad con respecto a su edición anterior), sobre los que advierte que ofrece alternativas editoriales en su página web personal http://webspersoais.usc.es/persoais/juan.casas/Libro_de_alexandre.html, la secuencia estrófica relativa de manuscritos y fragmentos, y una antología de fuentes del *Libro* que recoge los conocidos fragmentos de la *Alexandreis* junto al *Excidium Troiae*, la *Historia de Preliis*, o algunos fragmentos del *Roman de Alexandre*. Dichos textos nos hacen recordar, una vez más –y aquí brindo una llamada a futuros investigadores– la necesidad de realizar un estudio exhaustivo de esta obra en su contexto romance, ya que las hasta ahora apenas pinceladas pueden arrojar grandes frutos aún ignotos sobre el texto castellano.

No me voy a detener de nuevo en el aparato crítico y las notas, que abarcan casi 300 páginas, seguidas de una rica bibliografía y un glosario en el que se recogen de forma exhaustiva los términos medievales que aparecen en la obra, con referencias a las estrofas y versos donde se mencionan, su definición en castellano actual y la referencia a otras fuentes, como el *Diccionario de Autoridades* en casos complejos.

Poco se puede añadir a un estudio tan completo y complejo que muestra la larga trayectoria científica de este catedrático de literatura española de Santiago de Compostela que hace ya muchos años decidió cambiar la historia de la literatura española con sus estudios sobre el *Alexandre*. No puedo decir más de esta obra que no sea recomendar un acercamiento a la misma por parte de los lectores, y nada mejor que las palabras del propio autor en su web personal ya citada, así como en la entrevista a él realizada en http://lasdosvidasdelaspalabras.com/2014/09/15/libro-de-alexandre-juan-

casas-jorge-garcia/ (consultada el 15/10/14). Solo queda esperar a que estas ediciones den algún día el salto a la pantalla y puedan ser visualizables por el usuario en distintos formatos en función de sus diferentes necesidades, gracias a las posibilidades ofrecidas por el entorno digital. Sin embargo esto será tan solo un cambio de formato, pues la labor filológica ya desarrollada ha marcado una huella imborrable para la posteridad de nuestra disciplina.

ELENA GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA
UNED

Ignacio Javier López. *La novela ideológica (1875-1880). La literatura de ideas en la España de la Restauración*. Madrid. Ediciones de la Torre. Biblioteca de Nuestro Mundo/Logos. 2014, 302 pp.

Aún no hace ni veinte años que una leve pero algo displicente mención mía del lastre que en *Doña Perfecta* representaba la tesis, en el marco del VI Congreso Galdosiano, hizo que el admirado y llorado profesor Carlos Blanco Aguinaga me hiciese notar, con aquella su inolvidable elegancia intelectual, la necesidad de reconsiderar el cimiento en que se sustentaba, de someter en fin gran parte de lo aprendido al reexamen crítico. Viene a colación esta remembranza personal, que espero se me disculpe, del presente libro, también deudor, en cierta medida, de aquella precisión que invitaba a ver con acuidad un fenómeno singular sobre el que pesaban –entonces como ahora a juicio del autor, que la cree deficientemente estudiada, *malgré* Dendle, Aparici Llanas, Dorca, Oleza, Florensa...– brumosos estereotipos. De hecho, la denominación de lo que hoy se considera un género, el de la novela de tesis o docente, nació viciada por connotaciones negativas. Es un gran acierto del profesor Ignacio Javier López contribuir a despejar de prejuicios la conceptualización del género ideológico al decantarse por un calificativo neutro, semánticamente aséptico. Parece redundante, sin embargo, el uso de la etiqueta "novela de tesis ideológica", en p. 111.

Nos hallamos ante una estimulante monografía sólidamente trabada, fruto de intensos años de investigación del período acotado. Sale a la luz tras pesquisas y ediciones varias que la hacen conclusión madura de profundas reflexiones y calas en autores y obras que jalonan buena parte de la centuria ochocentista. Como revela la secuencia ordenada de sus ocho capítulos, tras una demorada "Introducción" de treinta páginas, se pretende abordar la noción de "novela ideológica" desde la conformación de su poética al compás de la historia hasta llegar a la almendra de su carga crítica y trascendente. Entendida como contrapeso al vacío filosófico español, clamoroso tras la fallida Revolución del 68, la novela de ideas se abre paso en un contexto que no tiene secretos, "en el marco de las ideas" (p. 13), para el autor de esta obra, editor por lo demás de cuatro de los ocho títulos novelísticos aquí estudiados, que no duda en calificar de "una narrativa de calidad superior" (p. 40) (*Gloria*, de Galdós, *El escándalo* y *El Niño de la Bola*, de Alarcón –en sendas apariciones en Cátedra de 2011, 2013 y 2014– y *La novela de Luis*, del enigmático S. de Villarminio –recogida en el libro de I. J. López de 2012, *Revolución, Restauración y novela ideológica*, también en Ediciones de la Torre, y que ya acuña el marbete epónimo del que ahora comentamos) y, por ende, buen conocedor de sus especificidades. Esta obra viene a completar el arco de estudio, previamente centrado en los tres lustros que median entre las dos revoluciones de 1854 y 1868, que también produjo en 2008, y en la misma editorial, Ediciones de la Torre, su monografía *Pedro*

Antonio de Alarcón (Periodismo, política, novela de tesis), y lo hace desembocar en 1880, fecha de salida editorial de *El Niño de la Bola*, obra que da el tiro de gracia al género ideológico, según su estudioso. Un cuarto de siglo crucial para la novela española ha sido objeto, pues, mediante una "visión abarcadora" (p. 33) de un atento seguimiento crítico que, como indica la "Nota preliminar", concluye en este título.

Se trata, pues, de una obra que adensa muchas formulaciones y tanteos anteriormente desgranados a lo largo de más de seis años de intenso trabajo por parte del profesor López. Es en efecto, como señala la p. 14, poco comprensible para el lector de hoy que la novela fuese un campo de Agramante precisamente debido a su dependencia coyuntural respecto del fracaso de la Septembrina y del estallido de lo que el catedrático de la Universidad de Pennsylvania llama "las guerras culturales de comienzos de la Restauración" (p. 26). Sin incardinar en ese proceso de descomposición del acervo revolucionario la eclosión de la novela de ideas, sería arduo categorizarla pero también circunscribirla al periodo acotado. Algunos estudiosos como Reginald F. Brown remontan la aparición de la novela de ideas a franjas cronológicas anteriores a la Vicalvarada porque el segundo lustro de la década moderada fue también escenario de polaridades ideológicas que tuvieron su correlato novelístico. Sigue otorgándose a la fecha de 1868 un poder balizador tal que todos los novelistas ideológicos o ideólogos la abrazaron, incluso Alarcón, presente en la ocasión del Puente de Alcolea, en el séquito de Serrano (p. 25), siendo acaso desmesurado aquel poder. Aunque ratificado por el ansia autoconformadora de la empresa nacional del Realismo, de los beneficiarios de ese marbete, desdibujó a conciencia los caminos narrativos, las pisadas de la novela que no llegaría a ser canónica. No hay nada más literario, ni más narrativo que el fracaso –aunque este no fuese el primero ni el último del liberalismo– y es posible que la clarividencia de Galdós ya lo percibiese en *Gloria* con la intensidad ideológica que muchos prefieren situar después, en su más evidente desilusión burguesa a partir de *La de Bringas*.

La frustración generaría la novela en el bando opuesto con mucha mayor facilidad, aunque los liberales fuesen los primeros en reaccionar, tras un Sexenio revolucionario de mayor impacto aún en las mentes de conservadores y neos. La militancia ideológica y novelística de Alarcón queda muy patente en las páginas de este libro como producto de una toma de conciencia radical que es ya firme en su discurso académico de 1877 (con efectos retroactivos sobre *El escándalo*). Pero no sería el guadijeño el que inaugurase el corpus novelístico ideológico, sino Villarminio, un autor cuya identidad krausista aún sigue sin desvelarse, a partir del otoño de 1874 en que comienza a redactar *La novela de Luis*, publicada año y medio después, y Galdós, con la versión preliminar de la primera parte de *Gloria*. El segundo momento que estudia López corresponde al tramo comprendido entre julio de 1875 y enero de 1877, fechas de publicación, respectivamente, de *El escándalo* y de la primera parte de *Gloria*, título que consolida el género *a posteriori* como el *Guzmán* conformó la picaresca. Quedaban en medio la novela de Villarminio y *Doña Perfecta*. El tercer momento del género, que agudiza en conflicto el debate de ideas, viene a depender del discurso académico de Alarcón, en febrero de 1877, y de la recepción de la segunda parte de *Gloria*, en junio de ese mismo año. Con la irrupción del Realismo, que López data en 1878, se produciría la desafección al género ideológico por parte de quienes se habían adherido a aquella estética (p. 18).

La plana mayor de los narradores españoles lo secundó, no en vano había sido saludado como un oportuno modo de asunción de la novela ratificado por lecturas críticas que lo aplaudieron, y no deja de recordar López el elogio temprano de Revilla y el de Alas a *El escándalo*. Podría aludirse a la objeción que, no obstante, siempre puso

Pardo Bazán a la instrumentalización ideológica de la novela, teniendo en cuenta, además, que sus cultores no mantendrían después aquella misma intensidad ideológica ni el aprecio a aquel haber.

El primer capítulo de *La novela ideológica*, "La literatura y las ideas", hace hincapié en la datación, entre 1875 y 1880, y en el hecho de que fuese en ese lustro cuando "surgió una novela que trató temas contemporáneos, sin duda su mayor innovación y la contribución mayor que, en España, sus autores hicieron al desarrollo de la novela posterior" (p. 43). En realidad, existió ya ese tratamiento de lo contemporáneo en la novela postromántica: toda una veta de títulos que bajo el problemático marchamo de novela de costumbres aún se desconoce (a ello alude, un tanto paradójicamente el autor en p. 83) pero que, dado su formato folletinesco o popular, carece de filiación genética con la novela ulterior, señaladamente "seria", a juicio de I. J. López. Puede ser arriesgado desterrar especies híbridas, sin embargo. También lo es optar por la formulación "Generación del 68" (Valera, Alarcón, Pereda, Galdós) y considerar a Alas y Pardo Bazán no inscritos en ella, sino en la "del 80" únicamente por su nacimiento (Clarín es nueve años menor que Galdós y la autora de *La piedra angular* ocho). ¿No vieron estos últimos, nacidos en la década de los 50, que su obra cristalizaba al socaire del hito fundacional por excelencia, el de la Gloriosa?

Por otro lado, discernir cuatro orientaciones estéticas en la novela ideológica (romántica en los dos títulos de Alarcón y en la primera parte de *Gloria*, realista en *Doña Perfecta* y *La familia de León Roch*, y en *Don Gonzalo González de la Gonzalera* y *De tal palo, tal astilla*, intermedia en la segunda parte de *Gloria* y ni antirromántica ni realista en *La novela de Luis* (p. 49), es prueba de que la especificidad que el profesor López otorga al género no proviene de esos mimbres de naturaleza estética sino de los de su sustancia ideológica. Acaso podrá reprochársele en ese sentido a este libro que no asiente la fijación de la poética de la novela ideológica. Bien es cierto que el objetivo era el de ponderar el paradigma de ideas que la dotó de un ritmo nuevo, invidividualismo, pesimismo..., y la encarnó en el "hombre nuevo"..., pero la alusión al cambio de formato tal vez podría hacer esperar que se explorasen sus resortes constitutivos: ¿puede su calidad superior devengarse solo de lo filosófico, de lo ideológico, en detrimento de su tratamiento literario? Dirigida a un público minoritario, culto y urbano (p. 64), podía carecer de forma específica? ¿Es esta novela meramente intelectual?

El capítulo segundo, "Restauración frente a Revolución" plantea convenientemente los términos de una dialéctica que es la que crea la novela ideológica dentro de un ámbito que sobrepasa el de nuestro país. Si la novela es producto de la paz, ¿qué novela podría alumbrarse al calor del Sexenio? Se destina el capítulo tercero al triunfo de la novela ideológica, "previo al renacido interés por el folletín" (p. 95) que será detonante del fin de aquel género en tanto favorezca la visión irónica de los personajes, esto es, el distanciamiento como mecanismo productor del Realismo. Muy interesante resulta aquí el análisis del *idealismo* y del "arte por el arte" y la bifurcación entre "el arte por la belleza" (que postulan Revilla y Pardo Bazán –aunque no se la mencione por este concepto) y "el arte por la idea" (novela ideológica), con las consiguientes tomas de posición, rechazos y anuencias, y nuevas reasignaciones semánticas en los 80, cuando "idealista" equivale a "reaccionario" (p. 104).

El capítulo cuarto atañe al "fracaso del *hombre nuevo*" y se desglosa en dos epígrafes llenos de enjundia: "El krausismo en la narrativa" y "*Doña Perfecta* o el pesimismo", que cierran la primera parte del estudio. Se destina la segunda a la crítica. Son los capítulos 5 ("Alarcón: 'El divorcio del cielo y de la tierra'", donde se califica *El*

escándalo como "la mejor novela romántica española", p. 173), 6 ("*Gloria* o el desafío de la razón": "no e[s] solo una novela ideológica [...] e[s] también una inolvidable historia de amor", p. 193), 7 ("Una visión innovadora de la ética") y 8 ("El mal: historia y naturaleza frente a razón", con un subcapítulo sobre "Pereda y la historia: la *casona*" en el que se atribuye a Alarcón prelación en la descripción de la casa ancestral ya desde "La Nochebuena del poeta", p. 245; y otro apartado dedicado a "El Realismo ante una realidad conflictiva"). *La novela ideológica* se cierra con una "Conclusión" que viene a recordar que su apretado vínculo con un paradigma de pensamiento que se está dando en Europa desde la derrota francesa ante Prusia, y que tiene como consecuencia la lucha contra el catolicismo reaccionario. Con la novela aquí estudiada, el género que sería hegemónico logró, no solo el aprecio del público culto, sino una suerte de legitimación, la estética, que la haría imparable a partir de entonces.

El discurso crítico de Ignacio Javier López, siempre favorecido por el talante argumentativo, y un si es no es narrativo que tanto le favorece, resulta ser convincente, racional, límpido. Asoma a veces un yo algo prominente (visible en pp. 17, 33, 37, 236, 244, 256), proclive a la finta dialéctica, al debate vivo y consciente de ofrecer aquí "una visión nueva de la novela ideológica" (p. 33). Es impecable la factura editorial, ha habido un extremado cuidado en la elaboración discursiva, en la elocución y plasmación expositivas. Como acostumbra, el autor alcanza un esmerado resultado a estos efectos, sin que puedan detectarse más que muy inocuos desmayos de expresión o dicción apenas dignos de relevancia. Tan solo pueden considerarse erratas las de las páginas 38 ("que *nos los había en España entera"; en p. 86, hay falta de concordancia de número entre sujeto –"Las apelaciones" y verbo "tiene", lo mismo que en p. 244; también sucede de esto al comienzo de la p. 88 y en la p. 209; en p. 118 falta la preposición de, que rige el verbo alertar y no se opta por el uso conjugado de "adecua", en lugar de "adecúa"; en p. 124, parece más conveniente servirse de la preposición "en" tras "reinstaurándolo" que el de "a la cátedra"; en p. 127, sobra la preposición "de" en "debería de haber pasado", también en p. 158, en "debía de seguir el modelo anterior"; es objetable asimismo el uso transitivo del verbo regresar en "nos regresan a su discurso", en p. 171 ; falta punto final en la segunda cita sangrada en p. 204, y coma en p. 274 al comienzo del tercer párrafo, como en p. 278. Algunas comas semejan intempestivas (pp. 13, 39, 118,284), al igual que algunas elecciones gráficas por más que estén muy extendidas (caída de mayúsculas, por ejemplo en "guerra civil", por la de 1936-1939; en "occidente" (pp. 70, 260 y 285); también en "constitución" para referirse a las Cartas Magnas (*vid*. ejemplo en p. 282 y *passim*); podría reprocharse, en pp. 55 y 236, la forma de referirse a "*El Quijote*", o algún galicismo como "dato a resaltar" (p. 62), y, acaso, la mención del "niño Jesús" en p. 211 y la casi permanente alusión a Menéndez Pelayo como "Menéndez y Pelayo". En p. 36, "a ella hacía mención Juan Valera", en lugar de "de ella hacía mención…", algo que sucede también en nota 39, p. 131; sobra una cursiva en llamada a nota 72; también convendría en la número 74 finalizar con una llamada a la p. 250. En coherencia con las normas ortográficas actuales, habría que eliminar tildes de los pronombres demostrativos o del adverbio solo, y en p. 289, completar el apellido "Clark" como "Clarke", y en p. 291, "*Priceton".

Merece consignarse la oportunidad de las Ilustraciones que acompañan al texto y su fuerza probatoria, así como la de la cubierta.

Es especialmente loable, en este brillante trabajo del profesor López, el haber contextualizado el fenómeno de la narratividad ideológica en el complejo marco histórico, social y de ideas que le dio pábulo entre 1874 y 1880, sin aislarlo o reducirlo

sino ensanchando la comprensión de una entidad literaria que ha de explicarse, *et pour cause!*, en sí misma, estrechamente unida a su contexto y situación histórica, y no como antecedente o germen del Realismo: ¿cómo sino comprender la escritura romántica de Alarcón? Otras preguntas y apostillas quedan en el aire, y es mérito principal de este libro que el lector pueda ir planteándolas. Carente de etiología literaria, ¿puede concebirse el surgimiento *ex novo* de la novela de tesis? ¿Puede leerse esta novela a la luz de las ideas que le dieron cauce, únicamente?

Cristina Patiño Eirín
Universidad de Santiago de Compostela

Lucena, *Repetición de amores*, Edición, Introducción y notas de Fernando Gómez Redondo. Universidad de Alcalá. Centro de Estudios Cervantinos. 2014.

En los estudios de la tratadística amorosa que conforma la llamada ficción sentimental, la prometida edición de la *Repetición de amores*, a la que Fernando Gómez Redondo venía dedicando su atención, solventa la escasez editorial –dos publicaciones en los años cincuenta y la edición de García Bermejo que encabeza con otros textos el estudio *de Pedro Cátedra*, *Tratados de amor en el entorno de Celestina* (Madrid, 2001)-. Ahora, la edición de Fernando Gómez Redondo se alinea en quinto lugar en la colección Ficción sentimental del Centro de Estudios Cervantinos de la Universidad de Alcalá.

El estudio introductorio constituye una ordenada criba sobre autoría, fuentes y organización del material inventivo de Lucena y su sentido en la transmisión de la tratadística amorosa. En principio, respeta Gómez Redondo la ausencia de nombre de pila del autor de la *Repetición*, este Lucena que resalta su orgullo filial declarándose hijo del protonotario Juan Remirez de Lucena, figura perteneciente al núcleo de letrados de ascendencia conversa en el aparato jurídico y administrativo del entorno de los Reyes Católicos. Evoca brevemente G. Redondo datos esenciales: el trance de Lucena padre, refutado ante los reyes por el canónigo toledano Alonso Ortiz, a causa de su exposición ante los monarcas de ciertas observaciones y objeciones sobre las primeras actuaciones del Tribunal de la Inquisición recientemente establecido. Lucena padre era figura de cierto prestigio; su gestión diplomática le hizo residir en Italia en la cercanía de humanistas, de los que recibió variadas influencias que nutrieron algunos de sus trabajos. (*Diálogo de vita beata*, con intervinientes singulares– Alonso de Cartagena, Íñigo de Mendoza, Juan de Mena; o la *Carta exhortatoria a las letras* dirigida al secretario real Juan Álvarez de Zapata).

En contraposición a esta identificación filial y probablemente reivindicatoria, escasos son los datos que se obtienen del autor de la *Repetición*, salvo su condición de estudiante en el «preclaríssimo» Estudio salmantino. Gómez Redondo desecha la errónea atribución al médico Luis de Lucena, perteneciente a una generación posterior; un desvío biográfico que infelizmente se mantuvo en la historia crítica de la *Repetición* y todavía perdura. Opta así Gómez Redondo por un Lucena, sin nombre de pila, que encabeza un conjunto «sin precisiones tipográficas», pero atribuido a los impresores Lope Sanz y Leonardo Hutz: la *Repetición de amores* seguida de un *Arte de axedrez* que va dedicado al príncipe Juan, fallecido en octubre de 1497 en la propia ciudad de Salamanca.

En el apartado segundo del estudio introductorio Gómez Redondo discurre ordenadamente sobre el sentido y finalidad de la obra, presentándola como ejercicio

escolar remitido a una «linda dama» y «noble señora». Evoca el editor la tradición paródica deducible en ciertos casos en el ámbito universitario salmantino y que capacitará la reflexión teórica y práctica en ciertas obras amatorias, contribuyendo así «a posibilitar los textos de la ficción sentimental». Al adoptar la proyección de la tratadística erotológica del ambiente universitario salmantino, se asumen, por supuesto, los penetrantes trabajos que Pedro Cátedra nos ha venido suministrando sobre esta materia. Destaca el editor el paródico ejercicio académico de la *Repetición* con un análisis detallado de las sucesivas secciones: preámbulo, exordio, texto, notable del texto y conclusión del mismo, y se apresura a orientar al lector: «Lucena no pretende nada que no hubiera sido ya ensayado por otros tratadistas anteriores: quizá su principal acierto resida en construir una *repetitio* o acto académico sin declarar la procedencia de sus fuentes para que sus receptores se preocuparan de identificarlas y advirtieran, ya en esa apropiación fraudulenta, el sesgo humorístico con que la obra se construía» (p. 17). Así, pues, «peripecia pseudo-biográfica» embutida en un ejercicio académico dirigido a «la linda dama, su amiga» y expuesto a la vez ante «preclaríssimas señoras».

Se detiene Gómez Redondo en el planteamiento del componente estructural y temático del debate constitutivo de las obras del grupo sentimental; el comento y análisis de textos programáticos en la docencia de las disciplinas de filosofía natural y moral cursadas en el Estudio –, con lo que de antemano se advierte el modo y finalidad paródica del escrito de Lucena, ya que la obligada reflexión –el ejercicio propiamente universitario– parte de un texto *estravagante*, poético y misógino, cuyas dificultades se sortearán con la ayuda de los textos de estudio. En este apartado Gómez Redondo destaca las fuentes literarias de las que se ha servido directamente Lucena, poniendo en juego «la capacidad de sus receptores reales», a la vez que introduce adecuadamente en la lectura y reflexión, con precisas informaciones, al lector y estudioso real de nuestro tiempo.

En lo que afecta al entramado de la breve anécdota amorosa, Piccolomini, *Historia de duobus amantibus* es modelo de la *Repetición*, por lo que el editor se detiene en matizar el proceso imitativo seguido por Lucena. Se advierte igualmente en esta edición sobre otra deuda de Piccolimini: la inserción del contenido de la epístola sobre los remedios contra amor que Eneas Silvio envía a Hipólito de Milán, una fuente destacada en 2003 y 2004 por Bienvenido Morros. Gómez Redondo orienta en este estudio introductorio sobre la utilización de otras autoridades que respaldan el discurso de Lucena en lo que atañe a la reacción del amante después del fracaso amoroso. Todo un 'armazón discursivo' que se nutre principalmente del magisterio de Alfonso de Madrigal el Tostado, echando mano de algunas observaciones y recomendaciones de tipo exegético-moral principalmente de la Cuestión décima –el mito de Cupido– inserta en las *Diez cuestiones vulgares*. Este material inventivo se enlaza o se superpone a otros productos que circulan por el mundo cultural universitario salmantino: el *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*, que le fue atribuido a Madrigal, prolongando el pensamiento del Tostado con gran malicia, como señaló Cátedra, y subvertiendo los mimbres de la autobiografía ficticia amorosa. Subraya Gómez Redondo la «ambigüedad pretendida» de este alegato supuestamente universitario que parece tener la validez de distorsionar los géneros y las tradiciones que constituían «el universo de la ficción sentimental», ya que el amante repetidor, paradójicamente, no envía a su dama ni elogios ni presentes, sino que envía a los supuestos oyentes de su ejercicio universitario el denuesto cabal del sexo femenino.

Al finalizar el amplio estudio introductorio, Gómez Redondo esboza la posibilidad de que el orden seguido en este cuerpo facticio: *Repetición de amores* y *Arte de Axedrez* tenga una significación: «la *Repetición* enseña al letrado y al militar a precaverse contra el amor […] mientras que el *Arte* describe […] un modelo de ocio curial ya libre de esas preocupaciones. Se apunta con ello al sentido de ciertas controversias italianas en las que los valores cívicos y literarios se miden con el valor militar. Con todo, no se inclina el editor por abrazar tal propuesta, sino que destaca en la tensión de la *Repetición de amores* una pretensión de ambigüedad sostenida «y arrastrada a lo largo del texto», todo un ejercicio rebelde y provocativo fundamentado en la parodia de un género serio. Con ello, se distorsionan géneros y tradiciones que habían ensamblado hasta el momento «el universo de la ficción sentimental» (pp. 52-53).

Estas claves expuestas con detenimiento por el editor son guía eficaz para la interpretación de la obra de Lucena; allanan la lectura de un texto pleno de referencias implícitas o explícitas; algunas de las cuales se extienden en su comento y explicación en las notas que acompañan la edición propiamente dicha, y abundan en precisiones y aclaraciones. El compendio de las notas explicativas constituye un aparato interpretativo erudito y cuidadoso en la identificación de fuentes citadas o aludidas, así como en la comprensión de algunas voces o giros lingüísticos, referencias a procedimientos retóricos y otros apoyos interpretativos, como alguna referencia orientativa cuando Lucena cambia la fuente que copia o parafrasea. Apunto una pequeña muestra que da cuenta de la disposición del editor para allanar algunas dificultades. En algunas notas se despejan lecciones erróneas, hasta ahora oscuras, como se resuelve en la nota 84 sobre la referencia «Avalio», o los pasajes en que el cabal sentido está defectuoso –notas 141 y 142 y otras-, en las que Lucena traslada un texto de Alfonso de Madrigal. Se aporta con relativa frecuencia el apoyo de fuentes sapienciales para determinados axiomas. Es interesante la observación de la nota 178, sobre 'Sant Eunuco / sunt eunuchi, al trasladar al Tostado, lo que, agudamente Gómez Redondo remite a una posible broma, chiste en la línea de observaciones de esta índole que el propio Juan de Lucena gasta en la *Epístola exhortatoria a las letras*. Se señalan algunas fuentes erróneas en Lucena, como una falsa atribución a versos de Torrellas (nota 257).

El paródico ejercicio literario no rebasó –no hay noticia alguna– la edición de 1497. El editor se enfrenta con un impreso transmitido únicamente por taller primitivo, teniendo a la vista en su básica construcción un vehículo para la lectura que en poco difiere del texto manuscrito. En esta edición de Gómez Redondo se fija por primera vez un texto crítico para la obra de Lucena, procediendo a cotejar las variantes más significativas de algunos cuadernos de tres ejemplares de la BNE y uno de la Biblioteca de la RAH. Del ejercicio comparativo, el editor deduce una veintena de reformas en la caja de composición al tiempo que se imprimía la obra. Las enmiendas de estas variaciones permiten fijar el texto de la *Repetición de amores*.

Bienvenido sea este trabajo detallado de Fernando Gómez Redondo que viene a cubrir el vacio editorial de la obra de Lucena. En su conjunto y, por su rigor, el enfoque histórico-literario de Gómez Redondo sobre esta obra «estravagante», contribuye a incorporarla, con todo derecho, en el sector ortodoxo de la tratadística amorosa que hace posible que analicemos y estudiemos la llamada ficción sentimental.

Carmen Parrilla
Universidade da Coruña

Rosario Mascato Rey. *Valle-Inclán, poeta moderno no canonizado*. A Coruña. Universidade da Coruña. Servizo de Publicacións. 2013. 495 páginas.

El estudio de Rosario Mascato es original e inédito en cuanto que propone una aproximación nueva a la poesía de Valle-Inclán. La monografía no se basa en lo que ha sido habitual hasta ahora, el análisis desde *Claves Líricas*, obra considerada el texto definitivo de su poesía, sino en partir del estudio de cada uno de los poemarios y no de la citada trilogía de 1930. Así, se cambia la consideración estética dispuesta por el autor en beneficio del contexto cultural *in situ*. Don Ramón agrupó los tres poemarios (*Aromas de leyenda*, 1907; *El pasajero*, 1920 y *La pipa de kif*, 1919) en un único volumen, el IX de la *Opera Omnia*, primando el orden estético al orden de publicación de los poemarios. Los estudios sobre la obra poética de Valle, en general, se han centrado en el análisis de la obra en sí, en los aspectos formales, y en el contexto literario a partir de *Claves Líricas*. Por el contrario, Mascato, además de analizar nuevas perspectivas del contexto –son especialmente innovadoras las referencias a Bergson– ofrece un cambio de consideración tal como se verá.

Mascato divide su análisis en una introducción, seis capítulos, conclusiones y referencias bibliográficas. Inscribe su aportación en el Grupo de Investigación Valle-Inclán de la Universidad de Santiago de Compostela (GIVIUS), que cuenta con tan buenos investigadores y tantos medios para abordar la obra de don Ramón. El estudio es una muestra excelente de la trayectoria del competente grupo.

Por la gran variedad de materiales utilizados y por el enfoque interdisciplinar, la organización del estudio es fundamental y uno de tantos aciertos del libro. Esta orientación ya se percibe en el capítulo primero, donde la autora no solo se refiere a los estudios de la poesía de Valle-Inclán sino también a aquellos que determinan el contexto cultural en el que se integra nuestro poeta. Así, partiendo de Baudelaire hasta llegar a otras referencias de la poesía moderna, comprendida en su gran variedad, establece unos vínculos que sobrepasan lo literario, de forma que estudia todo el saber de don Ramón, sus fuentes culturales polifacéticas.

Después de ofrecer un completo y crítico estado de la cuestión (capítulo I), delimita el corpus (capítulo II), donde tiene en cuenta varios poemas no integrados en *Claves Líricas*. Luego, el capítulo III, "El proceso de no canonización de Valle-Inclán como poeta" (enunciado similar al título del estudio), fundamenta los siguientes capítulos. La consideración de Valle como poeta no canonizado se basa en los datos sobre su inclusión en las antologías y en las historias de la literatura de la época y en otros rasgos que completan el carácter "rupturista" de la poesía del gallego. Tal vez cabría matizar al respecto que las historias de la literatura y los estudios operan cuando ya ha transcurrido un tiempo. En efecto, de 1907 a 1920, la poesía de Valle no se encontraba dentro del canon, pero ello se debía más a su carácter de ruptura con el casticismo y la tradición literaria que a lo que pudieran proponer las historias de la literatura y tal vez las antologías, que sirven a muy diferentes motivos. Sin embargo, nada hay que objetar a Mascato, que plantea un corpus completo.

La gestación casi en paralelo de *La pipa de kif* y *El pasajero* es una cuestión que en pocas ocasiones se ha planteado, aunque suscite determinadas preguntas y también admiración, ya que en esos dos años, 1919 y 1920, Valle determinó la composición de los dos poemarios. Así, pues, fue una ardua labor. Y aún más si a ello sumamos que 1920 fue un año clave en las publicaciones de otras obras de Valle. Por lo tanto, todo ello supuso un gran esfuerzo creativo y, sobre todo, un gran trabajo de composición y estrategia textuales.

Mascato va exponiendo las publicaciones de los dos últimos poemarios, que don Ramón avanza a partir de 1911. Valle edita muchos más anticipos de *El pasajero* que de *La pipa de kif*, de ahí que puediera resultar una "sorpresa" que primero publicara el libro de estética más tardía, esperpéntica. ¿Por qué publicó primero *La pipa de kif* si *El pasajero* pertenece a una estética anterior en Valle y ya publica alguno de sus poemas en 1911 mientras que el primer poema que edita de *La pipa de kif* es de 1918? ¿Por qué anticipa un poemario esperpéntico y no el de transición en el que predominan los poemas modernistas, simbolistas y alguno decadentista? Tal vez la respuesta se encuentra en los mismos poemarios: la gran variedad estética que ofrece *El pasajero* supuso una mayor dificultad para ordenar tan variado corpus; por el contrario, *La pipa de kif* es libro más uniforme e, incluso, de mayor unidad. No debe extrañar que, en *Claves líricas* (1930), en *El pasajero* se produzcan muchas más variantes que en *La pipa de kif*, respecto a sus ediciones anteriores de 1920 y 1919. Ello explicaría también las omisiones de *El pasajero* (1920) en *Claves líricas*.

El capítulo IV, dedicado a la influencia de Bergson en Valle, es de una gran originalidad, dado que muy pocos estudios, y aún menos referidos a la poesía, se preocupan por esta posible influencia. Mascato, en otro lugar, informa que ha contado –no sólo en este capítulo– con la gran ayuda del listado o conocimiento de las obras que don Ramón poseía y que debió leer, es decir, la biblioteca de Valle-Inclán. Gracias a ello realiza un estudio de la recepción de Bergson en la literatura española o en parte muy importante de ella. En el análisis tiene en cuenta lo que según Mascato la crítica suele olvidar:

> (…) fragmentos sueltos, artículos, reseñas de conferencias, entrevistas o meras noticias que recogen opiniones, valoraciones y reflexiones, que esclarecen su concepción del arte, su proceso creativo y su consideración del papel del poeta frente a la realidad. Me refiero a aquellos textos que conforman parte de lo que en este trabajo denominamos como *corpus mediático*, aquel que nos permite observar el desarrollo de cada concepto en su devenir temporal, (197).

El capítulo V, "Para una lectura del tiempo y la memoria en clave identitaria: ucronía y tradición en Valle-Inclán, *poeta gallego*", basándose en los planteamientos bergsonianos, incorpora los conceptos de intuición y memoria, que relaciona con la idea de eternidad. Tales consideraciones las lleva a la práctica textual con el uso de tópicos, leyendas y símbolos, ya provengan de la tradición medieval o bien de la romántica, para "ensayar la construcción de cronotopos ucrónicos", es decir, según Mascato, "figuraciones estéticas de otro tiempo y otro espacio paralelos e inalcanzables," (308). Además, aún más novedosa es la consideración de un Valle que crea una imagen de sí mismo como poeta de Galicia, ya que desde la perspectiva española suele ignorarse la posible relación con la literatura gallega y también con la portuguesa, de ahí que tales cuestiones apenas se han esbozado en los estudios valleinclanianos. Si bien es cierto que don Ramón solo publicó un poema en gallego y las famosas jarchas o envíos colocados al final de los textos de *Aromas de leyenda*, estudiados por Filgueira Valverde, entre otros, también resulta evidente su relación, tan citada pero poco analizada, con poetas gallegos y portugueses. Añón, Pondal o Guerra Junqueiro son algunos de los ejemplos principales. Además, Mascato Rey examina lo que ello implica y la evolución en la consideración de Valle desde la perspectiva casticista española y desde la gallega. La investigadora muestra cómo don Ramón, desde ambas laderas, fue excluido de sendos cánones.

El capítulo VI, "De música y plástica: la *wagnerización de la poética*, en Valle-Inclán", plantea la eliminación de los límites artísticos debido a las colaboraciones entre

músicos, pintores y escritores. Al fin y al cabo, parece que todos los creadores o autores habían sido educados y formados en diferentes y variados quehaceres artísticos.

A partir de esa constatación la autora va demostrando el interés de Valle por las diferentes imbricaciones artísticas. Las referencias a la época, a los filósofos, músicos, pintores, escritores y a los textos de don Ramón, son una muestra de un proceder generalizado a la sazón. La obsesión del poeta por la musicalidad y el ritmo se manifiestan con distintos procederes. Es sorprendente la habilidad de Valle cuando incorpora términos gallegos al castellano, cuyo resultado es de una gran naturalidad. (No encuentro un caso paralelo entre la literatura española y la catalana. El uso en la literatura catalana de términos castellanos no tiene ese tono natural e incluso musical que adquiere en Valle; por el contrario, tiene unos efectos totalmente opuestos, más cercanos a la sátira o a la parodia, tendentes a ridiculizar o afear más que a embellecer.) La armonía, la evocación musical de la palabra rige el trabajo de don Ramón. Mascato, a lo largo del capítulo, muestra las posibles influencias, lecturas, etc., de nuestro poeta y comenta algunos poemas ilustrativos del desarrollo teórico propuesto. En general, considera que, en la métrica, Valle se halla más cerca de Salvador Rueda que de Rubén Darío, frente a lo que habitualmente se ha afirmado.

La relación de Valle con la pintura ocupa las siguientes páginas. La autora resume el entorno y las aportaciones críticas al respecto. De nuevo inicia el capítulo con la base teórica de Bergson y otras autoridades, además de los argumentos del propio Valle, que dan pie a la formulación inmediata de Mascato, que sigue a Allegra cuando considera que el pensamiento prerrafaelita debe interpretarse de forma análoga a lo sucedido con el wagnerismo. Luego, estudia el cromatismo procediendo por selección de "los colores primarios y terciarios más utilizados en el campo de la plástica" (370).

En otro de los apartados del capítulo VI, Rosario Mascato le dedica unas páginas a la danza. Fue muy habitual en la época que los escritores literaturizaran figuras de bailarinas. Ya Amor y Vázquez en 1971 se refería, en su artículo "Valle-Inclán y las musas: Terpsícore", a todo ello, y el que escribe, en 2001, en "Imágenes de la mujer fatal en la obra modernista (1895-1905), de Valle-Inclán", le dedicaba un breve capítulo a Tórtola Valencia y a los autores que se habían centrado en su persona como representación del prototipo de mujer fatal. Sin duda, Isadora Duncan tuvo un papel primordial en la literatura europea, pero desde la Salomé bíblica hasta la propia Tórtola o Carmen, que así se llamaba en realidad, fueron objeto de numerosos retratos. El título del apartado, "El baile es el símbolo del sol, o la *summa* estética de la Gracia intuitiva", resume el sentido y la atención que los escritores le dieron a la danza. La plasmación de figuras de bailarinas tuvo mayor repercusión en la pintura, aunque también en la literatura fueron frecuentes. Apuntan a ello, entre otros, libros como el de Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, o el de Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*. Todo este rico panorama muestra la imbricación de las artes en ese cruce de siglos, y así lo manifiesta Mascato:

> (…) la bailarina española encarna uno de los elementos centrales del lenguaje de la modernidad: el sincretismo artístico, eje de la teoría estética valleinclaniana, y, por tanto, reflejo y síntoma de una concepción espectacular del arte musical, pictórico y lírico a un tiempo, como *totum* escénico, en que la dilución de fronteras genéricas se suma a su proyecto poético como un nuevo elemento de filiación con la Modernidad. (384)

La vinculación entre la poesía y la representación teatral, en concreto la recitación de la poesía moderna, es el siguiente objetivo del estudio. Al respecto, no se debe

olvidar que don Ramón fue un hombre de teatro casi completo: actor en alguna ocasión, adaptador, director, casado con una actriz vivió giras teatrales, etc., lo que no le impidió, por otra parte, expresar su desdén por los actores –cómicos– españoles; de ahí las referencias de Mascato por los gustos de don Ramón como el francés Coquelin y también por todo lo que supuso la llegada a España en 1925 de la argentina Berta Singerman, que "logró equiparar la recitación de poesía con la interpretación dramática, y constituye un ejemplo tangible de las aspiraciones estéticas del escritor gallego, puesto que en ella se aúnan los tres ámbitos antes mencionados: prosodia, finalidad y recepción" (387).

Mascato comenta la relación intelectual que se estableció entre don Ramón y Berta Singerman. Luego se centra en las audiciones poéticas de la recitadora y, entre otras cuestiones, en el repertorio, donde se incluía desde el Arcipreste de Hita hasta los contemporáneos como Darío, los Machado, Juan Ramón Jiménez y el propio Valle, entre otros. Además, se refiere a la repercusión de Singerman en Galicia, donde se la compara a "los trovadores y juglares medievales de la tradición lírica gallego-portuguesa." (392), y de forma breve a la polémica suscitada.

Después de Singerman, Cipriano Rivas Cherif siguió con los recitales y las audiciones poéticas, lógicamente con diferencias (acompañamiento de piano, por ejemplo) respecto a la recitadora argentina, pero continuaron en esa línea de una nueva declamación, en la tendencia de sumarse a lo que se considera el "género de la *performance* poética" (395) pues la poesía se convertiría en un espectáculo parateatral, basado en la voz y el gesto. Mascato Rey nos muestra que de forma similar lo concebía Valle y así lo manifiesta en la poética que escribe para la famosa antología de 1934 de Gerardo Diego. "Por tanto, –sigue Mascato– Valle-Inclán utiliza, en este sentido, el género poético como elemento de experimentación práctica de su teoría estética y literaria," (398). No en balde denominó *Claves Líricas* a la recopilación de sus tres poemarios. Así, el ideal estético de don Ramón se posiciona frente al *status quo:*

> desde una construcción periférica de la lengua y el paisaje, en que tiene mucho que decir su origen gallego y, (…), los ecos medievales de los trovadores galaico-portugueses; y, finalmente, su interés por lo último en literatura, por la vanguardia, por la literatura del futuro, le otorga un lugar central en el desarrollo de una poética de la Modernidad que se manifiesta en todos los aspectos de la creación lírica. (399)

En el punto "6.5. A modo de coda: *Claves Líricas* (1930), o la negación de una trayectoria", Mascato constata lo mismo que otros muchos y que González López hizo en primer lugar: la permuta del orden de los poemarios en la trilogía, ahora obedeciendo a un criterio estético, de modo que señala los cambios producidos. Entre ellos, en *La pipa de kif* (1919) no se numeraron los poemas que forman la historia del crimen de Medinica, hecho que se produjo ya en *Claves Líricas* (1930), lo que ha permitido a los críticos posteriores ver una unidad en ese grupo de poemas, con cierta autonomía respecto al resto de los que forman "La pipa de kif" en *Claves Líricas* (1930). Aunque tal diferencia tiene poco interés para el propósito de Mascato que, aun admitiendo la voluntad de don Ramón de fijar como texto definitivo el de 1930, con esta trayectoria estética (del modernismo al esperpento) se pierde

> de vista que de ella se excluyen, de manera deliberada, textos centrales para su imagen pública como poeta: el caso de "Cantiga de vellas" o "Estética de la mujer

> de color", fundamentales para explicar su aceptación o rechazo en el campo literario galleguista de los años 10 y 20.
>
> *Claves Líricas* difumina, además, la relación existente entre los versos valleinclanianos y el resto de su producción, puesto que la secuencia artificial que Valle-Inclán propone obvia cuestiones medulares para el análisis de este *corpus*, que ya han sido puestas de manifiesto en este trabajo. (403)

Mascato Rey propone un análisis a partir de los tres poemarios y por el orden de aparición en la prensa, ya apuntado, sin olvidar la repercusión de los poemas no integrados en dichos poemarios ni en *Claves Líricas* (1930), en especial "Cantiga de vellas" y "Estética de la mujer de color"; también debería tenerse en cuenta las modificaciones –a qué obedecen-, las omisiones, etc., o tal vez se podría proceder con el análisis de cada uno de los poemas en el momento de su publicación, de forma que así no se desvirtuaría todo el proceso vivido por don Ramón. El resultado no sé si, dado que *El pasajero* fue adelantándose en casi todos sus poemas a 1919, de nuevo la reorganización de los poemas se aproximaría más a *Claves Líricas*, con la excepción de la incorporación de los poemas sueltos más significativos, ya citados. Es incuestionable que *El pasajero* (1920) y *La pipa de kif* (1919) fueron gestados en paralelo, es decir, se preparó al mismo tiempo el orden y la composición de los poemarios para ser publicados. Pero el primer avance de *El pasajero* es de 1911 y el de *La pipa de kif* es de 1918, y solo tres poemas de este se publicaron en ese año. Por lo tanto, no se puede negar que los textos de *El pasajero* son anteriores a los de *La pipa de kif*. Tal vez hubo un momento, posiblemente en 1918, en que don Ramón realizó una gran labor para organizar ambos poemarios. Algunos críticos hemos observado que algún poema podría ir en el otro libro y viceversa. ¿La naturaleza tan variada de *El pasajero* debió provocar el retraso respecto a *La pipa de kif?* ¿Las causas de esa demora fueron otras, ajenas a la literatura? ¿No existió un fuerte condicionante: la misma edición de la *Opera Omnia?* Con ello no quiero negar la oportunidad y la verdad de las cuestiones planteadas por Mascato, que analiza en detalle la producción poética de Valle como si estuviera *in situ*.

Por otra parte, no me parece que "Cantiga de vellas" y "Estética de la mujer de color" –no incluidos en los poemarios ni en la trilogía– por sí mismos marquen una tendencia, ya que sería olvidarnos de los envíos en gallego de *Aromas de leyenda* o del carácter vanguardista de algunos poemas de *La pipa de kif*. La justificación de la preferencia del análisis de *Claves Líricas* (1930) se basa en la voluntad de don Ramón, lo que no invalida la original y espléndida aportación de Mascato, que no podría realizarse sin los inmensos materiales de que dispone y, así, plantea una nueva orientación que ahora resulta imprescindible. ¿Se puede ello trasladar al resto de la obra literaria de Valle-Inclán o, al menos, a alguna parte de ella? La investigación literaria requiere un texto base o edición definitiva, por ello parece improbable que se sustituya por otra alternativa; aunque ello suponga ignorar la trayectoria del contexto literario en el que tuvo que debatirse don Ramón y se opte ya por una canonización que se produjo mucho después. Pero, ¿no ha sucedido eso mismo en la producción literaria de Valle-Inclán?

Así, Mascato en torno a lo apuntado escribe:

> nos parece más interesante destacar aquí, frente a la dinámica habitual de la crítica valleinclaniana, aquello que, como contrapunto a la idea de su poesía como *work in progress*, *Claves Líricas* (1930) nos revela de lo que Valle-Inclán aparentemente quiso ocultar con su publicación, y que es, a nuestro parecer, un elemento indispensable para esa (re-)construcción de la imagen definitiva del Valle-Inclán

> poeta: esto es, más de veinte años de pugnas, de tomas de posición estratégicas en el marco del campo literario español; sus apuestos y proyectos particulares –frustrados en el caso del campo literario gallego-; su proceso de aprendizaje y de experimentación… (404)

y sigue la relación de actuaciones de don Ramón. Sirva esta cita para ver una y otra opción, aunque la cuestión que se abre es sobre su compatibilidad o no, o, al menos, la utilización alternativa de una y otra posibilidad.

En las conclusiones la autora indica los objetivos del estudio, entre tantos otros, cabe destacar: 1) Los "aspectos más desconocidos de la producción lírica del escritor, que iluminan facetas ocultas de su trayectoria y que abren múltiples posibilidades de aplicación a otras facetas de su carrera como literato." (405) 2) La profundización "en la prensa como espacio en el que se gestan tanto sus poemarios como su imagen como poeta," (406). 3) El proceso de consagración analizado desde diversos materiales "(recepción crítica, antologías, historias de la literatura)" constata que, "al igual que sus coetáneos europeos, está atrapado entre diversos códigos culturales", "la propuesta poética valleinclaniana ha sido interpretada como ajena tanto en el campo literario español como en el gallego, siendo rechazado en ambos por los grupos dominantes," (407-8). 4) La existencia en Valle de un interés constante por las teorías bergsonianas. 5) La voluntad de trabajar en la *wagnerización de la poética*, según la denominación de Villaespesa. 6) La propuesta de un diálogo interartístico. Pero el estudio aporta y consigue muchos más aspectos y objetivos de los señalados.

Por último hay que destacar el inmenso y excelente trabajo bibliográfico, de búsqueda. Faceta de la investigadora que ya se percibe en todos los capítulos: la investigación de prensa periódica, las historias de la literatura de la época, las antologías, y las referencias bibliográficas de las versiones de los poemas convierten el libro en un estudio imprescindible para abordar cualquier aspecto de la poesía de Valle-Inclán.

José Servera Baño
Universitat de les Illes Balears

Ana María Matute. *Luciérnagas*. Edición de María Luisa Sotelo Vázquez. Madrid. Cátedra. 2014.

Carmen Martín Gaite (1925-2000), Ana María Matute (1925-2014), y Josefina Aldecoa (1926-2011), son tres escritoras cuya aportación a la novela española del pasado siglo resulta crucial para entender nuestro país y su cultura social. Sus obras constituyen testimonios vivos de una dura realidad, la de la guerra civil y la posguerra nacional, contada por mujeres poseedoras de espíritus independientes. Ninguna de ellas dependió de un entramado ideológico o de apoyos editoriales para auparse al triunfo, como es el caso de diversos escritores hombres, por ejemplo Juan Benet, quien sin el empuje que le dio su editora Rosa Regàs o sus amigos del diario *El país* jamás hubiera llegado al gran público. Además, *Entre visillos* (1957) de Martín Gaite, *Primera memoria* (1959) de Matute, e *Historia de una maestra* (1990) de Aldecoa, resultan textos cargados de fuerza ética y moral, que abordan la falta de perspectivas de la mujer joven en la época de Franco, el trama vivido por los adolescentes durante la guerra civil y la tragedia de las maestras rurales respectivamente, tres narraciones que tocan el corazón de sus lectores.

Hace poco, tras la muerte de Matute tuve que poner al día la entrada de su biografía para el portal del *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia, y allí quise subrayar la riqueza del primer período literario de Matute, el que podríamos denominar realista, frente al que todas las reseñas necrológicas de la autora, fallecida el 25 de junio de este año, tendían a postergar en favor de la última parte de su obra, la más imaginativa, como el *Olvidado rey Gudú* (1996). Casi el 90% de los artículos publicados mencionaban ese libro, dejando de lado los demás. Por eso me parece sumamente oportuna la publicación de esta edición de *Luciérnagas* (1955), porque viene a recordarnos que la grandeza de un autor se suele mostrar, como dijo el gran Goethe, cuando un escritor sabe cambiar de tono, de tema, de forma de contar, de paradigma, que decimos hoy en el mundo académico, a lo largo de su trayectoria literaria.

La profesora Sotelo ha sabido en la "Introducción" presentar un contexto para la lectura de esta obra muy completo. Comenzando con un perfil general de la autora. Capta su sencillez personal y completa dedicación al oficio de escribir, subrayando lo que la propia Matute prefería en su obra: el elemento imaginativo, fantástico. La profesora Sotelo lo dice así: "ya que sus obras participan del realismo social [de los novelistas de su generación] que caracteriza la andadura de aquellos escritores, su escritura presenta características propias, originales, sobre todo en el tratamiento de la fantasía y en las peculiaridades de su estilo poético" (pág. 13). La autora tuvo, en efecto, ese poder de los grandes narradores, y siempre me recuerda al cubano José Martí, ambos fueron capaces crear una muñeca de ficción con una palo y un trapo, que gracias a sus palabras revive en la imaginación de los lectores como un ser de carne y hueso.

No es pues de extrañar que las principales influencias literarias de Matute, sus gustos literarios, se inclinaran hacia escritores como Lewis Carroll, autor de *Alicia en el país de las maravillas*, o hacia Andersen el excelente fabulador de cuentos de hadas. También, y esto lo comenta la editora extensamente y de manera esclarecedora, La *Biblia*, que estuvo siempre presente en la obra de nuestra escritora. Podríamos decir que es el cuento de los cuentos de la civilización occidental. Por su puesto, Matute fue una gran lectora, y forjó su afición y empeños literarios en los libros de los grandes autores del XIX, desde Leopoldo Alas *Clarín* y Charles Dickens, hasta los Dostoevski, Tolstói y Chéjov, autores de esos excelsos títulos de la literatura universal, *Los hermanos Karamazov*, *Ana Karenina* y *Guerra y paz*. También y como no podía ser menos se dejó cautivar por los genios de la novela moderna norteamericana, John Dos Passos y William Faulkner. Todos ellos influyeron en su obra, los primeros en la representación de las pasiones humanas, los últimos en afirmar la importancia de la forma literaria a la hora de construir un texto. Al final de la vida, se aficionó, según nos comenta la profesora Sotelo, a los extraordinarios escritores de obras de intriga del presente, como Hennig Mankell o Michael Connelly, lo que viene a confirmar su interés por la literatura, por las historias, presentes en los libros de estos maestros del entretenimiento.

Aclarar la situación de *Luciérnagas* en la trayectoria narrativa de Matute resulta esencial pues ya fue presentada al premio Nadal en 1949, bajo el título *Las luciérnagas*, quedando finalista. Luego, fue prohibida por la censura, y no vio la luz hasta 1955, con el título *En esta tierra*, una reescritura de la primera versión, que excluía partes censuradas. La versión definitiva de la obra, la utilizada para esta edición, no vio la luz hasta 1993 con el título actual.

Esta novela resulta importante, porque se une a las mencionadas de Martín Gaite y Aldecoa, para redondear la visión del paso de muchacha a mujer en los años cin-

cuenta del pasado siglo. Estamos "ante una obra que trata la corrupción de la inocencia, del tránsito de la adolescencia a la madurez, es decir, estamos ante una novela de formación" (pág. 31). Muy dentro de la tradición del hacerse novelesco tan frecuente en la novela española, añado yo. Cuenta asimismo la "evolución psicológica de Sol Roda, una adolescente de familia acomodada, que cómo su entorno familiar y social se descompone y destruye bruscamente con el estallido de la guerra civil y la situación derivada de esta."(pág. 31). Aspecto de la obra explorado por la profesora Sotelo en profundidad y con enorme acierto en las mejores páginas de esta introducción.

La edición me parece modélica, pues gracias al acertado estudio preliminar, podemos reconstruir la vida que ha tenido este texto, que naciendo en los años cuarenta del pasado siglo, siguió adquiriendo nuevos significados a lo largo de cincuenta años, hasta que ahora le podemos dar uno casi definitivo, aunque siempre dudaremos entre fijarnos en la riqueza del estilo, en sus elementos poéticos, o en la vida representada en el texto.

Quienes hemos tenido la suerte de tratar a Martín Gaite, a Josefina Aldecoa y a la querida Matute —con las dos últimas coincidí en el jurado del premio Nadal— y a la primera la encontré en un sinfín de ocasiones, reconocimos siempre su fuerza personal y su total entrega a la literatura. Ana María decía siempre que me veía cuándo vuelves a hacer una edición de una obra mía como la que hiciste de *Primera memoria*, y yo le respondía, cuando tú quieras. Hoy sé que estaría feliz con esta edición de *Luciérnagas*, erudita, bien pensada, que presenta un texto perfectamente editado y anotado por la profesora María Luisa Sotelo Vázquez, una de nuestras mejores conocedoras de la literatura española de los siglos XIX y XX.

Germán Gullón
Universidad de Ámsterdam

Selena Millares (ed.). *Poesía centroamericana y puertorriqueña. Antología esencial*. Madrid. Visor. La Estafeta del Viento. 2013, 671 pp.

"Oscura, constante y fecunda como un río subterráneo", así define la profesora Selena Millares (p. 8) la poesía de Centroamérica y Puerto Rico a la que dedica este volumen, de lectura obligada para desgranar las derivas que han marcado la historia de este género desde la vanguardia a la posvanguardia en algunos de sus territorios centroamericanos más destacados, como son Guatemala, Honduras, Costa Rica y Panamá, así como en la región boricua. Nicaragua o El Salvador no son abordados por haber sido incluidos en volúmenes anteriores de la misma colección, al igual que Cuba y la República Dominicana.

Poesía centroamericana y puertorriqueña. Antología esencial se encuentra estructurada en una introducción y cinco apartados dedicados a cada una de las zonas antologadas. Cabe destacar el ensayo preliminar titulado "Isla e Istmo, una soledad compartida", que dedica Millares a analizar las coordenadas más destacadas del panorama. Este incluye una selección bibliográfica de destacadas historias de la literatura, de la poesía, colecciones de ensayos fundamentales o importantes antologías de la zona centroamericana; una información preciada para quienes tenemos interés por este ámbito de las letras hispanoamericanas, a menudo injustamente olvidado, y al que la profesora Millares ya había hecho varias contribuciones de gran peso previamente como son *La maldición de Scheherazade. Actualidad de las letras centroamerica-*

nas (1980-1995) o la edición literaria de *El Señor Presidente* (1995) de Miguel Ángel Asturias, entre otras. Encontramos igualmente bibliografías críticas al término de cada uno de los correspondientes textos que preceden a la poesía de las regiones presentadas, esenciales para entender el devenir literario de las zonas estudiadas. Esta estructura queda reforzada por una concisa presentación de los poetas incluidos, que consta de una biografía y un listado de sus libros de poemas.

La invisibilización, el silencio y la marginalidad a la que se ha visto sometida la poesía que ocupa estas páginas es la primera cuestión que subraya Selena Millares en la introducción de la antología. Eso puede explicarse a partir de varios factores que han signado la historia de estas regiones, entre los que destaca el hecho de que no pertenecieran a los grandes focos del poder virreinal, lo que contribuyó notablemente a que se consolidara su exclusión tras los procesos de la Independencia. Otro elemento determinante fue su situación geográfica estratégica, lo que ha convertido a esta parte de Hispanoamérica en testigo y víctima de la ambición en el ámbito económico y político propio y ajeno: las constantes dictaduras la de Manuel Estrada Cabrera en Guatemala (1898-1921) o la de Tiburcio Carías Andino en Honduras (1936-1949) y las revoluciones traicionadas como la guatemalteca de 1944 o la sandinista de 1979 , la construcción y gestión del Canal de Panamá y la anexión de Puerto Rico en 1898 son algunos de los episodios que han contribuido a la forja de esta situación.

Esta soledad parece agravarse si consideramos, tal y como explica Juan Durán Luzio en su ensayo "Para una trayectoria de las letras centroamericanas" (*Cuadernos Hispanoamericanos*, número 648, 2004, p. 16), que ese territorio "no ha sido un terreno apto para madurar teorías", algo que Ramón Luis Acevedo y Werner Mackenbach ("Literaturas centroamericanas hoy. En el foco de dos congresos internacionales celebrados en Alemania", *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, número 8, 2002, p. 171) justifican detallando el complicado panorama que han de enfrentar aquellos interesados en estudiar su contexto cultural: entre las cuestiones más sobresalientes destaca la escasa bibliografía existente, situación motivada en parte por la falta de modelos analíticos propios, tal y como apunta Durán Luzio (p. 16). Por su parte, Sergio Ramírez, quien se une a la denuncia que hace Millares de esta situación, insiste en la necesidad de presentar identidades diversas, heterogéneas y múltiples, especialmente después de la crisis ideológica y política sufrida tras la derrota de las utopías nacionalistas-revolucionarias, que supuso "el canto de cisne de las concepciones de construcción de identidad nacionalmente colectiva, que dominaban el discurso político-intelectual hasta los años ochenta", según podemos leer en el artículo mencionado (p. 175). Esto significa que efectivamente se puede hablar de una literatura centroamericana y por lo tanto supranacional, pero desde el respeto a una diversidad que ha de centrar la reflexión sobre la naturaleza de su escritura, enfoque que también adopta la profesora Millares en su investigación.

Tanto Sergio Ramírez autor de *Puertas abiertas*, la penúltima antología de poesía centroamericana conocida hasta la fecha (Fondo de Cultura Económica, 2011) como Selena Millares coinciden igualmente al referirse a esta poesía como una escritura de la resistencia si bien Ramírez opta por acuñar la palabra "subversión" (p. 22) , que para la estudiosa deriva en una poética de raíz testimonial o adscrita a un "intimismo hermético de formas oblicuas" (p. 9). La complicada situación que todos esos países comparten, fundamentalmente en lo concerniente a las relaciones con los Estados Unidos, han permitido que prosperara el cultivo de un tema: el de la patria íntima. Éste nace del instinto de protección de unos poetas que encuentran en la música del verso un

espacio en el que poder habitar su país y desde el que tejer imágenes que permitan mantener la tierra en el corazón. De igual manera, Millares apunta el factor indígena particularmente en Guatemala y en Honduras, donde tiene una gran presencia , y la reivindicación de la identidad "será una actitud común en esos países" (p. 12). Esto último se traduce en evitar adscribirse a paradigmas ya existentes como fueron el exteriorismo y la antipoesía en favor de una búsqueda en la que la tradición hispánica va a tener una gran importancia, tal y como ha sucedido en la poesía puertorriqueña.

Costa Rica, la primera región incluida en la antología, ha destacado en el marco de la poesía centroamericana por su invisibilidad, posiblemente porque "el devenir *tico* no ha ido asociado a ruidos experimentales, y ha tardado en tejer lazos con las propuestas internacionales", tal y como explica Millares (p. 23). No obstante, entre sus filas, la investigadora destaca la irrupción vanguardista de Max Jiménez y también la vocación testimonial de Jorge Debravo, para muchos el responsable de la modernización de la poesía *tica*. Escribe el poeta de Turrialba en su conocida composición "Fraternidad", en un periodo de violencia y exilio en el Istmo, con valentía y ternura: "Digo *guerra* y la voz me suena tan lejana / como si fuera dicha en otro astro. / Y digo *amor* y la palabra pesa / como si fuera carne de mis labios" (p. 66). Asimismo destaca el decidido posicionamiento en contra de las poéticas exterioristas en pleno auge en su vecina Nicaragua de los poetas firmantes del *Manifiesto Trascendentalista* (1977), o el verbo insurrecto de Ana Istarú, cuya obra sobresale por el preciosismo, la sensualidad y la humanidad que rezuman sus versos en una dilatada trayectoria.

Guatemala, centro político durante la época colonial y ganadora de dos premios Nobel en el siglo XX los otorgados a Miguel Ángel Asturias en 1967 y a Rigoberta Menchú en 1992 , no ha recibido la atención merecida por parte de la crítica literaria internacional. En la antología, Millares rescata una selección de poemas de algunos de los escritores más relevantes del periodo de las vanguardias como fueron el propio Miguel Ángel Asturias y Luis Cardoza y Aragón, quienes desde París renuevan la poesía guatemalteca. La violencia imperante a lo largo del siglo es sin embargo testigo de la voluntad de algunos creadores que no dudan en fundar diversos grupos, generalmente en torno a revistas sucede así con el grupo Acento, liderado por el poeta Otto Raúl González, incluido en la antología , particularmente durante la presidencia de Jacobo Árbenz, gracias al clima de libertad y al apoyo a la edición. El inicio de la década de los noventa, momento en el que se celebra el quinto centenario del Descubrimiento, es un periodo marcado por la denuncia que los propios indígenas hacen de su situación y la de su lengua, lo que beneficiará enormemente a los mayas guatemaltecos. A este panorama hay que sumar la singular voz de Isabel de los Ángeles Ruano y la propuesta del poeta maya quiché Humberto Ak'Abal, cuya poesía canta a la vida pero también reivindica la memoria de los ancestros: "Esta lengua es sólo una llave más / para cantar el canto viejo de mi sangre" (p. 272).

Constata Millares, en el ensayo que dedica a la poesía hondureña del siglo XX, dos cuestiones esenciales que signaron el panorama nacional: el dominio de la United Fruit Company y la condición de plataforma contra las revoluciones circundantes que tuvo el país. En este contexto cabe anotar que junto a las aportaciones realizadas por el modernista Juan Ramón Molina y los posmodernistas, entre los que podemos destacar a Rafael Heliodoro Valle, cobra un notable eco el interés por el negrismo, al igual que ocurrió en Cuba, República Dominicana, Puerto Rico y Panamá. Ahora es Clementina Suárez, gran reivindicadora de la libertad de la mujer en la escritura, la primera voz hondureña propuesta por Selena Millares en la antología. Por otro lado, la línea

principal durante la dictadura que dominó el país entre 1935 y 1956 estuvo marcada por la preocupación política. Sin embargo, durante la vigencia de la generación de los 50 en cuyas filas se encontraba Óscar Acosta, recogido también en esta antología , asistiremos a una reacción contraria a lo propuesto anteriormente: "la crítica y la disidencia frente a los modelos canónicos" (p. 278), tal y como anota la profesora Millares, serán los rasgos más sobresalientes de este grupo. Las décadas de los sesenta y los setenta traerán la *poesía novísima*, marcada por el interés por lo erótico y la ironía. A partir de la década de los ochenta, el panorama poético hondureño sufre inevitablemente el impacto de la permanente presencia de los Estados Unidos en la zona, como consecuencia del convenio bilateral de 1954. Roberto Sosa se refiere entonces a la "literatura de la ocupación", salpicada por la denuncia de la corrupción, la traición y las acusaciones políticas. En su composición "Fábula de muerte", recuperada de *Muros* (1966), encontramos el relato del sentir imperante expresado por el autor de *Hasta hoy el sol* (antología personal, 1987): "Ése es el muro: no hay puente, / ni relámpago, / ni océano. / ¿Cómo olvidar su exacto / dominio entre lo obscuro?" (p. 329)

Panamá ha visto desde siempre cómo su posición geopolítica privilegiada ha condenado su territorio a una lucha de poder y violencia. El nacimiento de las letras panameñas en el primer cuarto del siglo XIX no tarda en experimentar el impacto de la llegada de los inmigrantes norteamericanos, y luego el de los proyectos del ferrocarril oceánico y del canal, que, junto con su posterior condición de protectorado de los Estados Unidos, determinarán totalmente el devenir de la escritura poética de ese enclave centroamericano. Ésta, tal y como explica Enrique Jaramillo Levi a quien Millares cita , se inscribe en el eje de lo político y testimonial. La poesía de Rogelio Sinán, responsable de la incorporación de la literatura panameña al panorama internacional y a la vanguardia, junto con la aportación posvanguardista de Diana Morán o José Franco, así como las de Dimas Lidio Pitty o José Carr como representantes de las siguientes promociones, son algunos de los universos poéticos cuyos versos la profesora Millares considera fundadores del canon panameño, imaginario herido y hambriento de libertad: "Escuchen lo que digo, / con la capilla ardiente del rencor más viejo: / mi Patria, cántaro de amor en todo idioma, / que ofrece su agua buena al peregrino, / ha arrastrado sesenta calendarios / sin derecho a la fruta, al árbol de su huerto, / sagrada en la bondad de su cintura. / En cada sitio de mi cuerpo hay un dolor de / siemprevivas", revela el yo poético de Diana Morán en *Soberana presencia de la Patria* (1964).

Al igual que sucede con la poesía de Panamá, la escrita en Puerto Rico está signada por una "intensa ideologización" (p. 518), fruto de la historia vivida por esta región desde la invasión de Estados Unidos en 1898. De hecho, pese a la cooficialidad del español y el inglés vigente desde 1993, los poetas e intelectuales de la isla han reivindicado en todo momento la herencia hispana y, junto a ella, la lengua española como modo de expresión. Además de la presencia del modernismo en territorio boricua, Selena Millares apunta la sobresaliente aportación de Evaristo Ribera Chevremont o Luis Palés Matos a la poesía afroantillana en el marco de la vanguardia. Digna de mención fue la excelente acogida que la isla proporcionó a la diáspora republicana tras la guerra civil española: Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez o Pedro Salinas pasaron una parte de su vida allí, y su contribución en el ámbito de la creación y la crítica influyó en el devenir de la poesía boricua. En 1948 ve la luz el manifiesto *trascendentalista*, que, según la profesora Millares, surge como reacción de la generación del 50 a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. El trascendentalismo se caracterizó por su religiosidad y un hondo humanismo, rasgos que sobresalen en la

poesía de uno de sus grandes nombres, cuyos versos naturalmente recoge esta obra: Félix Franco-Oppenheimer. Esos sentimientos se dan la mano en "Soledad y muerte", poema extraído de *Los lirios del testimonio* (1964): "¡Oh soledad!... y estar en nuestra propia atmósfera / sin voz y sin imagen, perdidos en el polvo, / para seguir la ruta de cascada sonámbula / como un sueño acordado que despierta y olvida" (p. 1). A partir de la década de los sesenta encontramos a un grupo de poetas en torno a la revista *Guajana* que practica una crítica anticolonialista. A su protesta muy pronto se unirán la de otras publicaciones que irán poniendo de manifiesto la compleja situación en la que se encuentran los poetas boricuas, y el desconocimiento que sobre su devenir poético existe fuera de sus playas y sus parques.

El siglo XXI parece erigirse como un capítulo para romper el silencio impuesto, la mordaza sufrida por este pequeño gran territorio que tiene tanto que ofrecer a la poesía, como ha demostrado Selena Millares. Su antología ofrece una selección suficiente para percibir los ejes temáticos más destacados y acercarse a los imaginarios más interesantes, y debe servir de estímulo para adentrarse en la pluralidad y riqueza de una producción poética que exige reivindicación inmediata.

Alejandra Mª Aventín Fontana
Universidad Carlos III de Madrid

Julio Neira. *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald*. Sevilla. Fundación José Manuel Lara. 2014, 622 pp.

Como saben muy bien los historiadores, los sociólogos y los antropólogos, la diferencia entre una biografía y una narración autobiográfica estriba en que la primera se refiere a un género textual en el que un investigador expone, normalmente en orden cronológico, los hechos relacionados con la trayectoria vital de una persona relevante, analizando sus actividades y el entorno en el que se mueve a partir de una sólida documentación (Pujadas: 2000: 136). En cambio, las memorias, que a menudo se configuran como autobiografía novelada, restituyen una interpretación de los acontecimientos (Portelli: 1989: 29), una lectura personal de la realidad desde lo que el individuo ha llegado a ser en el momento en que se produce el recuerdo, y por ende incorpora discontinuidades y subjetivismo (Bourdieu: 1989: 31-32). Por lo tanto, pese a lo que algunos críticos han afirmado, considero que la exactitud y la minuciosidad del "paciente recuento" (García Martín: 2014: s. p.) de datos, intentando además corregir las informaciones equivocadas aparecidas anteriormente, es lo que confiere valor a una biografía de calidad: su finalidad es reconstruir la vida de una persona y, tratándose aquí del escritor José Manuel Caballero Bonald (Jerez de la Frontera, 11 de noviembre de 1926), también de su actividad literaria y de su contexto social y cultural. En otras palabras, el filólogo tiene que alejarse un poco de su habitual tarea hermenéutica –aunque sin descuidar de ella–, para ponerse el traje del historiador.

Lo hace con magistral precisión el autor de *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald*: Julio Neira, catedrático de Literatura en la UNED, que ha sido además Director del Centro Cultural Generación del 27 (2003-2008), Coordinador General del Centro Andaluz de las Letras (2008-2011) y Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas de la Junta de Andalucía (2011-2012). El estudioso, cuyos ensayos son referencias imprescindibles para todos los que trabajamos sobre la poesía española contemporánea y especialmente sobre la Generación del 27, nos sorprende

ahora con un exhaustivo volumen, ganador del Premio Antonio Domínguez Ortiz de Biografías 2014, que, como bien remarca Luis Antonio de Villena (2014: s. p.), "será un referente para todo el que quiera documentarse con detalle sobre la vida y el hacer de nuestro poeta y novelista". Amigo del jerezano desde hace muchos años, el catedrático reconstruye sus transcursos existenciales, sus relaciones con el mundo literario, su compromiso poético, su inconformismo frente al franquismo y al poder, de los que procede el título. El biógrafo se detiene con lujo de detalles en los eventos en los que participa el escritor, en las reseñas a sus obras, en las tertulias a las que asiste, en noticias sobre las personas que lo rodean, o en descripciones del contexto socio-político, con lo cual el libro se convierte en un interesante caudal de informaciones para profundizar conocimientos generales de historia de la literatura española de los siglos XX y XXI. Como comprueba el copioso aparato de notas, Neira contrasta cada uno de los datos, recurriendo a libros, cartas, periódicos y revistas, documentos guardados en los archivos y registros, fotos familiares, conferencias, entrevistas, o consultando al interesado, aunque cotejando sus recuerdos con los materiales disponibles.

Caballero Bonald ya había publicado dos libros de memorias: *Tiempos de guerras perdidas* (1995) y *La costumbre de vivir* (2001), luego reunidos en *La novela de la memoria* (2010), además de dar muestra en todos sus versos y prosas de los acontecimientos de su existencia; sin embargo, como señala Neira (2014: 11), el autor crea fundiendo vida y fábula: la realidad se compenetra con la ficción hasta el punto de que se vuelven indistinguibles. No podría ser de otra forma, puesto que, como afirma Fina Birulés (1995: 9): "Al hablar de la memoria es casi un tópico aludir al hecho de que una precondición para su pleno ejercicio es el olvido de parte de lo acaecido". Como consecuencia, hacía falta una biografía fidedigna como la de Neira, quien abarca también la temporada de la democracia que no aparecía en los libros del poeta: *Tiempos de guerras perdidas* se centra en la infancia y la juventud, cerrándose en 1954; *La costumbre de vivir* se abre en 1954 y describe la edad adulta del escritor afirmado, hasta 1975. La división en dos partes, "Tiempo que es ya fábula" y "En compañía de otros", de *Memorial de disidencias* tampoco coincide con la del jerezano: la separación se mueve de 1954 a 1962, desplazando la iniciación oficial a la vida literaria, la formación madrileña, la colaboración con Camilo José Cela, la boda y la estancia en Colombia a la primera etapa; la segunda empieza con la lucha antifranquista tras el regreso a España y llega hasta nuestros días. Colmando las carencias y corrigiendo las omisiones y las inexactitudes, el investigador firma el primer acercamiento íntegro a la figura de Caballero Bonald, aclarando o descubriendo aspectos de la vida, del papel cultural, de las influencias y afiliaciones literarias del que considera un intelectual de referencia para la España contemporánea, sin dejar de facilitar claves interpretativas de su obra.

La introducción a *Memorial de disidencias* deslinda la citada relación inextricable entre la vida y la escritura del jerezano, cuya poesía es una "voluntaria construcción autobiográfica a modo de examen de conciencia de lo vivido" (Neira: 2014: 11), una "apuesta decidida por la memoria como fuente de conocimiento poético" (Neira: 2014: 12), aunque "el componente biográfico […] se supedita al carácter ficticio que tiene toda literatura con voluntad de serlo" (Neira: 2014: 14), como señala el catedrático. Su escritura brota de los hechos ocurridos, registrándolos o pasándolos a un plano simbólico en la prosa, o bien devolviendo las emociones y construyendo la identidad del personaje en la poesía. Pese a que el investigador especifica que el propósito y los límites espaciales no permiten abordar un estudio crítico de la producción literaria del amigo –lo que, como indica Luis Antonio de Villena (2014: s. p.), "habrían dado para

otro tomo y otro libro"–, por la cantidad de referencias a la producción literaria, *Memorial de disidencias* resulta seguramente provechoso para quienes decidan ahondar en la obra de Caballero Bonald.

La primera sección, "Tiempo que es ya fábula", recoge en ocho capítulos la infancia, la juventud, la formación y la afirmación literaria del poeta. Se abre con la historia familiar, la niñez en Jerez, el aprendizaje tanto escolar como vital y las lecturas del adolescente rebelde; el biógrafo presenta esta etapa con la finalidad de recopilar los acontecimientos que marcan la imaginación del escritor hasta volverse caudal inagotable de inspiración, señalando en muchos casos la obra y en qué punto de la misma. También se compendian los principales acontecimientos históricos de la Guerra Civil y de la dictadura que se reflejan en la producción del jerezano: como asegura Neira en el artículo "El universo propio en la literatura de Caballero Bonald" publicado en la revista *Tintas* (Neira: 2013: 130-131), éstos se vuelven temas transversales a algunos poemas y a todas sus novelas, apareciendo abiertamente sobre todo en las últimas tres, publicadas cuando la censura ya no impone limitaciones. Ocupan un lugar destacado las relaciones literarias surgidas durante los cinco cursos pasados en la Escuela Náutica de Cádiz –ciudad más atenta a la cultura y más abierta que Jerez, donde el joven se junta con el grupo que fundará la revista *Platero*–, las primeras publicaciones, la formación en la Universidad de Sevilla –donde se desilusiona con las clases de los profesores adscritos al nacional-catolicismo franquista–, su participación en celebraciones literarias con abuso de alcohol, y la consolidación de su fama con la publicación del poema "La amada indecible" en el número 42 (1949) de la revista *Espadaña*, "el principal referente para cualquier poeta nuevo" (Neira: 2014: 103) en aquella época. En 1951 el escritor empieza a presentarse a premios literarios, fomentados por el régimen en los cuarenta y cincuenta –como las revistas–, debido al "afán por demostrar la vitalidad cultural de la España de Franco" (Neira: 2014: 117). Tras apuntar el relevante papel de los concursos en la trayectoria creativa del jerezano, el catedrático comenta las polémicas surgidas alrededor de la "subordinación de la poesía a una finalidad económica" (Neira: 2014: 117) y de la arbitrariedad y parcialidad de los jurados, cuestión que sigue vigente en la actualidad.

El mismo año, la oportunidad laboral en la Bienal Hispanoamericana de Arte lleva el poeta a Madrid, lo que ofrece a Neira la ocasión de reconstruir el mundo literario de la capital a mediados del siglo XX y de profundizar acerca del evento, de su propaganda y de las controversias que genera. Terminada la Bienal, la precariedad económica acompaña a Caballero Bonald hasta su afirmación y la posibilidad de vivir de la escritura; mientras tanto son fundamentales los contactos literarios e intelectuales, entre los que destacan la relación con Camilo José Cela y las amistades surgidas de la asistencia a las clases de Literatura de Dámaso Alonso. Acerca de la colaboración con Cela, Neira da cuenta de la experiencia de la revista *Papeles de Son Armadans* (Palma de Mallorca, 1956-1979) fundada y dirigida por éste con la subdirección a Caballero Bonald desde 1956 hasta 1958, y de la relación del jerezano con la mujer del novelista, Rosario Conde. El vínculo extraconyugal dura de forma inconstante desde 1951 hasta 1958, año en que el poeta decide casarse con Pepa Ramis. Recordando que él mismo trata del asunto en el segundo libro de memorias, el catedrático hace hincapié en el escándalo que se produce en 1989 con ocasión del Premio Nobel a Cela, cuando Rosario Conde declara no haber amado nunca a su marido, sino a Caballero Bonald.

La libertad recobrada al dejar la revista mallorquina toma forma en el acercamiento del poeta al grupo de Barcelona, con el que participa en el homenaje a Antonio Machado en Collioure, en febrero de 1959; el investigador expone los antecedentes, los

hechos y las razones más políticas que literarias del acto que será considerado el fundacional de la Generación del 50, con la nómina de los autores canonizada en la antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Al final de 1959, por mediación de Eduardo Cote, Caballero Bonald recibe la invitación formal para ser profesor en la Universidad Nacional de Colombia; tras casarse con Pepa Ramis el 25 de enero de 1960, "la nómina de la mejor literatura colombiana" (Neira: 2014: 238) los acoge en Bogotá; empieza así una feliz estancia en la que, además de dar clase, el jerezano defiende el realismo, firma obras donde la intención de denuncia documental aparece entremezclada con el autobiografismo, promociona a sus amigos, colabora con el grupo catalán y encuentra a importantes escritores tanto españoles como hispanoamericanos.

A lo largo de la primera sección, Neira proporciona detalles sobre los libros de poesía de Caballero Bonald, definiendo las características fundamentales y las relaciones entre las experiencias personales y la obra. *Las adivinaciones* sale en marzo de 1952, tras obtener un accésit al Premio Adonáis de 1951; con el pretexto de dar a conocer tanto la opinión del autor sobre el libro como las encomiásticas reseñas que recibe, el catedrático proporciona comentarios acerca del estilo, los temas, las deudas literarias con los maestros, el carácter intimista, la angustia existencial y los méritos del poemario: el esmero formal, la eficacia y belleza de los versos, la "autenticidad personal", la originalidad, la empatía, la "visión ética del mundo" (Neira: 2014: 146-147). Sobre *Memorias de poco tiempo* de 1954, el biógrafo refiere que es más hermético que el primero, para esconder las referencias a la relación con Rosario Conde, y cita cartas y reseñas que elogian la hondura, la intensidad, el dominio formal, las imágenes irracionales influenciadas por el Surrealismo, el vitalismo, la angustia existencial y la singularidad de las composiciones; considera además que en el libro se define la clave de la escritura de Caballero Bonald: la transmutación en verso de "la memoria y sus claroscuros […] mediante un acto de lenguaje" (Neira: 2014: 175). En 1956, en el sexto número de *Papeles de Son Armadans* sale *Anteo*: cuatro composiciones sobre cuatro variedades procedentes del cante jondo, de claro legado lorquiano; el investigador recurre de nuevo a la opinión del autor y a los elogiosos mandados por carta o publicados en periódicos, para deparar unos comentarios sobre la obra: hace hincapié en la herencia gongorina, señala que se ha desaparecido el irracionalismo, analiza fórmulas estructurales que desde este momento caracterizarán el lenguaje poético del jerezano y subraya la insurrección contra las injusticias, base de la vida y de la obra de nuestro poeta. Por último, en abril de 1959 se edita *Las horas muertas*, ganador del Premio de la Crítica, del que Neira resalta la eliminación de los préstamos barrocos, el existencialismo, la actitud crítica frente a la sociedad española de los cincuenta, la recuperación de la infancia y las numerosas alabanzas recibidas.

La segunda parte de *Manual de disidencias*, "En compañía de otros", consta de diez capítulos y se abre con el regreso a Madrid de Caballero Bonald, en 1962, lo que supone la vuelta a la precariedad económica. El catedrático detalla los trabajos, las conferencias, los reconocimientos, los viajes, los proyectos editoriales y discográficos, los jurados de premios literarios en los que aparece, el interés por el flamenco, el disfrute nocturno, las actividades culturales y la participación cívica del jerezano, analizando algunos hechos históricos y la situación social en la que se mueve. En lo referente a la lucha antifranquista, Neira explica que, si al principio el poeta defiende la estética realista, ya en 1962 se da cuenta del cansancio sobre esta moda literaria y percibe la insuficiencia de la escritura como método de lucha política (Neira: 2014: 267-268). Se acerca así a las reuniones y a las acciones de los amigos comunistas –cuyo

notorio líder es Gabriel Celaya–, sin nunca querer ser miembro del partido. Entre los viajes, sobresalen las estancias cubanas de 1959 y de 1968, ambas muy positivas, pese a que la segunda deja entrever indicios del cambio del país caribeño hacia el dirigismo cultural y la hipertrofia de la revolución (Neira: 2014: 320-321).

A medida que se acerca el final de la dictadura, el investigador se detiene en examinar la dificultad de la transición a la democracia, etapa decisiva para Caballero Bonald: no sólo marca su vuelta a la escritura, sino que supone su participación cívica como fundador del Nuevo Marco, miembro de la Junta Democrática y del Comité de Coordinación entre ésta y la Plataforma de Convergencia Democrática, presidente provisional para la puesta en marcha de la sección española del PEN Club, promotor del debate sobre la situación profesional de los escritores y colaborador del PSOE, aunque siempre manteniendo su independencia de criterio. El biógrafo registra los detalles de su activismo: participa en manifestaciones, firma documentos de protesta, denuncia las injusticias, defiende la libertad, la paz y los derechos humanos, o viaja a lugares como Tinduf, con la finalidad de conocer la realidad de los refugiados saharauis. El investigador sugiere que el hecho de ser un progresista influye negativamente en la candidatura de nuestro escritor, a finales de 1985, para ingresar en la Real Academia. Lo vuelve a intentar en 1995, retirándose al saber que hay otros dos candidatos, y de nuevo en 1999, pero tampoco obtiene los votos necesarios; indignado, rechazará los sucesivos ofrecimientos de elección asegurada.

Como en la primera, en esta segunda sección no faltan los comentarios a la obra de Caballero Bonald. En 1962 sale su primera novela *Dos días de septiembre* (1962); citando la recepción positiva, Neira sintetiza algunas de sus características: el mundo del vino como trasfondo, el retrato social de la burguesía provinciana, el inconformismo, la calidad del ritmo narrativo y la profundidad. Al año siguiente es la vez de *Pliegos de cordel* (1963), "el libro del que peor opinión conserva su autor" (Neira: 2014: 278), debido al lenguaje directo requerido por la operación realista cuyos planteamientos estéticos el jerezano rehúsa poco después; el catedrático compendia el autoanálisis retrospectivo desde el que el poemario enjuicia las consecuencias de la Guerra Civil. Es el último libro antes del silencio causado por la actividad política que merma tiempo e inspiración a la creación: para el siguiente hay que esperar hasta 1974, año de la novela *Ágata ojo de gato* (1974), controvertida ganadora del Premio Barral. El biógrafo la describe como: "Historia mítica de la tierra virgen que resiste a ser violada" (Neira: 2014: 327), transposición a un plano simbólico de la amenaza real de la construcción de una carretera entre Huelva y Cádiz y de la explotación urbanística de la Andalucía de estos años. La publicación de *Descrédito del héroe* de 1977 –Premio de la Crítica en 1978– marca la vuelta a la escritura en verso, con un poemario que el investigador define tanto en su contenido como en su estilo: señala el cinismo y la ironía de unos versos de inusual capacidad paródica, donde "la materia experiencial se ve sometida a un examen de conciencia que pone en cuestión tópicos morales generalmente asumidos por la sociedad" (Neira: 2014: 372); remarca además el "empleo alucinatorio de la expresión" (Neira: 2014: 372), la innovación de un lenguaje atípico que no se somete a las normas gramaticales aceptadas, y, citando los encomios de la crítica, la aparición del erotismo, la rebeldía, el carácter híbrido de la combinación de referencias míticas, culturales, históricas y personales. En 1981, *Toda la noche oyeron pasar pájaros* gana el premio Ateneo de Sevilla, convocado por la editorial Planeta, acerca del que el biógrafo aclara que ha sido "previamente arreglado por la organización del mismo" (Neira: 2014: 401). Mencionando las entrevistas al autor, Neira señala

la ironía y el lenguaje de la novela, a medio camino entre el realismo y el barroquismo de las dos anteriores. Los poemas en prosa de *Laberinto de fortuna* ven la luz en 1984; se trata de "un libro malévolo, cínico, crítico y críptico", un "rastreo nocturno por las zonas prohibidas" (*apud* Neira: 2014: 417), en palabras del autor, cuyo título homenajea a Juan de Mena. El catedrático comenta que en sus páginas no es difícil reconocer episodios autobiográficos, subrayando además la sátira sobre el ejercicio del poder en la España de aquellos años y la incertidumbre provocada por la insumisión a cualquier dogma; según Neira (2014: 422), estos variados elementos conforman un muestrario de las "ambigüedades en que el ser humano se debate en el ejercicio de la existencia".

En la casa del padre de 1988, que obtiene el Premio Plaza y Janés, es la primera obra del jerezano escrita por ordenador; el investigador informa que la novela, de gran éxito, presenta la trayectoria de una familia de la burguesía vitivinícola de Jerez: si durante la dictadura ésta es la clase dominante que detiene la riqueza, con la llegada de la democracia empieza a perder el poder y a formar parte del grupo de nostálgicos del franquismo. En 1992 sale *Campo de Agramante*, finalista del Premio Nacional del año siguiente, con una excelente acogida de la crítica y del público; pese a que es una historia fantástica, –aunque ubicada en lugares reales de la provincia de Cádiz– y aun reconociendo la relevancia de la ficción, Neira (2014: 4588-459) afirma que es "la más autobiográfica de todas" las novelas de Caballero Bonald, por incorporar personajes, episodios y problemas de salud que proceden de su experiencia personal. *Diario de Argónida*, topónimo literario para Doñana, aparece en 1997 y expresa el escepticismo del hombre maduro, resultado del tiempo vivido y de la reflexión que mana de los recuerdos desde la infancia hasta la senectud, revisados desde la ficcionalización. Como de costumbre, el biógrafo cita ejemplos de la magnífica acogida, que señalan la condición fronteriza entre realidad y alegoría, la verdad moral, la depuración expresiva y la maestría literaria en la evolución estilística. En 2005, año en el que se le otorgan el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana y el Premio Nacional de las Letras Españolas, se edita *Manual de infractores* que está "inspirado por el desagrado que le produce el gobierno del PP" (Neira: 2014: 503) y denuncia la indignación de Caballero Bondad por la guerra contra Irak y por las injusticias hacia los inmigrantes subsaharianos. En el contundente poemario, que entre otros premios recibe el Nacional de Poesía en 2006, el autor da muestra de su rebeldía ante el poder, ofreciendo al público una obra que Neira (2014: 518) considera de "vitalidad inusual en quien estaba a punto de cumplir ochenta años"; la reacción de la crítica, avisa, es unánime en su elogio de la heterodoxia, de la desconfianza ante las verdades establecidas, de la riqueza intertextual, de la frescura y diafanidad del lenguaje. En 2009 aparece *La noche no tienen paredes*, cuyo título remite tanto a la libertad como a la soledad de las horas nocturnas, que ofrece una gran variedad argumental y de registro, y propone la palabra como medio de búsqueda de la identidad; la crítica que Neira selecciona alaba la energía creadora de un poemario de senectud, su renovado clasicismo y la "imaginación poética como herramienta cognitiva" (Neira: 2014: 535). *Entreguerras o de la naturaleza de las cosas* de 2012, año en que Caballero Bonald recibe el Premio Cervantes por su trayectoria literaria, es un largo poema autobiográfico sin puntuación y "de clara filiación barroca" (Neira: 2014: 545), con explícita intención de ser un "examen de conciencia sobre lo vivido" (Neira: 2014: 546): el flujo de la memoria produce un texto que el catedrático describe como "épica […] de la resistencia […] que hunde sus raíces más profundas en una ética de la dignidad", un diario del heroísmo de quien defiende la vida y la libertad en medio de guerras, opresiones, injusticias y penurias. Neira comenta detenidamente la composición, remarcando la insumisión estética que se manifiesta en un

lenguaje siempre cuidado y renovado a la vez, coherente con el compromiso ético del escritor, que le proporciona notables encomios críticos y lo sitúa definitivamente entre las voces más altas de la literatura contemporánea en lengua española.

La narración clara y cuidada de las andanzas vitales y literarias del protagonista se cierra con un índice onomástico, muy útil para moverse en el universo de nombres que pueblan el entorno literario, cultural, histórico, social y familiar de Caballero Bonald. En definitiva, estamos frente a un libro concienzudo, fiable y completo, fundamental tanto para conocer a fondo al jerezano como para detectar en su obra las referencias autobiográficas e históricas, o para comprobar datos e informaciones sobre el poeta y sobre el contexto cultural en el que se mueve. Redactado a partir de un gran conocimiento que abarca la situación política y la poesía española de los siglos XX y XXI, *Memorial de disidencias* es el resultado, excelentemente logrado, de un largo y meticuloso trabajo de investigación, pero también de la afición y del ahínco de un lector-filólogo que quiere rendir homenaje a un gran escritor. Como habrá quedado claro, y como nos enseñan la pragmática del discurso (Austin: 1962) y las modernas teorizaciones semióticas que consideran los lenguajes artísticos como sistemas secundarios de modelización (Lotman: 1978), para interpretar un texto creativo y especialmente la poesía, es necesario examinar atentamente la biografía del autor y el entramado que procede de su experiencia personal. Como pocas veces ha ocurrido en la historia de la literatura, cuando dentro de unos años alguien se pondrá a estudiar la figura y la obra de Caballero Bonald, tendrá que agradecerle a Neira la suerte de tener al alcance todas las informaciones que necesita, recogidas y comprobadas antes de que el testimonio y los documentos se pierdan o se dispersen.

MARINA BIANCHI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

BIBLIOGRAFÍA

AUSTIN, John L. (1962) *How to Do Things with Words*. Oxford. Clarendon Press.

BIRULÉS Fina. (1995) «Introducción». *El género de la memoria*. Fina Birulés (ed.). Pamplona, Pamiela, pp. 9-14.

BOURDIEU, Pierre. (1989) «La ilusión biográfica», *Historia y Fuente Oral*. 2. 27-33.

GARCÍA MARTÍN, José Luis. (2014) «Caballero Bonald o la rentable disidencia». Blog personal *Crisis de papel*. 26 junio 2014. http://crisisdepapel.blogspot.it/2014/06/caballero-bonald-o-la-rentable.html

LOTMAN, Jurij. (1978). *La estructura del texto artístico* (1970) Madrid. Istmo.

NEIRA, Julio. (2013) «El universo propio en la literatura de Caballero Bonald». *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*. 3. 121-133.

PORTELLI, Alessandro. (1989) «Historia y memoria. La muerte de Luigi Trastulli». *Historia y Fuente Oral*. 1. 5-32.

PUJADAS, Joan J. (2000) «El método biográfico y los géneros de la memoria». *Revista de antropología social*. 9. 127-158.

VILLENA, Luis Antonio de. (2014) «Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald». *El Cultural*. 21 agosto 2014. http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/34872/Memorial_de_disidencias_Vida_y_obra_de_Jose_Manuel_Caballero_Bonald

Isabel Oyarzábal. *Mujer, voto y libertad*. Ed. de Amparo Quiles Faz. Sevilla. Renacimiento. Los cuatro vientos. 2013, 360 pp.

La historia de las ideas y las mentalidades que subyacen en el proceso evolutivo de una determinada sociedad y lo sustentan, se nutre con mucha eficacia de fuentes literarias diversas y, entre ellas, de modo primario y sustancial, por su propia naturaleza, de los textos periodísticos. En la época a que pertenecen, los aquí ofrecidos constituían tal vez la forma más directa de comunicación social como altavoz de muy amplia proyección del pensamiento y de las vicisitudes sociales, políticas y culturales de un país. Se encuentran en ellos aportaciones microhistóricas que, junto a otras confluyentes de similar o de variado signo, han ido contribuyendo a configurar el perfil histórico global de una comunidad, la española en nuestro caso. Tal sucede con el libro que ahora consideramos, contribución relevante de la escritora malagueña Isabel Oyarzábal en el contexto de una emergente lucha del feminismo por la conquista de derechos de la mujer en todos los órdenes, que incluía, claro está, aspectos colaterales de índole general, básicos en la vida social, cultural, política, etc., de la comunidad en la que se pretendía influir con el propósito de lograr el progreso que, desde el prisma fundamentalmente feminista, se proponía.

El libro lo estructura su editora, Amparo Quiles Faz, en cuatro partes: un "Estudio introductorio" realizado por ella misma; el cuerpo central del trabajo, "Mujer, voto y libertad", conformado por una abundante selección de artículos periodísticos, precedida de los criterios de edición; un riquísimo acopio de notas; y, por último, una adecuada bibliografía.

En su condensada introducción, la profesora Quiles Faz va desgranando la interesante biografía de Isabel Oyarzábal Smith (Málaga, 1878 - México, 1974), interconectando de forma muy atractiva y ordenada su perfil personal y familiar con el profesional y el contexto político, ideológico, social, económico y cultural, en particular del período al que corresponden los textos periodísticos ahora publicados. Parte, para ello, del ambiente en que la escritora va adquiriendo su formación intelectual y humana en el seno de una familia de la alta burguesía de la Alameda malacitana con orígenes británicos (escoceses), por su rama materna, de suma trascendencia en su evolución vital. Pues ya en sus estancias juveniles con la familia de Escocia, además del aprendizaje del inglés que tanto le servirá en adelante, va conociendo aspectos y movimientos de la sociedad británica muy alejados del constreñido ambiente burgués del entorno familiar de su tierra y de su país, cimentando, sobre todo al contactar con las sufragistas, un proceso, lento pero firme, de toma de conciencia y de lucha en pro de la libertad (comenzando por la económica) de la mujer y de la ciudadanía. Esa apertura de horizontes en varias direcciones (ideología, movimientos sociales, moda, lecturas, dedicaciones humanitarias, etc.) fructificará con mayor intensidad a partir de su traslado a Madrid en 1906 y perfilará una trayectoria vital en sintonía con las de otras ilustres mujeres *modernas* contemporáneas. Se iniciaban por entonces en la capital los círculos feministas, como el del Ateneo, y Oyarzábal progresa en sus planteamientos ideológicos, implicándose en una militancia que le llevaría a la presidencia de la Asociación Nacional de Mujeres Española y del Liceo.

Son tiempos, también, de un periodismo atento a mujeres burguesas consumidoras de habituales columnas en los diarios y, más aún, de publicaciones específicamente dirigidas a ellas, sostenidas a veces con audaces y esforzados empeños. Es el caso de *La Dama*, donde nuestra escritora inicia una actividad periodística, que, aunque por

un lado le acarrea el disgusto de su familia, por otro le reporta, junto a sus corresponsalías de agencias londinenses y labores de traducción, satisfacciones tan principales como la igualdad de ejercicio con los hombres e importantes ingresos económicos que inciden en su desarrollo personal. Y, en todo caso, se erige en eficaz tribuna para la manifestación de sus inquietudes. Así, si en los artículos de *La Dama* pretendía elevar el tono superficial de las revistas, en los de su sección de otro nuevo medio, *El Día*, se propuso estudiar los medios que a la mujer podrían labrarle un porvenir independiente o encauzar su actividad intelectual mediante el desempeño de empleos específicos para la de clase burguesa (artes decorativas, mundo comercial y bancario, empleos estatales, mundo sanitario, docencia, etc.) o para las mujeres obreras, denunciando además las injusticias y situaciones anacrónicas que estas padecen, al tiempo que las anima a la sindicación.

En 1917 se incorpora al diario *El Sol*, donde retoma el seudónimo de *Beatriz Galindo*, ya utilizado en *El Día* como homenaje a la insigne humanista áurea, y escribe un total de ciento ochenta y seis piezas hasta 1921 bajo la sección de revelador título «Crónica femenina» (primero, «Diario de la mujer»); además de las crónicas de estrenos teatrales, que solía redactar en un café rodeada de amigos de tertulia, a la que concurrían egregios personajes, como Azaña o Valle-Inclán. De esta ya intensa práctica, Quiles Faz destaca dos aspectos nucleares: su activismo feminista en el periodismo, común con otras columnistas de la época que comparten la misma tarea que Oyarzábal (Carmen de Burgos, *Colombine*; María Martínez Sierra [María Lejárraga]; Margarita Nielken; Consuelo Álvarez); y la denuncia, por todas ellas, de las reivindicaciones de la mujer.

Los ochenta y ocho artículos seleccionados entre los escritos de *El Día* para la parte segunda y central del presente libro recogen, en efecto, «los puntos fundamentales del feminismo de principios de siglo: la educación, la independencia económica y el voto de las mujeres» (p. 20). La editora, al referirse al proceso creativo, señala como génesis de los artículos una noticia de actualidad, a partir de la cual Isabel Oyarzábal extrae sus reflexiones y cuya temática, desde su esencial perspectiva feminista, contempla aquellos temas cardinales. Aborda el medular ideario feminista del voto de la mujer española, unido al problema de su educación y sometimiento al varón, su escasa formación en la lectura y consecuente atraso respecto a la mujer europea, la añeja moralidad hispana; en fin, el desigual lugar de la mujer en la sociedad española respecto al varón, por sus restricciones de educación y dirección moral y religiosa, que son objeto de la lucha de las mujeres (con el esfuerzo añadido de superar la visión negativa de la figura de la sufragista en la época) por sus derechos en congresos y ante el poder, reflejada en pertinentes crónicas. Para superar la deficiente instrucción de la mujer, también imputable al bajo nivel y los rancios contenidos de las revistas femeninas, la escritora expone la necesidad de publicaciones con informaciones políticas y sociales, la creación de una Biblioteca femenina y un sistema educativo completo e igualitario entre los sexos como base para alcanzar la igualdad de derechos. Entre ellos, el derecho a un trabajo que, alzándose sobre las tareas secularmente asignadas a la mujer, alcance las altas esferas intelectuales, con lo que esta lograría su independencia económica y el Estado aprovecharía su indudable eficacia. De esa manera, se llegaría a un modelo femenino moderno, cuyo ejemplo, en su propuesta, sería el de la mujer universitaria norteamericana, y en cuya órbita estarían presentes los cuidados de belleza y salud de las mujeres.

Transitando por este sendero de la concienciación social, Oyarzábal pasó, utilizando sus propios términos, de la «óptica de la caridad» a la de la justicia, poniendo

su atención y sus denuncias en asuntos relacionados con la situación de los grupos más desvalidos. Le preocupaban los deficientes modos de vida y de conocimientos sanitarios de las madres obreras; el mundo infantil, tanto en lo que respecta a los niños más desfavorecidos (mortandad, carencia de espacios de expansión y libertad, nociva influencia del cine), como a determinados aspectos de la personalidad del niño o de aspectos externos (vestimenta, calzado); o la miseria y el abandono de los desamparados (ancianos y pobres), con las posibles soluciones. Y, de modo general, tanto la higiene y salubridad de los hogares, con recomendaciones para unas vida, salud corporal y belleza convenientes, como la moralidad española, que critica por su carga de prejuicios y costumbres atávicas, retrógradas y, por ende, grotescas.

Al menos, dos interesantes líneas de trabajo proyecta, a mi juicio, el valioso estudio de Amparo Quiles y los propios textos de Isabel Oyarzábal. Una, la posible sistematización temática de los escritos de la autora, tanto los de esta selección como los del conjunto de su obra; otra, la del abordaje de sus componentes literarios. No es este el lugar para llevarlas a cabo; apuntemos siquiera el tenor de esas posibles proyecciones. Cabría en la primera sistematizar aspectos como los aquí tratados o apuntados junto a otros apartados complementarios. Compondríase, por ejemplo, un cuadro que acogería, de forma particularizada pero sin olvidar sus interconexiones naturales, desde el tema nuclear feminista en su dimensión más política (el voto femenino, la figura de la sufragista, las limitaciones sociales y religiosas de la mujer española, los referentes extranjeros en estos campos …), a otros enjundiosos aspectos (externos e internos o íntimos) como la vida social, cultural y profesional de la época; la vida práctica u ordinaria; la función de la mujer en el entorno familiar; los hábitos y cuidados de la mujer respecto a la belleza y su condición física; la infancia; la moralidad; la afectividad; etc., con sus ocasionales y puntuales referencias a modelos foráneos. Aspectos que, aunque observados desde la ya subrayada perspectiva prioritaria de lo concerniente a la mujer, a veces se plantean con un enfoque más amplio.

La segunda línea de trabajo se dirigiría, por ejemplo, hacia un análisis de la estructura de los textos periodísticos. Pues observamos en Oyarzábal un modo de composición dominante, con algunas flexiones estructurales, muy adecuado al carácter pedagógico de los escritos derivado de su empeño de compromiso político, social y cultural. El proceso creativo básico de los artículos parece sencillo y eficiente: planteamiento, desarrollo y cierre. En efecto, suele nacer con una noticia periodística (como bien anota A. Quiles) de calado o impacto desiguales, o con una reflexión pronto concretada en la anécdota suscitadora del motivo temático que le va a ocupar. Se desarrolla en una más extensa y cardinal segunda parte, donde, con mayor frecuencia que en las otras dos, ciertos motivos recurrentes se constituyen en elementos compositivos paralelos al medular, como las referencias a ejemplos o modelos forasteros de distinta índole, al pensamiento cristiano, a la actualidad española, a la responsabilidad del poder, etc. Y concluye de manera y con intensidad variadas: firme y hasta contundente, alentadora, persuasiva, incitadora, exigente, reflexiva, docente, etc. Asimismo, sería oportuno indagar en las técnicas de composición textual y los rasgos de estilo de este modelo de configuración y su adecuación a la intencionalidad y la perseguida eficacia en los receptores a quienes se dirige.

Justamente, a conferir una dimensión pragmática más plena a la lectura de los artículos periodísticos, contribuye el sustancioso tercer apartado del libro, con más de medio millar de "Notas" al prólogo y a los textos. Superando la mera funcionalidad de cita de la fuente bibliográfica, mediante las anotaciones accedemos a una copiosa y

multidireccional información sobre la época, abarcando territorios diversos y complementarios. Acontecimientos y datos históricos, personajes de diferentes ámbitos, movimientos y organizaciones políticos y sociales, situación económica, actualidad social de las clases altas y de las humildes, trabajo y salarios, precios y subsistencia, formación y poderes cívicos y religiosos, sistema educativo, recursos técnicos modernos (fotografía, tipografía, cine), empresas periodísticas, cultura sobre aspectos generales de la persona (medicina, alimentación, indumentaria, deporte, belleza, higiene), hábitos y costumbres, polémicas y sucesos cotidianos, marginalidad (asilos, prostitución, alcoholismo, orfandad), información varia sobre la vida y las inquietudes en el extranjero y un largo etcétera, perfilan y enriquecen el marco real en que se insertan los artículos, de contenidos confrontados por lo común con la moda y la modernidad. De tal suerte, la significación de los textos periodísticos resulta potenciada, alcanzando su sentido más profundo, por estas informaciones que reconstruyen el horizonte de expectativas de su receptor contemporáneo, lo que, a su vez, subraya la importancia de los escritos de la autora malagueña en el contexto de su época. Y se refleja, como es lógico, en el cuarto y último apartado ("Bibliografía") de "fuentes hemerográficas" y "bibliografía esencial", consecuente aportación final al muy interesante volumen de escritura feminista de Isabel Oyarzábal, editado, prologado y anotado con maestría por la profesora Quiles Faz.

Hipólito Esteban Soler
Universidad de Málaga

Emilia Pardo Bazán. *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra [1873]*. Estudio, edición y notas de José Manuel González Herrán. Santiago. Real Academia Galega/Universidade de Santiago de Compostela. 2014.
<http://dspace.usc.es/handle/10347/10058>

En los primeros días de 1873, la joven Emilia Pardo Bazán sale de viaje para varios meses a Francia, Suiza e Italia con su marido y sus padres. Este viaje dará lugar al primer relato de viajes de la autora. Confía sistemáticamente al papel sus impresiones sobre los lugares que descubre y los personajes con los que entra en contacto. Este texto puede considerarse, pues, como el fundamento de otros textos del mismo género consagrados por Pardo Bazán en su madurez a sus viajes europeos, como *Al pie de la torre Eiffel* (1889) o *Por la Europa católica* (1902).

Aunque el manuscrito resultante fuese conservado por doña Emilia a lo largo de su vida, nunca fue publicado. El profesor González Herrán dio a conocer su existencia en varias contribuciones científicas a partir de 1996 y ahora el texto ha salido a la luz pública en una cuidada edición digital, resultado de la cooperación entre la Real Academia Gallega donde se halla conservado el texto y la editorial USG de la Universidad de Santiago de Compostela. La introducción de José Manuel González Herrán informa ampliamente sobre el contexto del viaje. No se trataba en primer lugar de un viaje de diversión a ciudades de gran atractivo como podían ser Burdeos, París, Ginebra, Verona o Venecia. Es cierto que en el relato los aspectos turísticos tienen su importancia pero su mayor interés reside en lo que nos enseña sobre el "perfil ideológico y estético" (p. 6) de la joven autora. Empecemos por lo primero. El verdadero motivo del viaje es lo que González Herrán llama una "peregrinación carlista", puesto que los viajeros se dirigirán a las 'cortes' de la familia del pretendiente. En Ginebra serán recibidos por doña Margarita de Borbón y Borbón, esposa de Carlos

VII, en Trieste por doña María Teresa de Braganza, segunda esposa de Carlos V, siempre dentro de la dinastía carlista, claro está. A lo largo del texto abundan los testimonios de la adhesión de la escritora a la causa carlista, de su profunda simpatía por los miembros de la familia del pretendiente y de su nostalgia por el antiguo régimen en general. Le rezuma un nacionalismo español conservador, hasta reaccionario. El que la autora, más tarde, se distanciara de tales posturas, puede explicar hasta cierto punto por qué no publicó este relato.

Su simpatía por la sociedad estamental y su aversión por lo revolucionario se declaran, como es lógico, sobre todo durante la estancia en Francia, cuya sociedad distribuye en las siguientes categorías: "la nobleza, legitimista; la *bourgeoisie*, orleanista o napoleónica; los obreros, republicanos. La desgracia inmensa de la Francia es que la segunda predomina" (p. 62). Como la clase obrera es "un niño grande con pasiones de hombre y corazón a veces de ángel", tiene salvación a condición de ser bien dirigida, pero los burgueses no ven más allá de sus propios intereses, con lo cual son "el lodo" del país (p. 63). Pero mal dirigida, esta misma clase obrera es capaz de los horrores de la Comuna. En su afán de verlo todo, quiere visitar y consigue permiso para ver la prisión de la Roquette, donde fue asesinado Monseñor Georges Darboy, arzobispo de París, por la Comuna en 1871. Doña Emilia besa el cobertor de la cama en la que la víctima pasó la última noche y el guardián le ofrece un trozo, que se lleva como reliquia.

En cuanto al perfil estético de la escritora, se puede afirmar que, partiendo de una sólida base de conocimientos en historia del arte y ayudada seguramente por algunos libros que utiliza para documentarse, expresa sus juicios sobre obras de arte y edificios con finura y entusiasmo. Le encanta tener una visión panorámica sobre una ciudad y allí donde es posible, sube centenares de peldaños a torres de iglesias a fin de poder contemplar el conjunto urbano. Uno de los atractivos de este texto es la energía juvenil que emana de él, una energía que la autora seguirá desplegando en sus obras hasta el final de su carrera.

La introducción del profesor González Herrán comprende, como es natural, información sobre su transcripción y estandarización del texto en función del lector actual en cuanto a la ortografía de *realia* franceses sobre todo. Las notas informan sobre todo acerca de usos lingüísticos típicos de la autora, aspectos de su personalidad literaria en ciernes y sobre su ideología.

Además de la introducción y de la transcripción, el libro contiene algunos poemas de la autora escritos durante el viaje o a los que se hace alusión en el texto y el facsímil del manuscrito, eminentemente legible gracias a la caligrafía de la autora.

Esta edición se puede descargar gratis desde la página web del Servicio de Publicaciones de la USC. Las ventajas de la edición electrónica son tan evidentes que el texto ya ha sido descargado varios miles de veces. Para poder navegar confortablemente entre la transcripción y las notas, es importante utilizar un programa como Acrobat Reader, que no se encuentra automáticamente instalado en todos los tablets o teléfonos inteligentes. Es cierto que últimamente, muchas grandes bibliotecas están digitalizando los impresos libres de derechos de autor, lo que permite un fácil acceso a libros antiguos. Pero a esta iniciativa le corresponde la plusvalía de la introducción y anotación por un experto reconocido en la materia.

Lieve Behiels
KU Leuven

Emilia Pardo Bazán. *San Francisco de Asís. Siglo XIII*. Edición de J. López Quintáns. Estudio crítico de J. M. González Herrán. Apéndices de C. Patiño Eirín. Consorcio de Santiago-Alvarellos Editora. Santiago de Compostela. 2014, 773 págs.

Como un gran acierto ha de considerarse la publicación de esta obra, de gran aceptación en su día y hoy casi olvidada. La oportunidad de devolverla al público al cumplirse ochocientos años de la peregrinación de San Francisco a Compostela está fuera de duda y queda corroborada con la significativa revaloración de la figura del Santo por el Papa argentino. Con esta edición da un paso más la ingente labor emprendida por el catedrático de la Universidad de Santiago José Manuel González Herrán con sus colaboradores del Grupo de Investigación Emilia Pardo Bazán, decididos a conseguir unas Obras completas de la autora que realmente lo sean pues, aunque otra cosa parezca, lo más conocido hasta ahora es la parte narrativa de su producción, y aun esa no en su totalidad. Este ambicioso proyecto de análisis, interpretación y valoración arrancó en 2003 con un Simposio de especialistas y desde entonces viene dando frutos de alta calidad, con una revista pardobazaniana de primerísimo orden –"La Tribuna"– flanqueada de una colección de estudios anejos. Un brillante Congreso internacional vino a realzar esta empresa y sus conclusiones se publicaron en 2009 con el título *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. Todo ello en colaboración con la Real Academia Gallega, heredera de la biblioteca y el archivo literario de Doña Emilia. Encomiable en grado sumo todo ello, y mucho más vista la tónica, general en Galicia, de obstinarse en desconocer lo que no se exprese en vernáculo.

Nuestra época, con la crisis de sus valores fundamentales, tiene mucho adelantado para que laicos y creyentes se sientan acomunados en la simpatía instintiva hacia el *poverello d'Assisi* aun sin conocimiento cabal de las circunstancias que rodearon su figura. Otro tanto sucedía en los años 80 del siglo XIX, cuando la autora, muy atenta al clima espiritual europeo en que vivía, se propuso aproximar el lector a una Edad Media fascinante que, por otra parte, dejaba traslucir paralelismos y preocupaciones nada remotos. Al perfilar aquel tiempo lejano la autora no olvidaba la incertidumbre del suyo propio, abocado a perder la fe en el progreso indefinido que había impulsado el auge de Occidente, atónito al descubrir los abismos de miseria engendrados por el mito de la ciencia y de la técnica, amenazado por nuevas ideologías de salvación social que presagiaban la revancha de los desheredados y el cataclismo de lo constituido, mientras en la zozobra general no se salvaban ni el ámbito del pensamiento ni la convivencia entre las naciones. Inquietante compendio de todo ello, el conflicto entre la fe y la ciencia y el debate sobre la decadencia de los pueblos latinos expresaban sin lugar a dudas la inseguridad general. Tiempos, en suma, aquéllos de alarmado pesimismo, de ideas y emociones que, por otra parte, de vuelta ya del culto positivista al racionalismo, alimentaron también exigencias espirituales variopintas, desde el ocultismo y la teosofía hasta el redescubrimiento de la figura de Cristo. Había sido Renan, acercándose con cálida simpatía a la humanidad de Jesús, quien descubriera un camino de verdad y belleza muy eficaz para captar los orígenes de la religiosidad cristiana. Reencarnación de Cristo, la figura de Francisco tienta a la novel escritora, que encuentra además en los fundamentos religiosos de su propia educación una clave de interpretación del mundo. Por añadidura, el *San Francisco* señala un hito importante en la definición de una vocación alimentada hasta allí por la universal curiosidad de la joven Emilia, con ensayos destinados a la prensa según un patrón caro a la Ilustración. La revista había sido para ella ocasión donde poner a prueba sus dotes, estímulo de

autoeducación y aprendizaje que facilitó su consagración pública. No de otro modo ha de entenderse su participación en el debate sobre el evolucionismo, cuyos reflejos inflamaban la atmósfera académica compostelana –envuelta en aquella problemática europea con episodios tan sonados como la defensa del evolucionismo por el catedrático González de Linares– , y entre cuyos ecos aprendió a esgrimir sus armas polémicas a favor de la doctrina de la Iglesia en materia científica.

Cuando, tras esas experiencias divulgativas, meditaba profesionalizar sus aficiones literarias, le ayudó a decidir su futuro el benevolente reconocimiento por parte del amigo Giner de gusto intelectual y emoción estética suficientes para contrarrestar originarias lagunas de formación. A partir de ahí un cambio de rumbo le sugiere disciplinar sus energías y aplicarlas a un tipo de divulgación más consonante con sus tendencias, al estilo de lo practicado por los historiadores estetizantes de la escuela francesa, grandes narradores capaces de transfigurar con la chispa vivificante de la belleza literaria la desnuda erudición. El goce estético de la historia descubierto en aquellas lecturas la indujo a experimentar reconstruyendo a su vez artísticamente el pasado. Enfoca así una Edad Media aborrascada de la que resurgiría renovado un cristianismo de inmediata raíz evangélica, fundado en la caridad y en el menosprecio del poder: el encarnado por San Francisco de Asís. La riquísima biblioteca del convento franciscano de Santiago le proporciona documentación, consejo y seguridad doctrinal. Y aquella inmersión en una apabullante masa de lecturas, en seguida hábilmente sintetizada, fue ocasión de vivencias irrepetibles– "viví en el siglo XIII", confesará–, no menos que autodemostración de capacidad y desafío a los límites impuestos a su sexo por la sociedad. No ha de extrañar, pues, su insistencia en demanda de recensiones al libro –*fishing for compliments*, a primera vista– pues lo que buscaba no era tanto la asombrada admiración de sus doctos amigos (por otra parte atrapados al enjuiciarla en el manido parangón varón-mujer) como el definitivo espaldarazo para la profesión que se disponía a abrazar, irrebatible por venir de quien venía.

Fuentes prestigiosas y de acrisolada ortodoxia guiaron su reconstrucción del amplio telón de fondo sobre el que resalta la figura del Santo de Asís. Si la tranquiliza la moderación ideológica de Cantú, Ozanam, Görres o "el protestante Sismondi", inspiradores principales, no teme servirse de otras voces igualmente autorizadas aunque nada afines a su pensamiento, como el evolucionista Spencer y el "heterodoxo Michelet". El escenario que surge de tales lecturas resulta muy distante de la Edad Media al modo romántico pues más que universo ideal es palenque donde remachar una vez más su adhesión a la ortodoxia tradicional: hija de la Iglesia tan fiel como beligerante, encomienda a esta operación de alta divulgación el propósito didáctico ostentado ya anteriormente y que seguiría enunciando todavía a punto de concluirse el "Nuevo Teatro Crítico": "Si yo fuera hombre y periodista […] buscaría un rincón de un periódico donde dedicar diariamente el trozo de existencia experimentado y visto […], penetrando en todo para enseñar al público …".

Quizá la longitud del libro pueda justificarse entendiéndolo como derivación de un proyecto originariamente destinado a la prensa en entregas o capítulos progresivos, socorrida receta de seguro rendimiento, muy parecida al cuento de nunca acabar, que practicaban sin rebozo principiantes y consagrados. Una larga tirada de 132 páginas constituye la introducción donde, entre luces y sombras, desfilan bárbaros y romanos, feudalismo y servidumbre, Islam y Jerusalén, cruzados y trovadores, monacato e Imperio, güelfos y gibelinos, milenio, herejes y catedrales. En tan abigarrado torbellino de vicisitudes, la Iglesia descuella como fuente de toda ética, no siempre límpida

pero siempre benéfica. Esto se llama enseñar al que no sabe. Pero ese concepto simplificador, al ir siendo modulado a lo largo de toda la obra, deja vislumbrar interesantes profundidades: el dogma de la igualdad humana, aprendido en la religión que la escritora profesa y reiterado machaconamente en el texto, desafia sin más cualquier jerarquización del mundo en términos zoológicos, como la que predestinaba ciertas estirpes selectas a sojuzgar otros pueblos decadentes, mitos inquietantes de superioridad racial que circulaban ya por Europa como verdades de fe presagiando cosas terribles. Analogamente, la militante católica, sin desmentir su esencial antidemocratismo, en la constante defensa del humanitarismo cristiano insinúa lenitivos contra la violencia social que atenazaba Europa, intuición confirmada cuando descubra en sus viajes los milagros del catolicismo social belga. A ese espontáneo "sentir" la fraternidad cristiana, hasta aquí sólo teorizado por la escritora, sólo le faltaba para tomar cuerpo literariamente el descubrimiento de Tolstoy, en quien aprendería a desechar su propio e instintivo rechazo hacia el mundo de los marginados descubriendo la rica calidad de sus formas de vida y comportamiento. Precisamente de esa inspiración surgiría el cuento titulado *Siglo XIII*, tiempo de la fraternidad redivivo en la Galicia del presente, cuyo protagonista es la caridad en su más profunda y auténtica participación en el sufrimiento ajeno.

Abierto el pórtico, podía ya entrar en materia. Que no es sino la fuerza generadora de las grandes personalidades en la Historia: Carlyle *docet* y el Santo queda constituido como el tipo definidor del período histórico que alcanza su apogeo en el siglo XIII. De los diecisiete capítulos que siguen apenas una mitad escasa desarrolla la biografía de Francisco mientras que los restantes estudian el rastro dejado por él. Todo en el retrato que va surgiendo encaja en la iconografía más tradicional, sin intento alguno experimental. Y eso a pesar del creciente interés de la autora por acercarse a los recónditos meandros del alma, como demostrará en sus próximas novelas, en las que el análisis psicológico actúa como factor de evolución literaria, contribuye a dinamizar el retrato pasando de lo físico a lo moral y realza sus rasgos principales con el progreso de la acción. Pero aquí el excesivo predominio de la racionalidad descriptiva en la escritura no ayuda a penetrar en el cataclismo existencial que transformó un joven a la moda en Cristo redivivo. Muy a pesar del interés de Doña Emilia por la materia místico-literaria y de sus repetidas incursiones por ella, falta brío en su evocación de un ensimismamiento en la figura de Cristo que raya en locura. Empeñada en evitar la reducción positivista del misticismo a simple variedad de lo morboso, al limpiar de ambigüedades una conducta anormal no acierta a volar más alto. Y, el resultado, como si lo inefable se le resistiera a su pluma, es una santidad *di maniera*. Sin duda la fuerza del modelo de comportamiento más poderoso del Occidente, la *imitatio Christi*, capaz de transfigurar individuos de excepcional sensibilidad en enajenados a lo divino, no se prestaba a interpretaciones alicortas– las derivadas de la piedad al uso– como si los santos lo fueran de oficio, por adhesión a un convencional modo de comportarse que aflora con intermitencias a lo largo de la Historia. Con lo cual, al evaporarse el originario candor de las *Florecillas*, donde bebe la escritora, este Santo huele a sacristía. ¿Tendría razón Giner al negar a su amiga "la nota religiosa"? ¿O pretendía ésta, sin meterse en más honduras, agradar a un público de creyentes sin problemas?

Análoga frialdad o ausencia de participación emotiva llama también la atención en el capítulo clave sobre el Santo y la naturaleza, cuya primera parte tiene algo de tema escolar. Y, sin embargo, la identificación con la divinidad a través de lo creado

puede entenderla racionalmente quienquiera que haya subido a los montes de La Verna, refugio del Santo: espesura de abetos centenarios que entenebrece el día más brillante, silencio sobrecogedor. *Deus sive natura*. De aquella vivencia iluminadora mana el abandono a un orden espiritual superior, la *abundantia cordis* que funde el propio cuerpo con el de las cosas, que hermana a todos los seres –inanimados, humanos y animales– uniéndolos a su Creador; de allí surge el soplo vivificador de la caridad que envuelve lo existente, sin distingos ni reservas. Bien lo sabe Doña Emilia, pero las asechanzas de panteísmo encubiertas en esa atrevida percepción de lo divino la atemorizan y acaban por arrastrarla de soslayo a peregrinas consideraciones … como el recelo frente a las sociedades protectoras de animales, invención de protestantes. Y así, la familiaridad de Francisco con los pajarillos y el lobo feroz –tan definidora como para otras latitudes la de Buda con la tímida gacela –, viene a reducirse a una conseja más en un mundo semifantástico. ¿Entendió de veras Doña Emilia esta dimensión del fenómeno místico? En todo caso, la maestría de la escritura salva cualquier escollo refugiándose en las amables anécdotas de la tradición franciscana que, entre prodigios, visiones, arrobos y profecías, describen la existencia del Santo. Y a sus asombrosos efectos en aquel tiempo han de añadirse otros de diferente naturaleza y completamente actuales: los que ejerce en la escritora. Asoma ya, por ejemplo, en un capítulo sobre el Santo y la mujer, el decidido interés de la escritora por el feminismo mientras en otro dedicado a las herejías comunistas se perfilan sus preocupaciones de orden social. Los siguientes describen la adhesión de los primeros compañeros y el nacimiento de la Orden, el entusiasmo multitudinario que preludia la creación de la Orden tercera, la presencia del Santo en España, su apostolado y, por último, la relación con el franciscanismo de ciencias, artes, literatura y filosofía. En suma, una variedad de temas que no defraudará al lector. Otra cosa es la perplejidad que pueda despertar la profusión de notas al pie –como para revestir de empaque académico lo que en rigor son a menudo divagaciones difíciles de incorporar en el texto –y de largas citas en latín (de ñoñez insuperable alguna, como es la que traduce ciertas frases escabrosas del francés a ese idioma dejando deslizar además una errata: p. 550).

Un luminoso estudio de José Manuel González Herrán sirve de introducción al volumen, enriquecido en el Apéndice con dos textos inéditos descubiertos y presentados por Cristina Patiño Eirín: una carta-prólogo a los frailes del convento compostelano de San Francisco y una conferencia sobre San Francisco y la guerra. Javier López Quintáns, que se hizo cargo de esta edición basándose en el cotejo de las tres aparecidas en vida de la autora, explica los criterios seguidos en la actual y, entre ellos, la conservación de características como los galleguismos y la castellanización de nombres extranjeros, y la corrección de erratas. Muchas debían de ser las originarias cuando son tantas las que han sobrevivido: el primer cajista confundía *ciervos* con *siervos* (p. 496) y se comía las eses finales (*otro*, p. 497), trompicaba al leer el manuscrito y veía *lino* donde dice *uno* (p. 127), *postrero* en lugar de *portero* (p. 259), *alas* en vez de *a las* (p. 484), *despiértala* donde dice *despierta la* (p. 551), *Tornas* en vez de *Tomás* (p. 687), *olvidarán* en vez de *olvidaran* (p. 184). Más fáciles de perdonar son los fallos en palabras extranjeras: *Verstäudigen* en lugar de *Verständigen* (p. 237), *nessumo* en vez de *nessuno* (p. 286), *reilige* y no *heilige* (p.31), *sull Stimmat* y no *sulle Stimmate* (ibid.), *Bagnorea* y no *Bagnoreale* (p. 366), *e* que en italiano no equivale a *è* y viceversa (pp. 189 y 264), *perchio* en vez de *perch'io* (p. 495). También los apellidos se resienten: *Guijot* en lugar de Guizot (p. 21), *Goznes* y no *Goossens* (p. 32), *Crescinbeni* y no *Crescimbeni* (ibid.), *Vaquieras* y no *Vaqueiras* (p. 546), *de Sanctus* en vez de

De Sanctis (p. (726). Y alguna otra más insignificante. En el ardor creativo y al correr de la pluma, a la culta señora se le escapaban a veces italianismos insensatos (*fuelles deseos*, p. 345, sin duda *folli desideri* en su fuente de información), *trucidaban* (p. 364), e incluso lo que no es sino un crudo galleguismo (*pelo rizo*, p. 431) podría justificarse por una lectura y transcripción apresurada del original italiano (*capelli ricci*); para finalizar con un hipercultismo, *Panormo* que, del Renacimiento acá, es *Palermo* en toda tierra de cristianos (p. 467). No por cominería sino por deseo de una perfección nada inaccesible se ponen aquí de relieve estas pifias pues el libro, muy atractivo en su bonita presentación, se lee con gusto y ha de despertar interés en un amplio público. Por otra parte y aunque parezca secundario, como la simplificación y empobrecimiento del español actual ha arrinconado la riqueza de lenguaje de las clases cultas de hace un siglo, cabe preguntarse por la acogida que las nuevas generaciones le dispensarán, si no tendrán que acercarse a él diccionario en mano. ¡Aciago destino de los clásicos!

En conclusión: dejando aparte lo datado y lo ingenuo que pueda haber en esta obra primeriza, merece destacarse la valentía con que la novel escritora irrumpe en el espacio público cultural en un momento particular de la España de la Restauración, cuando el espíritu liberal de la época se enfrentaba con más aspereza a la coalición Estado-Iglesia y buena parte de la intelectualidad española mostraba su rechazo a intransigencias dogmáticas. A la escritora –muy sensibilizada a todo ello por su relación con el ambiente krausista –no se le pasa por las mientes oponerse a la disyuntiva planteada desde el *Syllabus*– o catolicismo o vida moderna –ni, menos aún, renunciar a participar apasionadamente en ambos terrenos. Muy al contrario, tanto es así que tercia a su manera en la contienda con esta monografía que parece dar voz a un difundido afán de concordia. Y en el símbolo que elige podían reconocerse los más acérrimos adversarios: Francisco, el innovador sumiso, que al aniquilarse a sí mismo renueva y vigoriza el mensaje cristiano, marchitado ya en sus días tras un milenio de existencia. A buen entendedor …

María Rosa Saurin de la Iglesia
Università di Urbino

José María de Pereda. *Pachín González*. Introducción, notas y texto fijado por Salvador García Castañeda. Santander. Ediciones Tantín. 2014, 205 páginas.

El 20 de febrero de 1895 se puso a la venta en las principales librerías de Madrid la novela de José María de Pereda, *Pachín González*. Casi ciento veinte años más tarde se ha publicado en Santander la última edición de este relato a cargo del catedrático de la Ohio State University Salvador García Castañeda, un reputado especialista en la narrativa del escritor de Polanco que fue el encargado de estudiar, editar y anotar los cuatro primeros libros de artículos de costumbres del polanquino, *Escenas montañesas*, *Tipos y paisajes*, *Tipos trashumantes* y *Esbozos y rasguños* que constituirían los dos primeros volúmenes de las *Obras completas* del novelista editadas por Tantín y dirigidas por José Manuel González Herrán y Anthony H. Clarke. El escrupuloso rigor textual y los magníficos estudios sobre esos primeros textos peredianos se reiteraron en su edición de la obra dispersa de Pereda que García Castañeda recogió en los tres últimos tomos de las *Obras completas*, y que ocupa casi dos mil páginas en esos tres volúmenes de *Miscelánea*: más de 700 textos, de muy variadas modalidades: artículos de prensa (crónicas,

gacetillas, polémicas, manifiestos, críticas teatrales y musicales, artículos de costumbres, comentarios políticos y sociales…, poesías, letras de canciones, textos teatrales, cuentos, escenas de costumbres, diálogos humorísticos, discursos, ensayos, prólogos…).

Su dedicación perediana se ha concretado, además, en la publicación de varios artículos y de una monografía sobre los inicios de Pereda como escritor. Pocos críticos conocen como Salvador García la narrativa costumbrista del polanquino, y el ambiente cultural santanderino en el que esta se desarrolló. Ese conocimiento proviene de sus ávidas y provechosas lecturas de la prensa de la época, que tanta información le ha aportado en sus trabajos de investigación y en la edición de *Pachín* de la pretendo dar noticia en estas páginas.

Después de esta amplia trayectoria y del profundo conocimiento de la obra perediana al que acabo de hacer referencia, resulta una obviedad decir que esta edición de *Pachín González* es una interesantísima aportación bibliográfica, cuyos méritos glosaré a continuación.

El principal de ellos para el lector especializado es su interés ecdótico. En esta, como en otras ocasiones, la ecdótica nos ayuda a los filólogos a aportar nuevas interpretaciones o juicios sobre las obras literarias. El texto recogido por García Castañeda está basado en el manuscrito de esta novela que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, que ha sido cotejado por este investigador con diversas ediciones de la obra. Como se indica en la nota editorial, este manuscrito es una primera redacción y contiene muchas adiciones, supresiones y tachaduras, que revelan el proceso creativo de Pereda y demuestran que la reiterada despreocupación por las correcciones de la que solía hacer gala el escritor de Polanco era únicamente una pose. El conocimiento y estudio de este manuscrito ha permitido obtener al profesor García Castañeda interesantes datos sobre el modo de escribir del polanquino y aporta algunas interpretaciones nuevas sobre el relato. Pero además, el texto perediano va precedido de un clarificador prólogo de este investigador que constituye un interesante fresco de la vida cultural del Santander de esa época, un estudio preliminar en el que se explican los dos grandes ejes vertebradores del relato: la crónica del espantoso suceso del estallido del vapor Machichaco y la narración de Pachín, un jovenzuelo aldeano a punto de emprender el viaje a las Américas, y que decide desistir de la poderosa llamada de la emigración tras ser testigo de la catástrofe. Al análisis de esos dos aspectos y su plasmación en la obra dedica el autor del prólogo la mayor parte del mismo.

Las páginas que en el estudio preliminar se centran en explicar la relación del novelista con la catástrofe del Machichaco contienen también noticia detallada de los pormenores de ese terrible suceso, y diversa documentación, fundamentalmente periodística, pero también recopilada de libros ya clásicos sobre este tema como el del recientemente fallecido José Luis Casado, José Antonio Sarabia y Luis Sazatornil publicado en 1993 y titulado *La catástrofe del Machichaco*. Toda esta información se presenta unida a un profundo conocimiento de las circunstancias vitales de Pereda en el momento del estallido del barco, y de otros testimonios literarios y periodísticos que trataron este mismo asunto. Su pertinencia para comprender mejor la visión literaria que del suceso ofrece Pereda es indiscutible y es loable el acertadísimo ensamblaje que ha realizado entre la abundante información sobre el Machichaco consultada y la obra del polanquino.

En lo que se refiere al segundo elemento del relato, la historia del joven que sale de su aldea el día de los difuntos con destino a la ciudad donde pretende embarcar

para América, el estudio de García Castañeda pone de relieve, muy acertadamente a mi juicio, los tres temas centrales de la novelita: el viaje, los sueños y la búsqueda.

Estos temas y el tratamiento narrativo de los mismos así como los personajes, están subordinados a una tesis que el novelista de Polanco reitera una vez más, en este caso al final de su carrera literaria. Esta tesis se resume en el título de uno de sus artículos costumbristas, "Suum cuique", cada uno a su lugar. Se trata en definitiva de la censura de la emigración que ya había manifestado desde sus inicios como escritor en el relato "A las Indias" (1864) y que repetiría en *Don Gonzalo González de la Gonzalera* presentando caricaturescamente al indiano que regresa rico habiendo cepillado la persona en los Estados Unidos, pero que resulta un guiñapo ridículo, con barrocos ropajes, juanetes en los pies y cabeza vacía al que manipulan los caciquillos liberales de la aldea. Una tesis que en este relato viene a corroborar el viejo tópico de Fray Antonio de Guevara del menosprecio de corte y alabanza de aldea que González Herrán considera definitorio de la narrativa de Pereda, pues si no tuviéramos en cuenta la inquina del novelista contra quienes abandonaban el terruño natal, no se entendería que un muchacho como Pachín, de cierta instrucción y con muchas posibilidades de conseguir una colocación digna en las Américas, desista de su propósito y regrese "al pobre rinconuco" de su lugar a majar terrones, como no podemos entender, sin tener en cuenta la superioridad de la aldea que Marcelo, el abogado madrileño que protagoniza *Peñas arriba* trueque la vida muelle en la capital por la dureza de la vida en Tablanca.

En el prólogo de esta edición pone de relieve García Castañeda la habilidad de Pereda para unir la escritura periodística que recoge lo correspondiente al desastre del barco, con la escritura literaria protagonizada por Pachín.

Esta introducción finaliza con tres anejos. El primero de ellos es un texto de Eduardo de Huidobro publicado en *El Diario Montañés* en el que se da cuenta de la primera lectura pública de la novela, un texto muy interesante que recoge entre otros aspectos el detalle del título inicial que iba a tener el relato, *Dies irae*, título que le sugirieron cambiar quienes asistieron a la lectura, entre ellos don Marcelino Menéndez Pelayo. El segundo anejo recoge un panteón conmemorativo de las víctimas de las explosiones, una de tantas manifestaciones de todo tipo en las que se daba cuenta del suceso, y el tercero de los anejos recopila dos romances que versificaban los espantosos hechos que tuvieron lugar aquel funesto 3 de noviembre de 1893, una tragedia colectiva que sacó a Pereda del abatimiento por el suicidio de su hijo primogénito, acaecido poco tiempo antes.

En definitiva, García Castañeda ha sabido aunar en esta como en otras ediciones que ha realizado, el rigor de los abundantes datos recogidos de la prensa local y del mundo literario de Pereda que tan bien conoce, con la prosa fluida y amena a que tan acostumbrados nos tiene. Su estudio muestra un hábil manejo de las fuentes: libros sobre el estallido del Machichaco, prensa, epistolario perediano, obras de este escritor… y presenta además datos y elementos textuales que permiten ofrecer una nueva interpretación de esta novelita.

Vayan mis últimas reflexiones para el propio libro como objeto. Las abundantes ilustraciones, el cuidado de la edición y la portada y contraportada, en la que aparece uno de los grabados de *La Ilustración española y americana* que dieron cuenta de la catástrofe, son dignos de elogio.

Esta novela, según indicó el propio Pereda en una carta prólogo a la edición del volumen XVII de sus *Obras completas* fue "uno de los libros que, al publicarse, más lectores me conquistó en menos tiempo…". Me gustaría que gracias al extraordinario trabajo del profesor García Castañeda, fuera aumentando el número de lectores que

se acerquen a estas páginas en las que el polanquino legó a la posteridad la historia de un muchacho testigo de una tragedia colectiva de imborrable huella en el alma y en la fisonomía de Santander.

Raquel Gutiérrez Sebastián
Universidad de Cantabria

Alfonso Rey. *Lectura del Buscón*. Valladolid. Ediciones Universidad de Valladolid (Literatura. Colección Fastiginia, 10). 2014. 154 páginas a dos columnas.

Hace más de veinte años (desde el II Congreso de AISO en Salamanca y Valladolid en 1991, si bien recuerdo) que el quevedista Alfonso Rey se interesa por las diferentes etapas y la cronología de la redacción del *Buscón*. Es seguramente el investigador que conoce mejor el texto de las cuatro versiones existentes, de las que nos ofreció una edición crítica en 2007 (Madrid, CSIC). Para él, Quevedo intervino en estas cuatro versiones y la del ms. B (Ms. Bueno) es la última.

Hoy publica, en *Lectura del Buscón*, una síntesis muy bien construida de sus puntos de vista, en la que se procede por etapas, de manera muy pedagógica, a la vez modesta y exigente: «No propongo una clave interpretativa nueva, sino una atención demorada a todos los datos disponibles, una lección sencilla que trate de conciliar la historia cultural y la estructura literaria» (p. 17b).

Las etapas son once, estudiando las ocho primeras las circunstancias externas a la obra y siendo las tres últimas (IX-XI) un análisis intrínseco de la obra.

Se ocupa primero, largamente, de «I - El *Buscón* y sus intérpretes» (pp. 19-34), mostrando cómo existen fases en la interpretación de la obra, del siglo XVII a nuestros días, en relación con los países, los períodos, y afirmando que su lectura se apoyará en lo ya dicho por sus predecesores «a la vez que propondrá otras nuevas en diversos puntos» (p. 34).

Pasa luego a «II - Redacciones y fechas» (pp. 35-43), uno de los problemas actuales del estudio del *Buscón*, resumiendo aquí trabajos anteriores al presentar su hipótesis de que «Quevedo revisó tres veces el *Buscón* a lo largo de un dilatado período de tiempo» (pp. 35b-36a), frente a los que afirman que sólo hubo una redacción por Quevedo (ms. B), al principio del siglo XVII. Para A. Rey, la versión B es la última y es posterior a la edición de Zaragoza de 1626. En cuanto a la primera versión (S), «no hay datos para fechar[la]» (p. 42a).

A continuación, se detiene en «III - La edición de 1626» (pp. 45-52), avanzando «la posible intervención de Quevedo en la edición príncipe» (p. 45b), incluso en el prólogo al lector, apoyándose en «el detallado análisis estilístico llevado a cabo por Tobar Quintana [2010]» y porque le parece «la explicación más sencilla» (p. 52b). Personalmente, me molesta, al final del prólogo, la evocación de una mujer «carirredonda» de la que Dios habría de guardar al lector, porque sugiere una mujer gorda; en efecto, si a Quevedo no le gustan las flacas y las critica en toda su obra, sólo he encontrado dos ejemplos de gordas satirizadas: la mujer del carcelero del *Buscón* («Tenía una ballena por mujer») y unas mujeres del baile «Los Nadadores» («Ballenas gordiviejas», Bl. 871, v. 49) (Roig Miranda: 2003a). Las mujeres gordas no parecen pues, disgustarle a Quevedo y no entiendo por qué aconsejaría guardarse de ellas.

En «IV - La cautela de Quevedo» (pp. 53-57), intenta el autor demostrar que «la autocensura acompañó a Quevedo a lo largo del proceso redaccional del *Buscón*»

(p. 55a), siendo la edición de Zaragoza la más censurada, que elimina «descripciones o comentarios de S C». Sin embargo, algunos de ellos reaparecen en B. Lo que permite hablar de autocensura es, una vez más, que el texto lleva «su sello estilístico» (p. 56b).

En cuanto a la tonalidad de la obra, como lo desarrolla la Vª etapa, «El *Buscón* y lo jocoserio» (pp. 59-65), es una mezcla de lo cómico y lo serio que hace que «no siempre es fácil decidir si la risa es un fin o un medio de denuncia» (p. 64b).

La sexta etapa se interroga sobre el «Género y antecedentes literarios» (pp. 67-73), lo que plantea otra vez el problema de «las dudas sobre su fecha de composición» (p. 67b), en particular respecto al *Guzmán de Alfarache* y a la *Segunda parte* de Martí (p. 68a). En cuanto al género, si tiene el *Buscón* «rasgos de entremés, de jácara, de agudeza ingeniosa y de parodia, no se puede reducir […] a uno o varios de tales géneros, pues los engloba y aglutina dentro de una estructura nueva» (p. 73b).

Rápidamente, en «VII - Literatura y vida» (pp. 75-79), nos recuerda A. Rey que existen fuentes literarias de los diferentes episodios, pero que también tienen relación con la realidad. En cuanto al realismo propiamente dicho, no puede existir en la sátira y lo burlesco que necesitan «de la simplificación y la caricatura» (p. 79b), pero la sátira tiene relación con el mundo satirizado.

La etapa más larga (pp. 81-97) es la última del estudio de las circunstancias externas: «Temas y contenido ideológico». Se ocupa de «La protección de la aristocracia», «Noción de nobleza», «Vagabundos y buscavidas», «Religión, literatura y juegos», «Judíos» y «Brujería». La conclusión es que, si es verdad que la obra «critica conductas, unas universales y otras propias de su tiempo» (p. 96a), «el *Buscón* no permite deducir una ideología clara» (p. 97a).

Las tres últimas etapas se presentan como un análisis intrínseco de la obra. En «IX - Estructura y técnica narrativa» (pp. 99-114), se afirma que el *Buscón* no es una novela y que «[r]esulta más fecundo leerlo como un relato satírico» (p. 100b). Por ello, escasean los detalles espaciales y temporales (p. 103b) para que destaquen los retratos satíricos, Quevedo ha creado «un yo flexible que cumple cometidos heterogéneos» (p. 106b) y utilizado «una interesante variedad de recursos en la caracterización de personajes» (p. 114b).

En cuanto a «X - El estilo» (pp. 115-124), aquí también afirma A. Rey que «la funcionalidad narrativa y la acomodación a propósitos satíricos parecen ser los principios que guían el lenguaje del *Buscón*» (p. 118a) y concluye de manera muy acertada : «su estilo es una manera de interpretar la realidad, no un artificio verbal que se agota en sí mismo» (p. 123b).

El último capítulo, «XI - Difusión e influencia del *Buscón*» (pp. 125-130), repite que la difusión manuscrita fue «restringida» (p. 125a), que la versión impresa tuvo ocho ediciones en siete años (1626-1632), pero que luego la obra «pasó a un discreto segundo plano» (p. 127a) en España. En cuanto a las alusiones e influencias, sólo se estudian en España. En realidad, como lo muestro en mis artículos sobre las traducciones del *Buscón*, la obra tuvo muchas más ediciones e influencias fuera de España, en particular en Francia donde la primera traducción es de 1633; además, existen ejemplares de las traducciones francesas en bibliotecas españolas, lo que sugiere que se pudo leer en España la obra en francés (Roig Miranda: 2003b, 2004 y 2006).

Una breve conclusión de tres páginas, en cinco puntos, avisa que hay «caminos que no se deben transitar y enfoques que se deben abandonar» (p.131), reafirma que Quevedo revisó tres veces la obra «a partir de una versión primitiva que, según todos los indicios, es la representada por S» (p. 132a), sin que existan diferencias importantes

«entre el joven y el hombre maduro» (p. 132b), perteneciendo la originalidad de Quevedo, su novedad, a todas sus épocas (p. 133a), en el doble aspecto de la tradición satírica lucianesca, a saber, moral y compatible con la «ingeniosa comicidad» (p. 133b).

Una muy nutrida Bibliografía (pp. 135-153), alfabética sin apartados, termina el libro, con más de 450 títulos (obras de la Antigüedad y del Siglo de Oro, estudios críticos, obras de Quevedo, estudios metodológicos), manifestando lo serio de esta lectura del *Buscón* y permitiendo a los lectores comprobar los datos aducidos y ampliar su conocimiento de los diferentes puntos de vista.

Lo que caracteriza esta *Lectura del Buscón* de Alfonso Rey es a la vez la prudencia y la afirmación. El estudio del texto del *Buscón* es, en efecto, un tema polémico y, frente a los que opinan que sólo el ms. B (de 1603-1604) es de Quevedo, está persuadido de que existen cuatro versiones en que intervino Quevedo y que el ms. B es la última (después de 1632); lo afirma claramente y nos ofrece todos los argumentos que ha encontrado para demostrarlo. Sin embargo, lo hace con mucha prudencia, utilizando formas hipotéticas como el condicional, verbos como *sugerir*, *parecer*, *deber de*, adjetivos como *posible*, *prudente* o el adverbio *tal vez*.

Todo ello manifiesta la honradez intelectual de Alfonso Rey que, en este libro, ha recordado los problemas que plantean el texto del *Buscón* y su interpretación, así como las soluciones presentadas por sus predecesores en el estudio de la obra, para ofrecernos su posición personal.

Marie Roig Miranda
Université de Lorraine

BIBLIOGRAFÍA

ROIG MIRANDA, Marie. (2003a) « Les femmes dans le *Buscón* ». *Hommage à Jacqueline Ferreras*. Thomas Gomez (coord.). Paris X. Publications du C.R.I.I.A. 357-373.

ROIG MIRANDA, Marie. (2003b) « Las traducciones francesas del *Buscón* ». *Estudios sobre el Buscón*. Alfonso Rey (coord.), Pamplona. EUNSA. 243-272.

ROIG MIRANDA, Marie. (2004) « Les traductions du *Buscón* ». *La Traduction*. Simone Mazauric (coord.). Nancy. Université. 7-20.

ROIG MIRANDA, Marie. (2006) « Les deux "traductions" du *Buscón* de Quevedo par A. Germond de Lavigne ». *Traduction, Adaptation, Réécriture dans le monde hispanique contemporain*. Toulouse. PUM. 328-337.

TOBAR QUINTANAR, María José. (2010) « En torno a la autoría de la lima estilística en la edición príncipe del *Buscón* ». *Criticón*. 110. 133-149.

Andrés Romarís Pais. *Unas pocas palabras necesarias: poética y poesía de Luis Felipe Vivanco*. Visor. Madrid. 2014

Hay un poema de Luis Felipe Vivanco titulado "Balada de la vida profunda". En ese poema podemos leer: "Más acá de toda hermosura y de todo milagro / más acá de todos los pájaros y de todas las sonrisas / ha nacido una verdad tan tierna como la oración vespertina de las campanas, / y aún no sueñan con ella los labios laboriosos de nuevas perfecciones, / y tiende el esfuerzo hacia la muerte sin advertir su tránsito

encendido. / Pero el hombre permanece más hondo". Este poema, casi elegido al azar, puede servir para pensar, y repensar, la obra y la figura de Luis Felipe Vivanco. Un poeta olvidado, o tal vez sea mejor decir, ninguneado. Como parece apuntar el poema, Vivanco fueron muchos *vivancos* escondidos, pero es esa pluralidad la que da forma su identidad. El poema nos dibuja, o así podemos imaginar, un doble movimiento hacia fuera y hacia adentro, en el que el exterior construye un amplio y tenso cordón de relaciones con el interior. La pregunta es ¿cómo volver sobre su poesía? ¿Cómo pensar esa tela de araña que es la poesía de Vivanco, donde la realidad se llena de extraños espejos? Es aquí donde la obra de Andrés Romarís Pais, *Unas pocas palabras necesarias: Poética y poesía de Luis Felipe Vivanco*. Romarís Pais es uno de los principales estudiosos de la obra de Vivanco, y por lo tanto este trabajo ha de ser referencia ineludible en cualquier estudio sobre la figura de este poeta. Y estudiar a Vivanco, como decía antes, no es nada fácil. Es un poeta lleno de espejos, de laberintos, de pliegues… Todo ello Romarís Pais lo pone con detalle sobre la mesa de discusión. No podemos obviar, por ejemplo, su inicial relación con la Generación del 27, con Alberti, por ejemplo, pero tampoco es posible dejar de lado su vinculación con Falange ni su inicial filogermanismo. Su posición política inicial afectará notablemente a su lugar en la poesía española, y a su autoexilio durante muchos años del franquismo. De todo ello da fe su *Diario*, una muestra contundente de la situación del poeta durante los años duros del franquismo, pero en igual medida la situación de la cultura española en esa época. Dicho esto, el libro de Romarís Pais pretende establecer las líneas argumentales básicas del poeta, tratando de establecer una relación de continuidad. El autor lo resume perfectamente:

> Vivanco empezó a abrirse camino en la poesía española en uno de sus momentos más brillantes, el de la llamada Generación del 27. Su poética juvenil debe mucho a algunos de sus poetas, como se verá, y en general, al rico y polifacético contexto cultural de los años veinte. Ahora bien, a lo largo de la siguiente década el rumbo de la poesía española cambia sustancialmente y con él la concepción teórica y la praxis poética de nuestro autor, al igual que sucederá en la larga dictadura que le tocó vivir.

La propuesta de Romarís Pais consiste en establecer, desde cada capítulo, una forma de acercarse a las diferentes etapas del autor, es decir, a las diferentes poéticas en las que se introduce "para luego analizar temática y formalmente los poemarios escritos durante la misma". En este sentido, el autor considera y defiende el "sentido de unidad" a través (y a pesar) de las diferentes épocas y poéticas que hallamos en su desarrollo poético. Existe en él un estilo clasicista, algo frío y en algunos poemas claramente esteticista que comprende los libros *Cantos de primavera* (1936) y *Tiempo de dolor* (1940). Tras la guerra civil, situado ya en la órbita de la revista *Escorial*, encontramos a un poeta vivo y dinámico, que escribe algunos de sus mejores libros como *Continuación de la vida* (1949), donde hallamos poemas verdaderamente importantes como "La embriagada" y *El descampado* (1957) donde desde una poesía de corte realista explota intensamente la imagen sugerente del descampado como aquel sujeto obligado a vivir fuera de la naturaleza, expulsado, en un estado fronterizo entre la civilización y la naturaleza.

El primer capítulo lo dedica el autor a la poesía de juventud que recoge uno de lo problemas centrales en el estudio de la poesía vivanquiana. Este problema reside en la dificultad para datar y fechar la creación de algunos de sus poemas. Es decir, cuan-

do Vivanco reconstruye su identidad poética en libros como *Mocedades* (1972), reescribe e incluye poemas nuevos, lo mismo, aunque a mi juicio es más llamativo y Romarís Pais destaca acertadamente, es el hecho de cómo pensar *Memoria de la plata*. Se trata de un libro con un fuerte componente vanguardista, de corte surrealista. Según el mismo poeta narra, estos poemas fueron escritos en 1928 (en la órbita surrealista de Alberti o Lorca), pero al mismo tiempo destaca que algunos fueron reescritos y, de la misma forma, confiesa en su diario que algunos son escritos directamente en la década de 1950. Este extraño giro hizo que el libro ni se leyera como un libro de ruptura o recuperación de la vanguardia en 1958, ni como un libro surrealista en 1928. "Ante esta coyuntura –escribe Romarís Pais– había que tomar una decisión sobre dónde ubicar estos poemarios en la trayectoria de Vivanco. [He] optado por iniciar mi estudio con estos dos supuestos libros de juventud. Se admite así que la mayoría de ellos fueron presumiblemente escritos en sus años mozos y reelaborados muchos años después para su publicación". A partir de esta distribución de su primera poesía ahonda con precisión y rigor en el estudio de la poesía primera de Vivanco.

El segundo capítulo aborda libros como *Cantos de primavera* o *Tiempo de dolor*, los cuales forman la identidad del poeta a lo largo de la década de 1930 y parte de la siguiente. En julio de 1936 aparece *Cantos de primavera* dedicado a Luis Rosales. Superada la influencia (o eso parece) de la vanguardia, Vivanco opta por una estética bien diferente. Vivanco escribía entonces: "Yo canto, y escribo mis versos, como hombre, como cristiano, como creyente y como enamorado. Mi voz no es más que eso: dolor verdadero". *Tiempo de dolor*, se publica en 1940 y recoge poemas entre 1934 y 1937. Cabe destacar en este capítulo, pero en general en el resto, los acertados análisis del autor tanto en lo que a la estructura de los poemas como a la interpretación de símbolos e imágenes.

En el tercer capítulo presenta una importante reflexión que aborda la complejidad del marco en el cual se inserta la poética de Vivanco: la Guerra Civil y la primera postguerra. No es posible dejar de lado su filiación de corte falangista y fascista entre mediados de la década de 1930 y 1945 aproximadamente. Es claramente germanófilo e incluso envía, a través de la embajada alemana, el pésame en 1945 por la pérdida de la guerra. En este contexto, en lo que a lo poético se refiere "propugna la supremacía del contenido artístico; frente a la tan polémica deshumanización postula una rehumanización; y, en consonancia con lo anterior, frente al tecnicismo del arte precedente defiende la necesidad de la inspiración". Estos, apunta Romarís Pais, son los vectores que mueven la poética de Vivanco durante esas épocas.

El cuarto capítulo aborda la poesía de madurez del poeta, centrándose en el ciclo de *Los caminos*. En la década de 1940 encontramos unidos los nombres de Vivanco, Rosales y Panero, quienes junto a Ridruejo y al más joven José María Valverde, conforman lo que será el grupo *Escorial*. "Entre 1945 y 1947 la poética del grupo se fundamenta en un "romanticismo mesurado" que […] se perfiló desde las páginas de *Escorial*. Se admitía ya una libertad formal, subordinada siempre a un contenido sujeto a los límites de la realidad". Es de sumo interés en este capítulo el modo en el que el autor profundiza en conceptos clave de la experiencia poética de Vivanco, tales como *realidad vivida*, *ensoñación de lo ya vivido*, *contemplación* o *imaginación*. Todos ellos conforman polos de significación claves a la hora de establecer una lectura cercana a la letra vivanquiana. Pero igualmente no podemos dejar el sentimiento religioso ni el importante diálogo con la muerte. En 1974, un año antes de su muerte, publica *Los caminos (1945-1965)*. En este volumen se incluyen libros ya publicados, tales como *Continuación de la vida* (1949) y *El descampado* (1957), y otros dos inéditos *Los cami-*

nos (1945-1948) y *Lugares vividos* (1958-1975). Es este ciclo de poemas donde la poesía de Vivanco, donde lo real se inyecta de lo imaginario, adquiere su mayor voltaje. En este cuarto capítulo Romarís Pais se ocupa de diversas cuestiones que certifican igualmente la complejidad del mundo poético de Vivanco. Acertadamente se introduce en los problemas de estilo, y cómo el poeta establecía sus propias transiciones estilísticas. Ahora bien, destacaría aquí, como bien hace Romarís Pais, el proceso descriptivo del paisaje que acude a los poemas de Vivanco. Y como señala el autor, Vivanco es capaz de usar la aparente enumeración sin más interés que su disposición espacial para progresivamente, gracias un formidable uso del ritmo y del tiempo, adentrarnos en un mundo simbólico y poético. Simplemente un poema como "El otoño", donde leemos: "los plátanos / cobrizos de las calles, / los charcos en el suelo, / y las mal trajeadas / mujeres del tranvía. / No hace falta nombrarle". Pero en este ciclo también observamos transformaciones cercanas al minimalismo o al discurso surrealista.

Ahora bien, Vivanco, hombre lleno de pliegues, también oculta otro proyecto: *Lecciones para el hijo*. Y de este libro ocupa el quinto capítulo. Este libro es tal vez el más peculiar de su trayectoria, y el más largo en lo que a gestación se refiere, comenzado en 1946 y publicado en 1961. Se trata de un libro de poemas, según dice la portada del libro, y según lo concebía el poeta, pero este libro contiene prosas, teatro, etc. Escribía el poeta: "He querido romper mis límites de poeta lírico. He querido avanzar por otros caminos. […] Hay que escribir toda clase de poesía, no sólo lírica, sino también épica o dramática". Desde el momento actual, quizá, al menos así lo pienso, este libro, estas *Lecciones para el hijo*, tal vez sea el libro que más puede aportar a la poesía española actual, aunque éste, es cierto, sería otro tema que nos llevaría por otros caminos.

El sexto y último capítulo lleva por título *Prosas propicias, el epílogo inconcluso*. Gerardo Diego, con quien Vivanco tuvo una gran amistad, escribe el prólogo al libro *Prosas propicias*. Este libro se publica en 1976, es decir, un año después de su muerte. Diego escribe: "Este libro no necesita prólogo, porque él mismo es su prólogo, su logos y su epílogo. Sobre todo su epílogo. Es el epílogo y, por si fuera poco, inconcluso, de una vida". *Prosas propicias* supone por un lado un repaso hacia sí mismo, pero en la misma medida de su tiempo y del pasado y el presente de España. Abandona toda la frialdad descriptiva, todo realismo y se introduce en un bosque de lengua y símbolos. Este libro inconcluso es analizado por Romarís Pais con la certeza y contundencia a la que nos ha acostumbrado desde el primer capítulo. Este libro escrito en un "verso libérrimo" trata de fracturar el sentido lineal pero también armónico de la estructura poética. Se trata de un versículo pleno de un irracionalismo desbordante pero también lleno de silencios significativos que parecen remitir a lo que Whitman llamaba "respiración". En estos poemas encontramos cantos a la amistad, crítica política hacia el franquismo, auto-parodia, etc. Sería sin dude éste otros de esos libros de Vivanco que perfectamente podrían estar hoy de actualidad.

Unas pocas palabras necesarias: poética y poesía de Luis Felipe Vivanco supone sin duda el primer estudio en profundidad y verdaderamente actual que poseemos de la poesía de Vivanco. Si bien sigue siendo un poeta poco frecuentado, no cabe duda de que posiblemente sea un poeta para redescrubrir, y este estudio puede ser un buen punto de partida. Ahora nos falta que su figura de ensayista (notable ensayista) retorne con alguna re-edición de sus escritos. O al menos la recuperación de su *Diario*. Hoy la vuelta a su *Diario*, escrito entre 1946 y 1975, es sin duda un ejercicio de historia o de intrahistoria, como gustaba decir. Su diario es un taller de poemas y de reflexiones que no deja a nadie indiferente y que además nos permite descubrir al hombre atormenta-

do, exiliado interior y poco comprendido que fue. Hallamos arrepentimiento y autocrítica: "el daño que me ha hecho [la política] en dos épocas de mi vida FUE y Falange" (1946). Afirmaciones de su catolicismo y críticas al catolicismo español: "soy católico de izquierdas porque creo que la Biblia es un libro maravilloso. (Los católicos de derechas no leen la Biblia)", o "tal vez nuestros arzobispos sean más franquistas que papistas" (1956). Críticas a la situación cultural y política de España: "Todo lo que tiene calidad en España es antifranquista" o mientras veranea en Loredo apunta en su diario "¡Qué gusto saber que hay en Francia y en Italia juventudes sin estos campamentos, sin 18 de julio!" (1956). Todo esto deriva en una jugosa y compartida, a mi entender, forma de comprender España, y el concepto de patria: "Ser español ocupa un puesto secundario en el orden de importancia de las cosas que soy" o "A mí, que no soy patriota, y que no siento a España como nación o unidad de destino en lo universal, etc., me coge España o el amor a la patria por dos cosas: la geografía, el puro paisaje, y la lengua, el idioma" (1958). Deliciosas palabras de un poeta considerado franquista por muchos que en 1963 escribe en su diario: "entra en mi cuarto de soñador antifranquista el viento frío gallego".

Alberto Santamaría
Universidad de Salamanca

Javier Serrano Alonso. *Valle-Inclán: Epistolario recuperado*. Lugo. Editorial Axac. 2012, 80 pp.

Los epistolarios de los escritores han encontrado al fin entre nosotros su lugar. Cada vez son más y mejor los editados y concediéndoles la importancia que tienen tanto por su valor documental como por ser una forma de escritura, que permite acceder a la vida privada y a la intimidad —al menos en apariencia— sin los filtros que imponen otros medios expresivos. A la vieja curiosidad por conocer la vida de los escritores se añade así la posibilidad de indagar en esta modalidad de escritura donde el yo se proyecta con una libertad y cercanía mayores que en otros géneros.

Como señala Javier Serrano Alonso, los escritores de la Edad de Plata se están beneficiando de esta nueva valoración de las cartas y se van sucediendo notables entregas sobre muchos de aquellos escritores. Valle-Inclán no podía quedar al margen y el hecho es que el autor del libro que reseño en el momento de cerrar su estudio contabilizaba ya quinientas veintiocho cartas de don Ramón conocidas, que categorizó en cuatro grupos: originales, cartas de firma conjunta originales, cartas editadas en prensa y otros medios, y de firma conjunta aparecidas en medios de comunicación. De esta cifra, cuatrocientas sesenta son de firma exclusiva de don Ramón (p. 4). Si durante un tiempo, las cartas públicas del autor de los esperpentos han sido las más comentadas y conocidas, ahora, paso a paso, se va accediendo a su mundo privado. No son por lo tanto un apartado menor de sus escritos y en ellas se pueden espigar datos y opiniones fundamentales para la comprensión de su autor.

Desde entonces se ha producido alguna nueva entrega que incrementa incluso ese número. Es el caso del libro de Antonio Espejo, *El eco de la palabra. Claves literarias e intelectuales de Ramón del Valle-Inclán en algunas páginas olvidadas* (Valencia, La Bella Araña Editorial, 2014), en cuyo capítulo segundo da cuenta de al menos 16 misivas, algunas de las cuales han sido censadas paralelamente por Serrano Alonso. Lo destacable en todo caso es señalar que, en pocos años, se han duplicado las cartas

conocidas del escritor gallego, descubriendo aspectos inéditos de su personalidad y de su trayectoria. Ha bastado con que se abrieran algunos archivos —de particular importancia es el legado manuscrito Valle-Inclán Alsina— y que se haya continuado recuperando la documentación de don Ramón dispersa por la prensa. Uno de los aspectos atractivos de este libro es justamente la revisión sobre lo acontecido y el recuento de aportaciones significativas a la formación de este ya bien nutrido *corpus*, que debe ser en el futuro una de las bases sobre la que se construya una necesaria biografía del escritor documentada y puesta al día.

Como el movimiento se demuestra andando, el resto del libro es el estudio de una serie de misivas concretas, con una primera sección de cartas inéditas y otra de cartas recuperadas, con cinco y seis apartados respectivamente. Cada uno de ellos es como una tesela para esa necesaria reconstrucción del mosaico de la vida de don Ramón. Comparecen sus amigos —caso del político Fernando de los Ríos—, artistas como el escultor Juan Cristóbal o el pintor cántabro Gerardo de Alvear. Otras misivas proporcionan informaciones sobre su posicionamiento ante el galleguismo u otros acontecimientos políticos del día. Alguna carta aporta información sobre la difusión de sus obras —ese campo tan necesitado todavía de estudios sistemáticos—, ya que surgen del contacto con sus traductores —el checo Antonín Pikhart—o con libreros y editores con quienes se relacionó tratando de hacer valer su peculiar forma de entender la edición literaria: Fabián García y Fernando Fe. Y no falta algún fleco novelesco como sucede con una carta interceptada por los servicios secretos franceses.

La transcripción es siempre cuidada, se incluyen reproducciones fotográficas de las cartas y los comentarios a cada una de ellas constituyen una pequeña monografía llena de datos y matices. No en vano Serrano Alonso es el mejor conocedor de la bibliografía valleinclaniana. Hasta tal punto se nota que la mención del traductor checo le da pie para presentar una relación de traducciones de textos de Valle-Inclán en vida del autor (pp. 23-25). Si en los toros hasta el rabo cuenta, también en este libro su «Coda y Addenda» finales resultan sabrosas incitaciones a seguir hurgando en las hemerotecas a la búsqueda de textos olvidados de don Ramón: le sirven a Serrano Alonso para llamar la atención sobre dos publicaciones periódicas no localizadas —*La Voz de Arosa* y *La Crónica Mercantil*— donde existen muchas posibilidades de que haya textos del joven escritor.

Los epistolarios de escritores permiten entrar en sus talleres, conocer la sociabilidad artística de su tiempo, sus posicionamientos estéticos. En su brevedad, este libro ofrece un valioso ejemplo sobre como proceder con estos materiales que con sus luces indirectas iluminan aspectos de la vida y de las obras de los grandes autores que de otro modo resultarían inaccesibles.

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ.
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Antonio Vilanova. *La letra y el espíritu (1950-1960). Letras universales*. Prólogo de Adolfo Sotelo Vázquez. Alba Guimerá, Gemma Márquez y Blanca Ripoll (eds.). Madrid. Devenir el otro. 2014. 309 páginas.

La década de los años 1950-60 no fue un periodo particularmente propicio para el desarrollo de la cultura en España. Por el contrario, esos años, en general funestos para la vida intelectual española, se caracterizaron por carencias fundamentales en el discur-

so de las ideas y el arte. De todas las deficiencias propias de esa época, una de las más frustrantes fue el aislamiento y la incapacidad de inserción del país en el mundo. El déficit internacional de que ha adolecido con frecuencia la escena cultural española quedó magnificado, en esos años de autarquía y provincianismo, hasta hacerse abrumador. No obstante, hubo excepciones a esta orientación predominante. Juan Goytisolo en literatura, Juan Antonio Bardem en cine, José Luis Aranguren en filosofía son algunas de las figuras destacadas que se opusieron al asfixiante ambiente interior e intentaron abrirlo a temas y registros externos. El libro *La letra y el espíritu (1950-1960). Letras universales* recuerda y articula la aportación de una figura del campo de la crítica literaria, Antonio Vilanova, para facilitar el acceso en el medio literario del país a los autores internacionales más determinantes de la primera mitad del siglo XX. El libro está prologado por un discípulo de Vilanova, el catedrático de la Universidad de Barcelona, Adolfo Sotelo Vázquez, y la edición, rigurosa y cuidadosamente estructurada, está a cargo de Alba Guimerá, Gemma Márquez y Blanca Ripoll. Dos son las cualidades más comprensivas del libro: dibuja un perfil intelectual y profesional de Vilanova como crítico y ensayista y, al mismo tiempo, pone de relieve el esfuerzo excepcional que era preciso realizar, en esos años de represión y temor, para mantener un diálogo activo con las corrientes definitorias del momento. Desde sus ensayos semanales en la revista *Destino* de Barcelona, Vilanova conversó con los grandes textos de la época y los acercó a un público que carecía de los medios para participar de manera efectiva en el debate intelectual internacional al estar privado del conocimiento de sus referentes más destacados.

Los rasgos de la metodología de Vilanova seguida en sus ensayos de la década recogida en el volumen son varios y voy a exponerlos brevemente a continuación tal como se hacen patentes en el libro.

Los artículos están dedicados invariablemente a autores no españoles o hispanos y proceden mayoritariamente de la literatura en otras lenguas europeas, con particular insistencia, las de Francia, Inglaterra, Alemania, Rusia y Estados Unidos. Los artículos presentan y analizan para el público español, desconectado y deficientemente informado de los grandes hechos literarios de la época, la obra de André Gide, Simone de Beauvoir, T.S.Eliot, Herman Hesse y Boris Pasternak, entre otros renombrados autores del momento. Es importante destacar que los artículos revelan una lectura analítica y minuciosa de obras complejas y de difícil análisis y ponen de manifiesto el conocimiento amplio y profundo de Vilanova de toda la literatura del periodo. Los ensayos constituyen así una réplica a la regresividad y las limitaciones de la época. Vilanova es un lector y crítico que presenta los textos y las ideas más acuciantes del momento de manera estimulante y lúcida.

Como indica Adolfo Sotelo en su perceptivo y bien documentado prólogo, la influencia teórica predominante de la crítica de Vilanova es la obra de Ortega y Gasset y, en particular, dos conceptos suyos enunciados en *El espectador*. En el primero, Ortega afirma que "no es lícito censurar a un autor porque no abriga las mismas intenciones estéticas que nosotros tenemos. Antes de juzgarlo tenemos que entenderlo." Vilanova comparte este criterio orteguiano y ubica los textos y los autores a partir del medio temporal y espacial en el que aparecen sin tratar de imponer un juicio preestablecido que pudiera distorsionarlo y falsificarlo. El segundo concepto de Ortega complementa y completa el primero: "El crítico ha de ser un hombre de su tiempo… ha de hacernos comprender el arte del momento en que vive, que es también el nuestro, que a menudo valoramos a través de sus ojos, tal como ha sido juzgado por él." Además de ser fiel a la circunstancia histórica específica en que se sitúa el texto bajo su conside-

ración, el crítico ha de ser capaz de enmarcarlo dentro de unos parámetros conceptuales renovadores que nos acerquen la obra de un pasado más o menos lejano a la circunstancia actual específica, en otras palabras, que hagan vivir la textualidad de otro momento, nación y lengua dentro de nuestra realidad y la hagan conversar con ella, estableciendo puentes de intercambio humano y artístico.

Este hecho puede parecer convencional en el contexto del pensamiento y la crítica de la era posnacional y global, que es la nuestra. No obstante, en la España de los años cincuenta, ese objetivo era difícilmente realizable a causa de las numerosas cortapisas institucionales y culturales que se interponían entre el autor y su obra. La crítica de Vilanova cumplió esa función de apertura dialógica improbable, pero esencial y necesaria. Abrió las ventanas del reducido espacio cultural nacional a las voces más significativas e impactantes del contexto internacional y las hizo parte ineludible, aunque limitada, del discurso intelectual más vital de la época por encima de las restricciones de las dos censuras predominantes: la oficial, omnipresente y arrogante, y otra, más latente e insidiosa, que fue la censura internalizada en la conciencia de los intelectuales del momento.

Adolfo Sotelo destaca que el núcleo de los artículos de Vilanova está dedicado a la novela y los grandes novelistas—que se han convertido ya en canónicos—y pone de relieve que el método de análisis de Vilanova para el análisis de la ficción se ajusta al paradigma epistemológico y formal de la gran novela propia de lo que la crítica angloamericana denomina *high modernism* y en términos más generales podemos definir como alta modernidad. Ese paradigma comprende novelistas tan determinantes como Franz Kafka, Thomas Mann, Virginia Woolf y James Joyce (y Ramón Pérez de Ayala en el medio español). Vilanova identifica los rasgos determinantes de ese concepto del arte que se adhiere a una estética clasicista y selectiva del texto y de ese modo cumple con una función didáctica para un público que carecía de los medios para mantenerse al día de las corrientes estéticas contemporáneas. Sotelo enumera seis rasgos de esa novelística, entre los cuales destaca la ruptura de la linealidad temporal y del mimetismo representacional espacial y el cuestionamiento y la parcelación del pacto biográfico, propio de los principios del realismo tradicional.

Este modelo de interpretación produce lecturas inesperadas para el momento ya que, por su ambición innovadora, superan plenamente los principios de la crítica aferrada al dato positivista y la acumulación de información carente de un paradigma hermenéutico creativo. Los autores elegidos por Vilanova para la verificación de sus ideas son comprensiblemente los que actualizan de manera más apropiada esta visión personalizada y no representacional de la novela. Hay dos que ocupan preferentemente su atención. El primero es William Faulkner del que Vilanova enfatiza dos aportaciones centrales para el desarrollo de la novela en el siglo XX. La primera consiste en que la narrativa de Faulkner supera la interiorización de la conciencia y el *stream of consciousneness*, según los propone James Joyce en *Ulises*. Faulkner traslada los criterios clásicos y racionalistas de la alta modernidad al irracionalismo premoderno y caótico del sur profundo de los Estados Unidos en donde puede explorar e investigar los componentes más primarios de la condición humana que el Dublín metafóricamente homérico no podía proporcionar. Esa misma irracionalidad es la que luego conecta a Faulkner con Juan Benet y Gabriel García Márquez, y más recientemente, con Roberto Bolaño y Rafael Chirbes, aunque ya a partir de las mediaciones y filtros cognitivos y estéticos propios del movimiento posmoderno.

La segunda aportación capital de Faulkner a la novela contemporánea es su capacidad para la creación de una épica de la perversidad ingénita en los estereotipos racia-

les y religiosos de las comunidades atávicas y cerradas como el sur americano, condicionado por sus prejuicios morales y sociales irreductibles y el resentimiento perenne de la derrota de sus principios en la guerra civil contra el norte del país. Faulkner hace una exposición del odio no para glorificarlo sino para mostrar su autodestructividad intrínseca, su esterilidad para crear una comunidad fundamentada en la convivencia y no en la opresión y la manipulación de un grupo social sobre otro. Así lo había hecho siempre la raza blanca con relación a los negros, que solo habían dejado la esclavitud desde el punto de vista legal pero no en la práctica social diaria. Es consecuente con esta visión del autor sureño el que Vilanova destaque como la obra máxima de Faulkner *Ligth in August* (*Luz de agosto*) y no, como es más habitual, *The Sound and the Fury* (*El sonido y la furia*) en cuanto que *Luz de agosto* es la exposición grotesca de la silenciada opresión racista en un sur esperpéntico e hiperbólico, que guarda paralelos con la España dislocada de la tradición, característica de Valle-Inclán.

Solo otro novelista merece mayor admiración y elogio que Faulkner por parte de Vilanova: Albert Camus. Es notable que sea Camus y no Jean-Paul Sartre el autor de la década de los cincuenta que despierta mayor atención en el crítico. Lo es especialmente porque, tras el prolongado período de olvido y menosprecio en que lo sumió el pensamiento ortodoxamente *engagé*, el autor argelino ha retornado al centro de la discusión intelectual. Y lo ha hecho precisamente desde la periferia geográfica y filosófica en la que siempre se había movido y que le permitió mantener su autonomía de juicio en unos tiempos en que esa independencia ideológica podía tener consecuencias deletéreas para la imagen y la carrera profesionales de un escritor.

Camus le interesa a Vilanova sobre todo porque lo concibe como la proyección del modelo de cultura serena y equilibrada mediterránea que inspiró la obra de Eugeni d'Ors frente a lo que el ensayista y filósofo catalán consideraba el torbellino romántico de filiación germánica. En lugar de las estructuras de ingeniería cognitiva y social que engendró el siglo diecinueve sobre todo en la llamada *Mittel Europa*, (Hegel, Marx, Nietzsche, Freud), Vilanova opta por la lucidez y la ecuanimidad intelectual y emotiva que propone D'Ors como modelo existencial individual y como programa colectivo para las comunidades histórica y culturalmente traumatizadas, como España.

Camus aporta a la Europa espiritualmente desahuciada de la posguerra lo que el historiador británico Tony Judt caracteriza como la integridad de una ética desontologizada y no ideológica, apoyada en la inviolable autonomía de la subjetividad por encima de esquemas totalizantes. Vilanova se rebela contra las propuestas sistemáticas y omnicomprensivas y se identifica con un concepto clásico del humanismo en cuanto que hace suya la herencia cultural de la humanidad *in toto* y no solo por parcelas y sectores epistemológicos que es a lo que nos ha acostumbrado el pensamiento y la crítica en su versión posestructuralista y posmoderna. Hacer de la aventura y la experiencia de la humanidad, trágica e inspiradora a la vez—la guerra puede generar un Guernica, por ejemplo—, una motivación creadora para la conducta individual y colectiva. Una pedagogía de la ética individual y comunitaria: eso es lo que intenta ofrecernos, según Vilanova, la gran novela y literatura de las primeras seis décadas de un siglo frenéticamente turbulento. El libro es una muestra ilustrativa y clarividente de ese periodo que sería prudente no minimizar desde el olvido o la memoria meramente melancólica y nostálgica.

Gonzalo Navajas
Universidad de California, Irvine

NECROLÓGICAS

CARLOS BLANCO AGUINAGA
(1926-2013)

Carlos Blanco nació en Irún; durante la guerra civil vivió en Hendaya, donde su padre actuó como vicecónsul de la República, y en 1939 con su familia se embarcó para México. Estudió en el colegio Vives, del DF, regentado por profesores afines a la Institución Libre de Enseñanza, luego en Harvard con Amado Alonso, trabajó en El Colegio de México, se doctoró bajo la dirección de Raimundo Lida, colaboró en la *Nueva Revista de Filología Hispánica* y en la *Revista Mexicana de Literatura;* fue profesor en los Estados Unidos (Columbus, Riverside, Johns Hopkins), también en la Universidad Vasca (1980-1985), y se jubiló en la de California, San Diego. En La Jolla falleció el pasado mes de septiembre. Su viuda, Iris Arévalo, le siguió en México dos meses después.

La bibliografía de Blanco Aguinaga comprende tres libros de crítica propiamente dichos, cinco ediciones, su colaboración en la *Historia social de la Literatura española*, y unos setenta y cinco artículos, varios reimpresos en cinco volúmenes. En suma, una producción nada abrumadora que se extiende a lo largo de 60 años. En los últimos 30 hay que incluir también su labor creativa: siete libros de narración, dos de autobiografía y una *plaquette* poética.

Constante en Blanco Aguinaga es su interés por Unamuno. Además de un artículo temprano (1953), le dedicó su tesis doctoral, publicada al año siguiente como *Unamuno, teórico del lenguaje*, título algo engañoso porque parece remitir a algo relacionado con la Lingüística. En realidad, el libro es una entusiasta introducción a la obra de Unamuno, que considera dividida en dos partes, una europeísta y otra africanista, por decirlo con brevedad. En ambas están presentes sus obsesiones, aunque en la primera domina lo particular histórico, mientras que en la segunda, posterior a la pérdida de fe religiosa y europeísta, lo personal universal se hace más visible. Al principio, el escritor cree que España debe modernizarse, y para ello es esencial cambiar el lenguaje. Es la época de *En torno al casticismo* (1895), cuyo postulado fundamental podría cifrarse en esta frase: «No caben, en punto a lenguaje, vinos nuevos en viejos odres». Unamuno hasta entonces era partidario de abrirse a

Europa y chapuzarse en el pueblo. A partir de ahí, su individualismo se impone, comienza a desconfiar de la ciencia, de la razón, incluso del estilo, mientras que defiende la sinceridad, la pasión y la búsqueda de lo inefable. En términos de Blanco, su teoría del lenguaje se hace una poética. Los hombres, para Unamuno, se dividen en espirituales, intelectuales y naturales, y de ellos la segunda clase es la menos apreciada. «Lo real, lo realmente real, es irracional» —dice, invirtiendo la sentencia de Hegel. Comienza así la lucha entre el corazón y la cabeza, de la que es testimonio *La vida de don Quijote y Sancho*. El verdadero filósofo es el poeta, «a quien rezuma el alma». La palabra para ser sagrada debe pasar por el ritmo, y es más perfecta («menos material») que la escritura, de ahí el ideal de escribir textos que hablen como hombres. En esa línea, el predominio del Unamuno ético sobre el estético le llevará a negar incluso el arte mismo.

La tesis de Blanco es, como hemos dicho, entusiasta y poco crítica. Todo lo contrario del ensayo «Unamuno, sombra fingida», de Sender, publicado también en México un año después y que Blanco no menciona en su siguiente libro: *El Unamuno contemplativo* (El Colegio de México, 1959). Este es sin duda uno de los trabajos más hondos hechos sobre la obra de Unamuno editada por entonces, y la aparecida póstumamente confirma su validez. La imagen dominante del escritor, que en la segunda mitad del siglo XX fue la del agonista derivada de sus ensayos más polémicos (*La agonía del Cristianismo*, *Del sentimiento trágico de la vida*), escondía la de un Unamuno casi opuesto, buscador del sosiego e incluso de la inconsciencia, por debajo de la hojarasca de la historia. Blanco se detiene sobre todo en dos obras: el primer ensayo de *En torno al casticismo*, donde se expone el concepto básico de intrahistoria derivado de Hegel, y la novela *Paz en la guerra*, donde se ejemplifica su funcionamiento, pero alude a muchas otras, en prosa y verso, que corroboran la división longitudinal entre el Unamuno luchador y el soñador. Este último está muy presente en su poesía (especialmente en su *Cancionero*), a partir de metáforas muy elaboradas que se convierten en símbolos: el mar es tal vez el principal, pero hay otros también poderosos, como la niñez, el hogar, la naturaleza como regazo materno, la lluvia e incluso la nieve; en *San Manuel Bueno, mártir*, obra tardía, el lago viene a representar lo que permanece y dura frente a la agonía pasajera. Una de las cosas que descubre el libro de Blanco, bien construido y documentado, aunque inevitablemente reiterativo, es que a Unamuno, contra lo que se piensa, le fascinaba la música, por lo cual el agonista llegó a cogerle miedo y rechazarla. Así, en *Amor y pedagogía* es claro que la letra es paterna y la música, que representa el espíritu, materna. El de Blanco es uno de los libros fundamentales anteriores al aluvión bibliográfico. Los otros autores, con los que constantemente dialoga, son poco más de media docena: Clavería, Marías, Ferrater Mora, García Bacca, Sánchez Barbudo y François Meyer. Para quien conozca el Blanco Aguinaga en quien la política dejó huella indeleble, hay mucho sentido reverencial y escasa crítica ideológica en el *Unamuno contemplativo*, al menos hasta su cap. VI, es decir,

todavía no está del todo formada la cosmovisión que va a caracterizar a Blanco más adelante.

Por las mismas fechas se ocupó de Emilio Prados (1899-1962), poeta a quien conoció desde sus estudios en el Colegio Vives de México, y durante mucho tiempo su monografía, *Emilio Prados. Vida y Obra. Bibliografía. Antología* (Nueva York, 1960), fue lo único serio que se podía leer sobre un poeta difícil y musical como pocos. La parte biográfica se adaptó en el prólogo a las *Poesías completas* de Prados (México: Aguilar, 1975-1976), y aunque su versión completa se publicó en Málaga en 1999, sigue desatendiendo los últimos libros, que abordará en trabajos posteriores. Blanco ha resaltado en alguna ocasión la alta calidad de la poesía comprometida de Prados, solo muy parcialmente publicada entre 1930 y 1939, pero es a la que su estudio presta menor atención. El crítico sigue las huellas de su maestro Amado Alonso al interpretar una poesía hermética, poniendo mayor énfasis en su significado que en su compromiso político, al revés de lo que hará más tarde con Blas de Otero. También está centrada en Prados como personaje la novela *En voz continua*, de 1997.

La década de los 60 es, entre otras cosas, la del descubrimiento de los escritos juveniles de Unamuno, asunto en que trabajaron a la vez Pérez de la Dehesa y Blanco Aguinaga, quien siguió estudiando ensayos y novelas del mismo autor, pero pronto amplió su interés hacia lo que indica el título de su nuevo libro: *Juventud del 98* (Madrid, 1970). El extenso capítulo sobre «El socialismo de Unamuno (1894-1897)» revela una época apenas conocida del escritor, traductor de Hegel, lector de Marx y Spencer, entre otra multitud de autores, militante socialista y activísimo propagandista hasta que la crisis religiosa se llevó consigo también su fe política. Blanco examina la ortodoxia de su marxismo, y pasa sobre ascuas sobre el motivo (que según él podría ser «atávico») de tal viraje; una causa, el origen pequeño burgués, que explicaría rumbos similares en Azorín, cuyos primeros libros marcan una fuerte tendencia al anarquismo, los primeros artículos y el primer libro de Maeztu, muy próximo al marxismo, y un caso aún más difícil por refractario a toda ideología, el de Pío Baroja, de quien Blanco estudia la trilogía *La lucha por la vida*, deteniéndose sobre todo en su tercera novela, donde, según él, se produce el escamoteo de la realidad bien analizada en las dos anteriores. Aparte de esto, ofrece el volumen sesudos estudios sobre «El problema de España» y el «Paisajismo del 98», más la novedad de incluir en el grupo, aunque con cautelas, la figura de Blasco Ibáñez, cuyo origen, similar al de sus colegas, si no le hizo abjurar de sus viejas ideas republicano-federalistas, le permitió ganar mucho dinero en su última época escribiendo para el gran público. En resumen, de este trabajo de Blanco se desprende un panorama juvenil de los autores del 98 muy distinto del habitual por entonces, aunque bien es cierto que buena parte de los textos en que se centra son literariamente pobres. Es lástima no haber incluido en el conjunto el artículo de 1964 sobre Antonio Machado, único autor del 98 en que no parece haber virajes ni deserciones.

De finales de esa década es también el primer trabajo de Blanco sobre Galdós, autor de inevitable interés para un crítico marxista, tanto por la singular calidad de su obra como por el implacable análisis que realiza de las transformaciones de la sociedad española a fines del siglo XIX. Por desgracia, los siete u ocho trabajos que Blanco le dedica están dispersos en publicaciones periódicas, aunque tres de los mejores, que estudian los aspectos educativos en *El amigo Manso*, *Fortunata y Jacinta* y la serie de *Torquemada*, se reunieron en volumen (*La historia y el texto literario. Tres novelas de Galdós*, Madrid, 1978), precedidos de un denso prefacio teórico. A ellos hay que añadir también la excelente edición, hecha por Blanco y su hija Alda, de *La de Bringas* (Madrid, 1983), cuyo prólogo ilustra bien cómo los mecanismos de la metamorfosis social determinan la estructura literaria.

De mitólogos y novelistas (Madrid, 1975) reúne cinco estudios sobre autores contemporáneos, cuatro hispanoamericanos y un español. De este, Juan Goytisolo, se analiza la *Reivindicación del conde don Julián* (1970) en tono quizá excesivamente crítico porque, según Blanco, el novelista mete en el mismo saco, bajo el rótulo de «carpetos», a quienes podrían ser sus aliados en la imaginada invasión de la península, reproche que supone tomarse demasiado en serio lo que no pasa de ficción. «El laberinto fabricado por Octavio Paz» examina *El laberinto de la soledad*, el importante ensayo en que Paz interpreta el ser del mexicano a lo largo de su historia, primero en confrontación con el imperio hispánico, luego con el norteamericano. También «Sobre la lluvia y la historia en las ficciones de García Márquez» descubre escamoteos de la realidad de Colombia sobre todo en *Cien años de soledad*, donde observa la misma tendencia a creer en la «circularidad» de la historia, confundiendo lo real o verosímil con lo imaginario fantástico. Discute además «La idea de la novela en Carlos Fuentes» y al fin se detiene en *El reino de este mundo*, de Carpentier, única obra de las examinadas que cumpliría con los requisitos de la novela histórica según la ortodoxia marxista.

En sus últimos años reunió Blanco en volumen varios de sus trabajos agrupados por temas: *Sobre el modernismo, desde la periferia* (Granada, 1998), título que apenas tiene que ver con el movimiento así denominado en nuestra literatura, sino que estudia la imposible autonomía de la obra de arte literaria, el cómo y el porqué de las vanguardias en sus distintas fases, y la incidencia en ellas de autores más periféricos que hegemónicos; *Ensayos sobre la literatura del exilio español* (México, 2006), que contiene, además de estudios sobre Prados, Aub y Cernuda, el importante ensayo «Problemas que plantea para la historia literaria el exilio español de 1939», recogido también en *De Restauración a Restauración (Ensayos sobre Literatura, Historia e ideología)* (Sevilla, 2007), que es un muestrario de reflexiones de Blanco sobre los asuntos más insistentemente abordados a lo largo de su carrera, con unas páginas algo sectarias sobre Blas de Otero, y un curioso estudio sobre la recepción de la narrativa hispanoamericana. También aquí hemos de lamentar que hayan quedado fuera otros menos asequibles, como el pionero artícu-

lo sobre el *Pedro Páramo* de Rulfo (1955), o los dedicados a Cervantes, la picaresca, Quevedo, sor Juana, Bécquer y otros temas. Habría sido asimismo útil incluir en el volumen una bibliografía de Blanco Aguinaga, solo presente en el homenaje que se le dedicó en 2002 (*Encuentros en la diáspora*, ed. de M. P. Balibrea, Barcelona: Gexel).

En tiempos de la posmodernez, cuando ya no están de moda las patentes de ortodoxia ni los anatemas por heterodoxia, uno tiene sus dudas acerca de que tanto trabajo e insistencia en lo que antaño se consideró la línea correcta provoque eco en los *cultural studies* o suscite un interés más allá de la curiosidad erudita. Sin embargo de tales limitaciones, la crítica de Blanco sobre Galdós, Unamuno, Prados —autores hoy poco leídos—, otros escritores españoles o hispanoamericanos, es siempre penetrante, y ninguna de las obras por él abordadas queda como estaba tras pasar por su análisis, algo que, dentro de su generación, solo se puede decir de unos cuantos. Desplazando de la poesía a la crítica la frase de Bowra que el propio Blanco cita en algún lugar, si buena parte de la publicada en los últimos decenios no vale el papel en que está impresa, la de Blanco Aguinaga, en cambio, purgada en lo posible de sus excesos integristas, sigue siendo modelo de buen hacer.

Antonio Carreira
Centro para la Edición de los Clásicos Españoles

J. M. CASTELLET, 1926-2014: UNA LARGA Y CÁLIDA CONVERSACIÓN

La noticia saltaba a la prensa, y por las redes de Internet, el día 9 de enero de 2014: "El editor y escritor Josep Maria Castellet (Barcelona, 1926) ha fallecido hoy en Barcelona a los 87 años, ha informado el Grup 62", decía *El País*, refiriéndose asimismo al sello editorial que este crítico había fundado y dirigido durante más de treinta años en su doble vertiente catalana y castellana (para él la convivencia entre nuestras dos culturas fue siempre esencial): Edicions 62 y Ediciones Península. La noticia, muy escueta, venía acompañada de una entrevista que Juan Cruz le había hecho casi cuatro años atrás y donde Castellet le confesaba que era ya un superviviente –uno de los últimos– de la por él mismo denominada *generación del medio siglo*. Con el máximo sosiego, sin la menor gesticulación, advertía efectivamente que "Con el tiempo, los amigos se acaban y quedas como un superviviente de una etapa que desapareció". Para agregar: "Soy el último, en cierto sentido. En 1972 se suicida Gabriel Ferrater, en 1985 desaparece Manuel Sacristán, y en 1989 y 1990 mueren Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma".

En esta misma entrevista –y con no menor templanza– manifestaba que su "futuro" era ya "corto" pero, sin embargo, no se sentía "atenazado" ni "aferrado al pasado", siendo consecuentemente su temple anímico muy "tranquilo" e, incluso, "más libre" de cara a este futuro. Un futuro con la muerte ya en el horizonte: en los últimos meses de su existencia Castellet aceptó con entereza la enfermedad, hasta el punto de decidir todos los detalles para la ceremonia del entierro: unos versos de T. S. Eliot, la música sutil de Federico Mompou. Sosiego, serenidad, ausencia de florituras dramáticas, una cierta ironía sobre sí mismo y sobre la condición humana, evitando con ello caer en las trampas de la nostalgia. "*E la nave va*, pese a todo", solía decir estos últimos tiempos tan llenos de catástrofes y malos augurios. Algo así como una racionalización de la circunstancia vital e histórica, nutrida a su vez por unas gotas de buen humor: siempre se declaró ser un racionalista a ultranza y de ahí sus recelos ante el surrealismo más enloquecido o el errático galopar de la imaginación. En esto coincidía por entero con Juan Ferraté, con quien

mantuvo unas relaciones juveniles muy estrechas y más tarde –ya en plena madurez–, un trato más dificultoso, no exento de alguna que otra tensión.

Abro ahora mi dietario y leo en él que a comienzos de diciembre de 2010 –pocos días después de esa entrevista concedida a *El País*– fui a visitar a J. M. Castellet en su despacho de Edicions 62 para felicitarle por la obtención del Premio Nacional de las Letras Españolas. Y anoto: "Hablamos largo y tendido. Está animado aunque no parece andar bien de salud. El rostro, demacrado. Dificultades en un brazo. Me comenta que no tiene el más mínimo miedo ante la muerte: es algo natural, que viene y punto. No hay problema –concluye con una de sus amplias y cálidas sonrisas que tanto le rejuvenecen–: no, no vale la pena hablar de ello". Se percibían ya cercanas "las largas aceras de la noche" que escribiera J. L. Borges, con algún regusto virgiliano, en su estremecedor *Epílogo*…

Unos cuarenta años atrás, para ser más exactos a comienzos del año 1971, hablé por primera vez con J. M. Castellet: así le gustaba firmar, resaltando su doble personalidad literaria catalana y castellana (no se olvide que por sus venas corría sangre cántabra). En aquella época Edicions 62 ocupaba un amplio piso en la calle Provenza, entre el Paseo de Gracia y la Rambla de Cataluña: el corazón del modernismo barcelonés. Me impresionó realmente su porte elegantísimo –eran proverbiales sus suntuosas corbatas–, al tiempo que una gestualidad muy *casual*: en algún momento retiraba hacia atrás la butaca y extendía las inacabables piernas por entre la nieve de los papeles esparcidos encima de la mesa. Le planteé –con gran timidez– la posibilidad de preparar la edición de algunos escritos teóricos de B.P. Galdós y le encantó el proyecto, sonriendo tras la neblina azulada que desprendía un cigarrillo adherido a una finísima boquilla. Tal proyecto pronto cuajó en la colección Península de bolsillo, con el título de *Ensayos de crítica literaria* y que, durante varias décadas, alcanzaría un buen nivel de venta, según lo confirman sus tres ediciones: la última, diseñada con gran esmero tipográfico por José Manuel Martos.

Tras dicha antología se sucedieron varios libros más, gracias al apoyo a la vez afectuoso y severo –en ocasiones muy severo– de J. M. Castellet: otra antología, ahora de algunos artículos de Émile Zola, en el año 73. Más tarde, a finales de la década de 1980, mi estudio sobre la revista *Laye* –la *inolvidable*, según Carlos Barral– y con la que cristalizó, en términos ideológicos, el grupo barcelonés de la generación del medio siglo. En 1994, un nuevo libro, *El jardín quebrado*, en cuyas páginas intentaba yo apresar la mentalidad de ese núcleo literario, siguiendo un poco el modelo teórico de Michel Vovelle. Y, con el nuevo siglo XXI, la edición crítica de *La hora del lector*, libro que marcó para siempre a mi generación: en una tertulia que manteníamos varios estudiantes en la cervecería Alt Heidelberg, al lado mismo de nuestra universidad (y a la que en ocasiones se acercaba una hermosa Ana María Matute), Vázquez Montalbán describió esta obra como un lujoso bazar por donde pasearse y degustar bienes algo exóticos todavía en España –Sartre, Robbe-Grillet, Maurice Nadeau, Das-

hiell Hammett–. Es decir, el *último grito* que se estilaba por aquellas fechas en Europa, al inicio ya de los años sesenta.

Este largo trato con J. M. Castellet –*toda una vida*, según reza la canción de Antonio Machín, otro de nuestros mitos juveniles– se ha materializado además en varias horas de conversación grabada inicialmente en cinta magnética y, ahora, inserta en un dvd. La palabra, así, retorna, no se disuelve por los ácidos del tiempo y permite revivir, con la máxima fidelidad, encuentros, diálogos que, a su vez, nos trasladan al pasado biográfico del autor de *Los escenarios de la memoria*, a la época de formación y primeros combates intelectuales. La etapa comprendida entre los años centrales de la década de 1940 y el último cabo de los años sesenta, cuando la *Modernity* empieza en Occidente a mostrar algún que otro síntoma de desfallecimiento: esa modernidad por la que siempre luchó nuestro crítico, y el mejor antídoto contra la asfixia tradicionalista que imperaba en la España posterior 1939. En las primeras conversaciones la voz de Castellet fluye vivaz, fresca, vertiéndose hacia fuera; en las últimas– por los primeros años, ya, del siglo XXI–, esta voz va apagándose lentamente, es algo más fatigosa y ensimismada. Pero todas esas rememoraciones son impagables: desfilan por ellas Baroja, Machado, Ortega, Sartre, Bertolt Brecht, Blas de Otero, el "vitalista" Costafreda; múltiples experiencias y aventuras editoriales; el rechazo a los sectarismos de cualquier color; viajes por Francia e Italia –sus otras dos patrias–; encuentros con Italo Calvino, Dario Puccini, Claude Gallimard…

"He escrito poco sobre Pío Baroja, pero considero que él y Josep Pla son los dos grandes narradores en la España del siglo XX. Sí, Baroja era un narrador extraordinario, despreocupado siempre por las cuestiones formales. Es un novelista que te engancha; no puedes soltarlo. Lo admiraba yo mucho, al lado de Gabriel Ferrater, un barojiano por los cuatro costados. Y cuando vuelvo a leerlo nunca me decepciona: sus *Memorias*, por cierto, son impagables". Eso me decía Castellet el 18 de septiembre de 1990, las puertas de su despacho de la calle Provenza entreabiertas y entrando por ellas el tecleo nervioso de las máquinas de escribir, entre el murmullo de las secretarias: casi una multitud de aves picoteando una alambrada… Y prosigue: "Creo recordar que mi interés juvenil por Baroja –y por otros compañeros de su generación como Valle-Inclán y Azorín– procede de las clases de literatura que nos daba Guillermo Díaz-Plaja en el Instituto Balmes, donde estudié tras la guerra civil, a mi vuelta de Londres, ciudad en la que se refugió mi familia para huir, así, de la violencia que se extendía por la Barcelona de 1936: soy hijo de una familia tradicionalista, católica. Eran unas clases muy brillantes, muy sugestivas y despertaron en mí el gusanillo de la literatura. Sin embargo, nunca pude con Unamuno. ¡Estos Cristos sangrantes, dramáticos, estremecidos! Piensa que a los dieciséis años me alejé para siempre de la religión: empezaba yo a ser más bien racionalista".

En una nueva charla, a finales ahora de 1992, J. M. Castellet se explaya en torno a otro de sus mitos: Antonio Machado. "Mis primeras lecturas

machadianas tuvieron lugar en Londres, al inicio pues de la adolescencia. Unas lecturas por fuerza inexpertas e ingenuas; muy superficiales. Posteriormente, hacia el 47 o el 48, empecé a leerlo con muchísimo más provecho. En la primera mitad de los cincuenta –la época de *Laye*– era para nosotros un poeta fundamental: como creador y como figura moral o civil. Poco a poco fue imponiéndose la mitificación socializante de Machado: a ello ayudaban sus libros de prosa editados por Losada, bajo el cuidado de Guillermo de Torre, y que llegaron a Barcelona –de manera más o menos clandestina– a mediados de los cincuenta. Todo eso conforma, sin la menor duda, un bloque mítico que se potenciará, además, desde otros lados: la presencia de *Campos de Castilla* –en detrimento del Machado simbolista–, la muerte en Colliure y, desde luego, la política cultural del Partido Comunista de España que jugó muy fuerte la carta machadiana".

Transcurren los años, se suceden las entrevistas y encontrándome yo en plenos preparativos de la edición de *La hora del lector*, mantengo el 6 de octubre de 1999 una larga charla con Castellet, pero ya en su despacho de la nueva sede de Edicions 62, en el Raval: un modernísimo edificio acristalado, de tonos verdosos, entre el Museo de Arte Contemporáneo y la Biblioteca de Cataluña. Alrededor nuestro el silencio parece herirnos como el filo de un bisturí: las máquinas de escribir han sido sustituidas por los ordenadores y las muchachas ya no hablan, o ríen, entre los picotazos salvajes del teclado. Están, ahora, hipnotizadas ante la pantalla de la computadora: un silencio aséptico, no lejano al de un quirófano. Comentamos otro mito del grupo literario barcelonés; acaso más intenso entre Gabriel Ferrater, Juan Ferraté, Manuel Sacristán y J. C. García-Borrón que para él: José Ortega y Gasset.

"En nuestra juventud sacábamos libros de donde podíamos: además íbamos bastante justos de dinero. Los ensayos de Ortega los comprábamos en las librerías de viejo: abundaban en ellas las publicaciones de Revista de Occidente, las más buscadas por todos nosotros. Las comprábamos y luego nos las pasábamos unos a otros: nuestras lecturas eran siempre compartidas, lo cual avivaba en el grupo la discusión, la polémica –aquí reside una de las raíces de *La hora del lector* y su tesis acerca de las mil interpretaciones que pude hacerse de un texto–. Los libros de Ortega y Gasset que más debatíamos eran *Ideas sobre la novela* y *Papeles sobre Velázquez*. Yo había leído ya el primero en la universidad: era un texto canónico pero no olvides que por aquellos días el nombre de Ortega lo pronunciaba muy poca gente y, si se trataba de profesores, menos aún. Era, sí, un nombre heterodoxo pero, a mi juicio, un nombre más indeterminado que peligroso, en el que predominaba la sensación de fracaso. El fracaso del retorno a España en 1956 y las trabas puestas por Franco para que pudiera desarrollar con algún exito el programa cultural de su Instituto de Humanidades. Volvió pensando que iba a triunfar social y culturalmente y se estrelló por completo. En fin, a medida que se acerca el decenio del sesenta el orteguismo irá diluyéndose en nosotros a favor de autores extranjeros salvo, quizá, Juan Ferraté que siempre lo respetó mucho".

Pero ¿cómo no hablar de Jean-Paul Sartre, el gran *totem* para Castellet, al lado del escéptico, sensual y socarrón Josep Pla? Está presente en toda su trayectoria literaria e incluso, cuando en los umbrales del siglo XXI empiece Sartre a menguar en Europa –a diferencia del *carnal* Camus–, continuará Castellet reivindicándolo sin tregua, si bien se dé cuenta que algunas de sus ideas políticas eran en exceso hijas del clima cultural surgido tras 1945. Esto es, la guerra fría, la crisis del liberalismo clásico, el auge de los partidos comunistas, el marxismo como filosofía hegemónica en las universidades y círculos intelectuales... En un artículo que vio la luz el 10 de abril de 1990 en *La Vanguardia*, confiesa significativamente que "Me es imposible hablar de Sartre […] sin evocar imágenes autobiográficas, lo que denota hasta qué punto influyó en mi vida intelectual, seguramente más que ningún otro contemporáneo". Aun cuando en otra párrafo reconozca que "Se hace difícil, hoy, juzgar su obra intelectual, de la que se salvan especialmente –y no es poco– sus escritos más especulativos y algunas muestras de su vocación de esritor creativo en el cultivo de la imaginación".

Esta huella es clarísima en *La hora del lector*: así el ensayo *Qu'est-ce que la littérature?* constituye el tejido arterial del libro castelletiano, regándolo de savia ideológica en el triple plano estético, político y humanístico. El ejemplar que manejó nuestro autor lo demuestra a las claras: está repleto de marcas, acotaciones, subrayados, signos de exclamación que destacan aquellas frases que más le seducieron. Y en unas cuartillas autógrafas intercaladas en el libro recoge Castellet –comentándolas a menudo– las premisas que rigen esta obra sartriana y que, sin ambages, hace suyas. Incluso llega a comparar algún aserto del autor francés con pensamientos vertidos en los primeros 1950 por su compañero generacional Juan Ferraté. Véanse estos renglones: "La obra como llamamiento. (Como propuesta dice J.[uan] F.[erraté] en LAYE nº 19. V. V. semejanzas, en estas páginas, entre Sartre y J.[uan] F.[erraté]. Escribir es pedir al lector que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que yo he emprendido por medio del lenguaje". ¡En dicha nota reside la clave de *La hora del lector*!

En este mismo encuentro del año 1999 se extiende Castellet por la presencia de Jean-Paul Sartre en sus trabajos juveniles. "Me atrapó, sin duda, el mecanismo ideológico de *Qu'est-ce que la littérature?* Pero no menos me atraparon los textos de reflexión literaria que Sartre había publicado previamente en *Les Temps Modernes* y recogidos todos ellos en *Situation 1*, libro del año cuarenta y siete. Gracias a esos artículos –que leí hacia 1950– descubrí la gran narrativa norteamericana de la primera mitad de nuestro siglo: Dos Passos, Faulkner, Hammett, Steinbeck, Hemingway –al que dediqué más tarde un pequeño libro–. Sartre hacía hincapié, sobre todo, en la extrema importancia del *oscuro* Faulkner, un novelista para mí imprescindible a partir de entonces y sobre el que hablé en *La hora del lector* y en varios artículos de aquella misma época. En fin, yo soy muy, muy discípulo de Sartre: él me facilitó una idea de la literatura en la que, además, priva el concepto del *engage-*

ment, es decir, el compromiso del escritor con la sociedad de su momento, con las derivaciones políticas, o morales, que eso implica".

Mi última conversación con Castellet se desarrolló el 20 de enero de 2011, en su domicilio de la calle Bailén, a poquísima distancia del Paseo de San Juan, por encima de la Diagonal: el territorio de su infancia, adolescencia y primera juventud. Si como dijera Walter Benjamin el hogar es un estuche tibio, recóndito que proteje a su morador de las ofensas del mundo y, a la vez, visualiza su vida entera, esta casa refleja los gustos más refinados, las lecturas, la pasión por la pintura moderna, por el cine clásico de J. M. Castellet. Un retrato de Carles Riba pintado por J. M. de Martín –artista crucial en el grupo literario de Barcelona–; un dvd del film de Antonioni *L'Avventura*; los poemas completos de J. V. Foix, por citar solo tres ejemplos… Me invitó a pasar a su estudio y allí pude ver, detrás de la mesa de trabajo, un gran atril y, en él, abierta por la mitad, la edición de las *Obras selectas* de Clarín, impresa por Biblioteca Nueva en el año 1947. Me sorprendió, y mucho, el hallazgo. Ante mi perplejidad estalló entre risas Castellet: "Pues ¿qué te creías? Siempre he admirado *La Regenta*". Esto dio pie, una vez más, a hablar de las lecturas iniciáticas, la pasión por Baroja –había yo editado recientemente dos artículos suyos sobre el autor de *Vidas sombrías*– y la biblioteca de sus padres. "Mis lecturas de adolescencia fueron escasas y caóticas. La biblioteca familiar era muy exigua, a diferencia de la de los hermanos Ferrater: alguna cosa de André Maurois y Stefan Sweig –tan de moda en la Barcelona de los años cuarenta– y poco más. Bueno, algunos autores españoles del XIX, estos novelistas que tú, como hispanista, estudias: entre ellos José María de Pereda".

Pereda, aunque sea de manera oblicua, y acaso simbólica, subraya desde la lejanía esta doble personalidad de Castellet, como sugerí más arriba. Josep Maria Castellet Díaz de Cossío. José María Castellet Díaz de Cossío. Él mismo se ha definido en unas notas autobiográficas como una personalidad en parte *mestiza* y, por lo tanto, ajena a cualquier abstracción empequeñecedora: la mezcla de sangres y lenguas; la vida hirviendo sin frontera alguna. "Como te dije en una ocasión –y te entregué, creo, varios documentos–, en mi familia ha ido pasando de padres a hijos la idea de que Neluco Celis, el doctor que atiende al patriarca enfermo de *Peñas arriba*, es calco de mi bisabuelo materno Eduardo Díaz de Cossio y González, médico justamente del pueblo de Celis, me parece que al lado mismo del río Nansa. Bueno, se trata solo de una posibilidad: no puedo decirte más. Este bisabuelo mío se trasladó luego a Barcelona, muriendo aquí a finales de 1923".

Tras obtener en 2010 el Premio Nacional de las Letras Españolas declaró J. M. Castellet a *El País* y *El Periódico de Catalunya*: "Sospecho que me han dado el galardón por toda una serie de actividades que he desarrollado en mi vida y por el enorme interés mío en establecer contactos entre nuestras lenguas". Para añadir: "En mis últimos libros de memorias hago constar siempre un anhelo de concordia e interrelación entre las diversas culturas hispánicas:

una defensa que inicio ya en la época franquista". Porque, concluye, "La Cultura está por encima de cualquier avatar". Digno colofón a una existencia consagrada al diálogo para, con él, pulsar sin prejuicios el ir y venir de las ideas y las palabras: la dimensión más rica de la vida, en un sentido ahora universal. Lo dicho: mezcla de sangres.

Laureano Bonet
Universitat de Barcelona

RECUERDO Y HOMENAJE A NIGEL DENNIS

Tenía la ilusión de reencontrarme con Nigel Dennis en octubre de 2012, después de varios años, cuando vi su nombre destacado en el programa de un congreso sobre el ensayismo organizado en una universidad catalana. En Barcelona supe que Dennis se había visto obligado a declinar la invitación por razones de salud. Le escribí nada más volver y me confirmó la gravedad de su dolencia. "No entro en detalles para no asustarte –y para no asustarme a mí mismo", me dijo pudorosamente. Pero ni siquiera entonces me resultó fácil hacerme a la idea de que su vida corría serio peligro, y, más aún, de que el fatal desenlace estaba próximo. El 16 de abril de 2013 moría en su casa escocesa. Tenía sesenta y tres años y muchos proyectos en marcha. La triste noticia produjo auténtica desolación –me consta por multitud testimonios– entre cuantos lo conocieron y trataron.

Pertenecía Dennis a una estirpe de hispanistas con los que nuestra cultura tiene contraída una deuda difícil de saldar. No creo necesario dar nombres, pero debe subrayarse que entre ellos el de Dennis ocupa un lugar de excepción. Sus desvelos, su compenetración con una cultura que en principio debió resultarles tan ajena no tuvo pequeña parte en el cambio de percepción sobre la realidad cultural española del siglo XX. Una realidad multifacética, irrigada de vasos comunicantes, mucho más compleja y rica de lo que hacían ver las clasificaciones simplificadoras de los manuales al uso, vigentes todavía en nuestra universidad a principios de los años setenta, con todas las honrosas excepciones autóctonas que se quiera. Desde esas fechas, la renovación de los estudios literarios en España va ligada, sin duda, al impulso dado por esta generosa hueste.

Nigel Robert Dennis nació en Londres el 13 de octubre de 1949. Estudió en el St Catherine's College de la Universidad de Cambridge y desde muy joven se interesó por el mundo intelectual español de los años veinte y treinta. En Cambridge se doctoró con una tesis sobre José Bergamín y conoció a la que sería la compañera de su vida, Birgitta, de nacionalidad danesa (a quien Bergamín llamaba cariñosamente "La Sirena"). Toda su vida académica pos-

terior la desenvolvió en dos únicos destinos y en ambos dejó huella de su talento y laboriosidad, como docente e investigador, pero también en las tareas organizativas que asumió. El primer destino, a partir de 1976, fue la Universidad de Ottawa, en una estancia que habría de prolongarse por espacio de veinte años. Allí nacieron sus dos hijos, Christopher y Michael. La lejanía geográfica no supuso desvío alguno en sus intereses intelectuales. Antes al contrario, en Canadá siguió muy en contacto con la realidad española –venía a España siempre que le era posible–, fue labrando una obra que hoy resulta insoslayable para el conocimiento de nuestra historia literaria del siglo XX, y se ganó, como era de justicia, un lugar eminente en el hispanismo internacional. En 1992 se hizo cargo de la dirección de la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, que hubo de dejar cuando, en 1996, se trasladó a la Universidad de Saint Andrews, en Escocia, su destino definitivo. En la prestigiosa universidad escocesa desempeñó la cátedra de literatura española en la facultad de Lenguas Modernas, ganándose, como en Canadá, el aprecio de colegas, discípulos y alumnos. Y es que era muy difícil no sentir por Nigel Dennis, junto al respeto intelectual, un afecto entrañable. En un gremio como el académico donde tantas veces domina la rivalidad y el divismo, su trato personal era de una cordialidad y una generosidad infrecuentes, que se diría procuraba velarlas con un toque muy británico de ironía. Buena prueba de su temple generoso era la atención natural y cercana que dispensaba a los investigadores en ciernes, allanando el desnivel entre quien era una autoridad reconocida en todas partes y quienes empezaban –empezábamos– a dar los primeros tanteos. O su abundante correspondencia autógrafa, en un español perfecto, con aquella grafía tan peculiar, inolvidable, de la que nos fue privando –¡manes del progreso técnico!– la implantación paulatina del correo electrónico. Guardo como un tesoro la treintena de cartas suyas que recibí desde Ottawa y St Andrews, muchas anteriores a nuestro conocimiento personal, que se hizo esperar hasta noviembre del 2001. Llevábamos ocho años escribiéndonos, pero nunca había surgido la oportunidad de conocernos en persona. Aproveché que Dennis había sido invitado a pronunciar una conferencia en Madrid para hacer coincidir esas fechas con unos días de investigación en la capital. Quedamos en el Café de Gijón a última hora de la tarde, pero ¿cómo identificarnos? Las imágenes no corrían entonces por internet como ahora. Su contestación no pudo ser más reveladora de su sentido del humor: "Voy vestido de negro y tengo cara de inglés (?)".

Su obra intelectual es muy amplia, pero sobre todo se despliega con gran coherencia, porque los temas en que fue centrando sucesivamente su atención estaban, por así decir, concatenados y parecían nacer siempre de una insobornable necesidad interior. Al estudioso le precedía un gran lector, y por extensión, un hombre de exquisita sensibilidad a quien ninguna manifestación artística le era ajena. Dennis combinaba la finura y lucidez de sus análisis con la claridad expositiva y la pasión por el hallazgo documental. Tal equilibrio de sensibilidad y rigor, en suma, y su alergia a tantas modas pasa-

jeras que han asolado los estudios literarios en los últimos cuarenta años (desde la vasta progenie posestructuralista a los *cultural studies*) garantizan, a mi juicio, larga vida a sus escritos, que se cuentan entre la escasa literatura de factura académica que puede ser leída con provecho, incluso, me atrevería a decir, por el lector no especializado. Su consideración del factor personal en la creación literaria, y junto a él las circunstancias de orden político, cultural y estético que lo condicionan, confiere a sus estudios una capacidad comprensiva que alcanza contagiosamente al lector.

Desde joven Dennis fue trazándose como proyecto el rescate de escritores de nuestra segunda edad de oro a quienes el olvido y el silencio, por las razones más diversas, había dejado injustamente en los márgenes del canon literario, o al menos, en posiciones por debajo de lo que el valor de sus obras merecía. Fue el caso de José Bergamín, ante todo, pero también el de Ernesto Giménez Caballero y de la obra escrita del pintor Ramón Gaya, por citar sus empeños más relevantes. Sin descuidar su admiración constante por Ramón Gómez de la Serna, autor a quien no se podrá aplicar el criterio anterior, pero sí su condición de esquivo a las etiquetas fáciles, inclasificable, y que reaparecía una y otra vez, de modo guadianesco, en sus estudios y ediciones.

La contribución de Dennis a la recuperación de Bergamín es inmensa y, en cierta medida, la matriz de su incursión posterior en otros autores. Pocos escritores han tenido la fortuna –aunque habría de resultar póstuma– de encontrar a un crítico tan inteligente, sutil y perseverante. Dennis pudo beneficiarse de su trato desde 1973 hasta su muerte, diez años después. En 1986 publicó en la Universidad de Toronto su *José Bergamín. A Critical Introduction (1920-1936)*. Pero ese abarcador planteamiento general había sido ya precedido por su interpretación de la poesía bergaminesca en *El aposento en el aire* (1983) y por la edición de *Prólogos epilogales* (1985), selección de textos de Bergamín donde quedaba resaltado su papel, tantas veces ignorado, como primer crítico en lo que daría en llamarse, aunque mal, la *generación del 27*. Ambos libros los publicó Pre-Textos, comenzando entre Dennis y la exquisita editorial valenciana una fructífera colaboración a la que sólo la muerte del primero ha puesto punto final. El interés ya señalado de Dennis en lo personal como factor de la creación literaria le llevó a recoger en ediciones muy cuidadas y ricas en información los epistolarios de Bergamín a Miguel de Unamuno (1993), a Manuel de Falla (1995) y a María Zambrano (2004). De la difícil relación entre Bergamín y Juan Ramón Jiménez se ocupó en *Perfume and Poison*, publicado en inglés en Kassel (1985). La correspondencia con otros escritores de su entorno cronológico –objeto de varios artículos– la reunió finalmente en *José Bergamín en sus cartas*, editado en este caso por el malagueño Centro Cultural de la Generación del 27 (2012). En 1988 rescató el manuscrito, inédito, de la "parodia de sainete" vanguardista *Don Lindo de Almería*, compuesto en 1926. De 1998 es su compilación de los aforismos bergaminescos en el volumen titulado *Las ideas liebres. Aforística y epigramática*. En 2005 publicó en Turner *Obra esencial*, su personal antolo-

gía del controvertido escritor. Y en 2008 recogió el primer volumen de *Poesías completas*, nuevamente en Pre-Textos. La condición de exiliado de Bergamín también le llevó a interesarse por la obra cultural del exilio republicano, aspecto muy visible en su producción desde finales de los años noventa. Merecen destacarse en este campo sus indagaciones sobre la editorial Séneca, que venía a reanudar, en un contexto muy diferente, la experiencia anterior a la guerra civil de *Cruz y Raya*.

En parecida línea hay que situar su acercamiento crítico a Ernesto Giménez Caballero. Como Bergamín, también era Gecé un prosista de preguerra casi olvidado y un animador cultural de primer orden; y aunque sus derivas ideológicas resultasen antagónicas, sus respectivas actitudes heterodoxas tenían algún parentesco. Dando pruebas de su independencia de criterio, Dennis se ocupó de *Yo, inspector de alcantarillas* (en un texto publicado en inglés en 1991 y que no se ha traducido) y mostró su interés por su "cartelismo" como derivación de su renovadora crítica literaria. Y sobre todo nos ofreció una magnífica edición en Pre-Textos de las *Visitas literarias de España (1925-1928)*, recogiendo en libro un proyecto anunciado en su día por el autor –aunque nunca realizado– con lo más sabroso de su periodismo cultural de los años veinte. Su extensa introducción –"El inquieto (e inquietante) Ernesto Giménez Caballero"– se cuenta entre las mejores páginas dedicadas al vanguardista madrileño.

Bergamín lo acercó a Ramón Gaya, con quien Dennis mantuvo una amistad ininterrumpida. En este caso la admiración no tenía fisuras: hacia la persona, el pintor y el escritor, una admiración compartida por los editores de Pre-Textos, donde han aparecido las obras que cito a continuación. En *Ramón Gaya de viva voz* (2007) recopiló el conjunto de sus entrevistas. Con su viuda, Isabel Verdejo, preparó la edición definitiva –y modélica– de su *Obra completa*, de la que sólo llegó a ver el primer volumen (2010); tenía muy avanzado el segundo cuando la enfermedad hizo su devastador acto de presencia. Me permito, no obstante, traer aquí a colación –porque se trata de uno de sus estudios más logrados y porque acaso no encuentre lugar en la edición definitiva– el amplio estudio introductorio a la relación epistolar entre Gaya y Juan Guerrero Ruiz (aparecido al frente del volumen IV de la edición originaria de la *Obra completa* del pintor murciano, en el año 2000).

Esta reseña de la obra de Dennis es por fuerza incompleta. Me he limitado a recordar sus aportaciones más personales, las que más cerca estuvieron, a mi entender, del centro de sus preocupaciones. Habría que añadir su antología de la revista *El Diablo Mundo*. *Los intelectuales y la República* (1983); sus numerosos artículos y conferencias sobre otros autores de la *joven literatura* de los años veinte y treinta; su edición, junto a Francisco Soguero, de *Tres cómicos del cine* de César M. Arconada, en Renacimiento (2007); de las *Prosas* de José Díaz Fernández para la colección "Obra fundamental" de la Fundación Santander Central Hispano (2006); del *Teatro de la guerra civil*, en ambos bandos (2009 y 2010), en colaboración con Emilio Peral Vega. O,

para cerrar esta relación, un texto delicioso editado por la Sociedad Menéndez Pelayo y que bien puede leerse casi como un relato detectivesco: *Vida y milagros de un manuscrito de Lorca: en pos de "Poeta en Nueva York"* (2000).

La obra de Nigel Dennis, con ser excelente, es indisociable de sus altas cualidades humanas. Vano consuelo es pensar que siempre nos quedarán sus escritos. Porque la muerte, por añadidura, vino a cerrarle el paso cuando disfrutaba de una madurez fecunda y plena de proyectos. Era mucho lo que todavía tenía que ofrecernos. Y para quienes tuvimos la fortuna de tratarlo, el mero recuerdo no basta para mitigar el dolor por la pérdida de un maestro tan sabio, tan cordial, tan generoso.

Enrique Selva Roca de Togores
Valencia

DON FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, *IN MEMORIAM*

Don Francisco Márquez Villanueva, fallecido el 15 de junio de 2013 en la ciudad estadounidense de Boston, gustaba de definirse a sí mismo como "cervantista, sevillano y exiliado", con lo cual quería sintetizar los aspectos de su peripecia vital que consideraba no sólo como los más significativos para su tarjeta de visita, sino como los más expresivos de su íntimo sentir. Había nacido en la ciudad hispalense en 1931, poco antes de la ilusionada proclamación de la Segunda República, hijo de Luis Márquez, de origen gaditano, y de Honorina Villanueva, de raíces cántabras. Estudió en un centro docente de gran arraigo, el "San Francisco de Paula", donde más tarde ejercería como profesor de inglés y por el que siempre sentiría un cariño magnificado por la nostalgia. A continuación cursó estudios de Filología en la Universidad de Sevilla (1947-1953), pasando a desempeñar, por iniciativa de Francisco López Estrada, los cargos de profesor asistente (1954-1956) y de profesor adjunto (1956-1958). Su doctorado en la Universidad de Sevilla parecía indicar el futuro de su investigación, ya que su estudio versó sobre un autor converso, el poeta cuatrocentista Juan Álvarez Gato (un estudio que en 1960 se incluiría en el catálogo de la Real Academia Española), pero su relación con el mundo universitario hispalense terminaría prácticamente ahí, ya que el mismo año de 1958, vetado por las autoridades académicas por motivos ideológicos, abandonaría sus aulas para no regresar prácticamente nunca más, aunque en el año 2006 algunos de sus profesores tuvieran la feliz iniciativa de preparar en su honor un volumen de homenaje que fue acogido por el Servicio de Publicaciones de la institución.

En 1959, Don Francisco decidió exiliarse a las Américas (como también hiciera poco después otro ilustre profesor de la misma Universidad, Don Guillermo Céspedes del Castillo), buscando para desarrollar su vocación, para llevar a cabo sus investigaciones, un ambiente más acogedor que el de aquella triste Sevilla del franquismo, de irrespirable ambiente represivo y nacionalcatólico. A partir de ahora, se inicia su brillante carrera de profesor y de investigador, que le llevaría como invitado (en diversos momentos de su vida)

a diferentes centros universitarios americanos y europeos. En Estados Unidos, sería primero acogido en la justamente celebrada Universidad de Harvard, donde ejercería du docencia hasta 1962, año a partir del cual sería contratado como profesor sucesivamente por varios centros académicos de gran prestigio hasta su regreso, en 1978, y ahora ya con carácter definitivo, a la misma Universidad de Harvard, donde pasaría a integrarse en el Departamento de Lenguas Románicas, antes de ser promovido a Profesor de Investigación de la Cátedra "Arthur Kingsley Porter" y a Catedrático Emérito tras su jubilación. En el ínterin, habría sido miembro fundador de la Asociación Canadiense de Hispanistas (1964) y de la Cervantes Society of America (1974), además de ingresar en la Hispanic Society. No cabían mayores reconocimientos a una labor científica en el ámbito de las Humanidades, una compensación por todos aquellos que le había negado su patria.

Reconocimientos para una obra excepcional que registra más de una veintena de libros y cerca de dos centenares de artículos, una elevada cifra de trabajos que se distinguen no sólo por su magnitud sino, especialmente, por su extremado rigor (manifiesto en una continua revisión de sus escritos para matizarlos y actualizarlos) y por su hondura conceptual. Sus publicaciones se agrupan en torno a una amplia serie de temáticas, muy inspiradas al principio por la obra de Don Américo Castro y luego en permanente diálogo con la de otros grandes intelectuales como el conocido hispanista Marcel Bataillon, a la difusión de cuyos escritos tuvo a gala haber contribuido nuestro insigne investigador.

Cervantista en el exilio, como según hemos visto le gustaba considerarse, compuso memorables páginas sobre el gran escritor, especialmente las que se integran en los espléndidos volúmenes titulados respectivamente *Personajes y temas del Quijote* (1975, reeditado en 2011), *Trabajos y días cervantinos* (1995) y *Moros, moriscos y turcos en Cervantes* (2010). Cervantes, dotado de una personalidad compleja, no quiso exponer abiertamente su visión del mundo que le tocó vivir, ya que siempre trató de ponerse a salvo de censuras y represalias por parte de los grupos dominantes de una sociedad controladora y represiva, pero dejó traslucir, de modo indirecto o sesgado, muchos de sus sentimientos acerca de una España que consideraba en buena medida despiadada e injusta. Así se muestra en su comprensión hacia los marginados y los perseguidos, en su consideración de la mujer como figura independiente, en su inclinación hacia una religiosidad más depurada y más íntima, en su sensibilidad hacia lo que hoy llamamos derechos humanos.

Sin embargo, ni en este ni otros casos, el insigne investigador descuida la perspectiva literaria, que no sólo tiene como objeto la obra cervantina, sino a muchos otros autores y creaciones, como Lope de Vega (*Lope: obra y valores*, 1988), "La Celestina" de Fernando de Rojas (*Orígenes y sociología del tema celestinesco*, 1993) o "El burlador de Sevilla" (*Orígenes y elaboración de 'El burlador de Sevilla'*, 1996). Y no sólo se ocupa de los clásicos de la Baja Edad Media o del Siglo de Oro, sino que su indesmayable curiosidad se

extiende a otros autores más modernos, a los que se siente unido por alguna afinidad, como ocurre cuando estudia a Benito Pérez Galdós (atraído quizás por el progresismo del novelista grancanario) o a Gabriel Miró (atraído quizás por esa obsesión por las sociedades levíticas que distingue al autor alicantino) o a Juan Goytisolo, con quien tantas vivencias de su mundo culturalmente híbrido puede compartir.

Ahora bien, si los marginados están presentes en Cervantes, algunos de ellos, especialmente los que integran las minorías religiosas españolas, constituyen uno de los principales centros de interés del filólogo e historiador sevillano. Castrista de filiación, como también hemos señalado, efectivamente una de sus dedicaciones mayores se refiere al mundo de los conversos y, más ampliamente, al mundo de las aportaciones de los autores de ascendencia judía o islámica a la formación de la cultura española del Siglo de Oro. En este ámbito también produce obras realmente insoslayables, como *El problema de los conversos: cuatro puntos cardinales* (1965), *El problema morisco desde otras laderas* (1991) o *De la España judeoconversa: doce estudios* (2006), además de escribir el prólogo del clásico *La clase social de los conversos*, de otro grande de la investigación del siglo XX, otro sevillano por otra parte, Don Antonio Domínguez Ortiz. En este territorio, el autor navega con aguja bien imantada de fray Hernando de Talavera a los bufones del siglo XV o se detiene con parsimonia en sus frecuentados temas del Siglo de Oro desvelando parte de su inmensa riqueza para, finalmente, concluir en la dureza de la vida de aquellos grupos que sufrieron cotidianamente la terrible presión de una amenaza institucionalizada, bien comprendida por alguien que conoció en primera persona la represión de la dictadura franquista.

Otro hito (uno más) en la producción del historiador hispalense es su libro titulado *El concepto cultural alfonsí*, publicado en 1994 y reeditado diez años después por Editorial Bellaterra, que tanto ha hecho por la difusión de su obra en España, por romper la "conspiración de silencio" que a veces ha debido soportar. En este libro clave, el autor considera inexacto presentar a Alfonso X el Sabio como un intelectual al que además le tocó ser rey. Más cercano a la verdad es pensar en un rey que entiende la ampliación del saber como uno de sus deberes de gobernante. Una posición extraña, sin duda, pues sólo los califas cordobeses creían incorporadas la ciencia y la poesía a su condición de soberanos. Sin embargo, Alfonso X el Sabio quería no sólo gobernar, sino ser un maestro de su pueblo, y de ahí que su política cultural manifestase una finalidad didáctica, patente en una obra deliberadamente escrita en lengua vulgar, contribuyendo así al desarrollo del castellano frente al latín y a los dialectos iberorromanos. En definitiva, una contribución definitiva para la correcta valoración de la figura del soberano.

Para terminar, hay que mencionar por fuerza un libro indispensable por el que muchos sentimos verdadera debilidad: *Santiago, trayectoria de un mito* (2004). Una obra donde el autor desmonta con una finura crítica insuperable la fábula de la venida del apóstol a España: "Basada en muy poco más que

leyendas y tradiciones críticamente infundadas, la historia del hecho jacobeo se avala en la autosuficiencia de una naturaleza mítica… Es un mundo de leyendas, de apócrifos y de distorsiones muy alejado de toda historia convencional". La historia de la leyenda jacobea, con sus implicaciones eclesiásticas y patrióticas, resulta apasionante sobre todo porque se basa en una investigación objetiva de los hechos, sin la menor concesión a cualquier *parti-pris* ideológico. El final remite al papel de los mitos, que seguirán siendo juzgados por unos como un constructo legítimo que sirve para reforzar la cohesión religiosa o nacional y por otros como una intencionada patraña puesta al servicio de intereses particulares: el padre Enrique Flórez (cómplice de la fabulación) contra Don Gregorio Mayáns, defensor de la racionalidad y de la verdad.

Cervantista, exiliado y, finalmente, sevillano, a pesar de que, como muchos otros (recordemos a José María Blanco White o a Don Antonio Machado), siempre mantuvo con su ciudad una relación ambigua de amor profundo pero también de reticencia justificada. La Junta de Andalucía le había concedido en el año 2004, remediando tardíamente un prolongado olvido, el merecido título de Hijo Predilecto de la comunidad, pero Don Francisco sabía que sólo podía volver a Sevilla puntualmente (una conferencia, el homenaje de unos pocos cabales, la invitación individual de algún amigo), aunque siempre pudiese contar con el cariño nunca desmentido de su antiguo colegio de "San Francisco de Paula", donde se custodia parte de su biblioteca, repleta de estudios sobre su ciudad, tan cicatera y desmemoriada para con sus hijos ilustres. Intelectual comprometido con la tolerancia, con el diálogo, con la educación y con la ciencia y que añoró siempre a su patria española (pese a la actitud de madrastra con que generalmente se le presentara), posiblemente tampoco ahora (como en el pasado) se sentiría a gusto con unos gobernantes que precisamente se distinguen por su recalcitrante insensibilidad hacia la ciencia y la cultura. En todo caso, Don Francisco nos dejó un inestimable legado intelectual y moral y, por supuesto, el consuelo de su memoria.

CARLOS MARTÍNEZ SHAW
UNED/RAH

ANA MARÍA MATUTE: "YO HE TENIDO UNA VIDA DE PAPEL"

El pasado 25 de junio moría en Barcelona Ana María Matute. Con su muerte desaparece del panorama literario español la última de las grandes novelistas de la postguerra. Perteneciente a la generación del medio siglo, también llamada generación de los "niños de la guerra" o de los "niños asombrados", como a ella le gustaba decir, por la perplejidad con que se tuvieron que asumir la experiencia de la guerra y sus consecuencias en un momento crucial de su vida, el tránsito de la infancia a la adolescencia. Ana María Matute había nacido en Barcelona el 26 de julio de 1925, en el seno de una familia de la burguesía catalana. Su padre, dueño de una fábrica de paraguas, era catalán, mediterráneo, con una extraordinaria capacidad para inventar historias y hacer magia, a ella le gusta compararlo con Ulises. Su madre era castellana, de Mansilla de la Sierra (Logroño), mucho más austera y rígida, por ello la autora la comparaba con el Cid.

Desde su infancia Ana María Matute fue una niña "rara", pues prefería leer y aislarse en sus fantasías que jugar con muñecas como otras niñas de su edad. Su desbordante imaginación y su fantasía se alimentaron muy pronto de los relatos orales que le contaban las niñeras de la familia, y cuando aprendió a leer las colecciones de cuentos de Andersen, Perrault, los hermanos Grimm *y Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll se convierten en sus lecturas favoritas.

Su afición a la escritura se produjo en la infancia, pues se conservan cuentos escritos e ilustrados cuando contaba apenas cinco años. Ya en la adolescencia Ana María Matute sigue leyendo incansablemente, la Biblia, los poetas españoles del 27, y, sobre todo, *El Quijote*, cuyo final decía haberla emocionado hasta el llanto, por lo que supone de renuncia a la vida fantástica y llena de aventuras del caballero andante. Además, se sintió fascinada por la obra de las hermanas Brontë, los grandes narradores rusos del siglo XIX, Dostoievski, Tolstói y Chejov, y por los autores de la generación perdida norteamericana, singularmente John dos Passos y Faulkner.

Con once años vivió de cerca la experiencia traumática de la guerra civil y su corolario de violencia, miseria y muerte, que iban a marcar profundamente su vida y su obra, tal como ella misma ha evocado en múltiples ocasiones:

> Cumplí 11 años en julio de 1936, cuando empezó la guerra. Antes vivíamos en una campana de cristal y de repente saltó hecha pedazos. La postguerra fue mala, pero la guerra fue terrible, la violencia fue impresionante. Me sentí estafada, como si me hubieran engañado. Me quedó como un rencor: La vida no era como me la habían contado (Matute, 2001)

En 1945, con apenas 19 años, llevó a la barcelonesa editorial Destino, dirigida entonces por Ignacio Agustí, su primera novela, *Pequeño teatro*, y poco después *Los Abel* (1948), la novela que quedó finalista del Premio Nadal en 1947, el año que consigue el premio Miguel Delibes con *La sombra del ciprés alargada*. Los editores decidieron entonces publicarle la novela finalista del Nadal, que era indudablemente mejor que la primera, aunque con esta conseguiría años más tarde el Premio Planeta (1954)

La rápida publicación de *Los Abel* la animó a seguir escribiendo y concursando al anhelado premio Nadal en posteriores convocatorias, pues a menudo había declarado, que para ella ganar el Nadal era un reto importante en su carrera, por tratarse de un premio barcelonés de reconocido prestigio en aquellos años tan grises de postguerra. En la convocatoria de 1949 reaparece de nuevo entre los finalistas el nombre de Ana María Matute con *Luciérnagas*, pero tampoco en esta ocasión le acompaña la fortuna y la novela es prohibida por la censura. La novelista se ve obligada a reescribirla y publicarla con el título de *En esta tierra* en la editorial barcelonesa Éxito en 1955.

Unos años antes, en 1952, se había casado con el escritor Ramón Eugenio de Goicoechea con el que tuvo un hijo, Juan Pablo, al que ha dedicado una buena parte de sus libros infantiles. Tras varios años de desafortunado matrimonio, en 1963 se separa de su marido y pierde la custodia de su hijo. Experiencia durísima para la novelista que luchó incansablemente hasta recuperarla unos años más tarde.

En 1958 Ana María publica una novela extraordinaria *Los hijos muertos*, que mereció el premio de la Crítica y el premio Nacional de literatura correspondiente al año de su publicación. Dicha novela es un temprano y valiente testimonio de los campos de trabajo de los prisioneros republicanos durante la dictadura franquista. La crítica vio en ella influencias de Faulkner, uno de los autores favoritos de la escritora. Finalmente, en la convocatoria de 1959 consigue alzarse con el Premio Nadal con su novela *Primera memoria*, primera parte de la trilogía titulada *Los mercaderes*, integrada además por *Los soldados lloran de noche* (1964) y *La trampa* (1969). En estas novelas reaparece de nuevo el enfrentamiento cainita y la guerra civil como trasfondo de la acción. *Primera memoria* guarda ciertas semejanzas con *Luciérnagas*, sobre todo porque en ambas novelas el conflicto bélico está presente como escenario de la acción narrativa así como también en

ambas la protagonista es una adolescente, Sol en *Luciérnagas* y Matia en *Primera memoria*, que ve como trágicamente todo su mundo se desmorona por el odio, la violencia y la muerte.

Después de largos años de silencio narrativo, en 1996 publicó *Olvidado rey Gudú*, su libro favorito, porque según la autora era el que desde niña siempre quiso escribir, el más personal. Se trata de una obra larga y ambiciosa, de una fantasía desbordante, ambientada en la Edad Media y con una mezcla de elementos fantásticos procedentes de los relatos de caballerías y los cuentos de hadas. En su producción narrativa esta obra entronca con otras novelas anteriores *La torre vigía* (1971) y *Aranmanoth* (2000).

En 1998 fue elegida miembro de la Real Academia Española de la Lengua. Era la tercera mujer en ser aceptada en dicha institución. Ana María Matute ocupó desde entonces el sillón K mayúscula, en sustitución de la primera mujer académica, Carmen Conde. El discurso de ingreso lo tituló "En el bosque", en referencia al bosque real de su infancia en la casa de sus abuelos maternos en Mansilla de la Sierra, y también en referencia metafórica al bosque de las palabras, de la fantasía, de la imaginación, de la literatura en definitiva:

> Porque el bosque era el lugar al que me gustaba escapar en mi niñez y durante mi adolescencia; aquél era mi lugar. Allí aprendí que la oscuridad brilla, más aún, resplandece; que los vuelos de los pájaros escriben en el aire antiquísimas palabras, de donde han brotado todos los libros del mundo; que existen rumores y sonidos totalmente desconocidos por los humanos, que existe el canto del bosque entero, donde residen infinidad de historias que jamás se han escrito y acaso se escribirán (Matute, 1998: 2)

La brillante carrera narrativa de Ana María Matute se vio justamente recompensada en el año 2007 con la concesión del Premio Nacional de las Letras Españolas al conjunto de su obra. Esta mujer que había hecho de la literatura su vida seguirá escribiendo y en 2008 publica *Paraíso inhabitado*, donde retoma el tema de la infancia perdida y vuelven a reaparecer en la psicología de Adriana, la niña protagonista, determinados rasgos claramente autobiográficos, también presentes en Sol y Matia. El Premio Cervantes, el Nobel de las letras españolas, le es concedido en el 2010 en reconocimiento a su fecunda trayectoria narrativa como autora de novelas y múltiples colecciones de cuentos, entre las que destacan, *Los niños tontos* (1956), bellísimo libro muy emparentado con el delicado lirismo de *Platero y Yo*, e *Historias de Artámila* (1961), colección de veintidós relatos sobre el mundo de los niños y la crueldad de los adultos, ambientados en la mítica Artámila, trasunto del pueblo riojano de Mansilla de la Sierra, donde la escritora –como se ha dicho– pasó temporadas en su infancia en casa de sus abuelos maternos. El discurso de recepción del Premio Cervantes es un texto breve, muy sencillo, muy bello y muy personal, que comenzaba con estas palabras:

> Así que esta anciana que no sabe escribir discursos sólo desea hacerles partícipes de su emoción, de su alegría y de su felicidad– ¿por qué tenemos tanto miedo de esa palabra?– a todos cuantos han hecho posible este sueño, sueño que me acompaña desde la infancia. Desde aquel día en que oí por vez primera la mágica frase: "Érase una vez…" y conmovió toda mi pequeña vida (Matute 2011: 1)

Y proseguía evocando a don Quijote con estas elocuentes palabras en las que vuelve a reivindicar la fantasía y la capacidad de inventar, pues para ella el que no inventa no vive: "Érase una vez un hombre bueno, solitario, triste y soñador: creía en el honor y la valentía, e inventaba la vida" (Matute 2011: 1). "Érase una" vez es la fórmula mágica con que comienzan todos los cuentos y era una fórmula especialmente querida por la autora barcelonesa, una de las mejores escritoras de cuentos del siglo XX, como evidencia la reciente recopilación completa titulada *La puerta de la luna* (Destino 2012).

El paso de los años consagró a Ana María Matute como una espléndida contadora de historias, tal como lo prueba la reciente publicación de una bella novela póstuma, *Demonios familiares* (Destino, septiembre, 2014), que estaba escribiendo cuando le sobrevino la muerte. La novela de corte intimista, prologada por Gimferrer y con un epílogo firmado por María Paz Orduño, que contextualiza los últimos días de la novelista y sus esfuerzos por acabar la novela, enlaza con otras obras anteriores de la autora, tal como señala el prologuista. El relato de *Demonios familiares* se ambienta en los albores de la guerra civil, cuando Eva, postulante a novicia en un convento donde ha estudiado interna desde los siete años, es obligada a abandonarlo para regresar a la casona familiar junto a su padre, el Coronel, el enigmático Yago –que será el portador de un secreto celosamente guardado entre aquellas "paredes hechas de silencio"– y la fiel criada Magdalena. El tiempo de la historia presenta evidencias coincidencias con el de *Luciérnagas*, *Primera memoria* y *Los hijos muertos*, aunque aquí la guerra civil está siempre muy en segundo plano y el interés de la trama inacabada reside en los complejos sentimientos que experimenta Eva al regresar a su casa y tener que enfrentarse a los demonios familiares. De nuevo, en esta novela escrita con extraordinaria maestría y desde el rigor y la exigencia, a juzgar por páginas del mecanoescrito corregido que se reproducen en el interior del tomo, vuelve Ana María Matute a sus temas de siempre: el tránsito de la infancia a la adolescencia, el sentimiento de culpa, la falta de afecto, el enfrentamiento cainita, el descubrimiento del amor y del deseo y la memoria, poblada aquí de inquietantes espectros familiares. También en esta espléndida novela reaparecen los espacios simbólicos del bosque y el desván, o los objetos recurrentes como el espejo o una luciérnaga.

A través de este breve recorrido por la peripecia vital y literaria de Ana María Matute, desde su infancia de niña "rara", después en la adolescencia

con la destrucción de todo su mundo por la guerra civil, y más tarde, ya siendo una escritora de prestigio, la injusticia y el dolor que supuso perder temporalmente la custodia de su hijo, la literatura fue siempre para ella una auténtica tabla de náufrago, o como ella prefería decir, "el faro salvador" de todas sus tormentas existenciales:

> El tiempo en el que yo inventaba era un tiempo muy niño y muy frágil, en el que yo me sentía distinta: era tartamuda, más por miedo que por un defecto físico. La prueba de ello es que esa tartamudez desapareció durante los bombardeos. O así lo creo. Pero el caso es que, salvo excepciones, las niñas de aquel tiempo, mujeres recortadas, poco o nada tenían que ver conmigo. Y traigo esto a cuento para explicar –y quizá explicarme de algún modo– mi extrañeza, mi entrega total, absoluta, a esto que luego supe se llamaba Literatura. Y que ha sido, y es, el faro salvador de muchas de mis tormentas (Matute, 2011: 2).

Porque para Ana María Matute, que en múltiples ocasiones había sostenido que su vida era "una vida de papel", lo más importante era la escritura, el lenguaje, la palabra, que nos salva del paso del tiempo y de las múltiples ingratitudes de la vida. Para acabar subrayando siempre que escribir no era simplemente una profesión sino "una vocación, una manera de estar en el mundo. Una manera de ser", de ahí su rechazo radical de las academias y de las múltiples fórmulas que pretenden enseñar a ser escritor:

> Se empieza a escribir desconociendo toda clase de definiciones sobre ese acto, toda clase de enseñanzas sobre esa aventura. Es una puerta que se abre, una barrera que se franquea, un mundo al que se tiene acceso; algo parecido a lo que le ocurrió a Alicia ese día en que, tras cambiar algunas reflexiones con su gato (y tal vez con sus sueños), se encaramó al espejo de la chimenea y suavemente pasó al otro lado. No se tiene noticia de que leyera antes instrucciones ni folletos explicativos al respecto (Matute, 1998)

Atravesar el espejo es el comienzo mágico de la aventura de escribir en clara referencia a Lewis Carroll y su *Alicia en el país de las maravillas*, porque responde a uno de los deseos más profundos de la escritora, "el deseo de conocer otro mundo, de ingresar en el reino de la fantasía a través, precisamente, de nosotros mismos" (Matute, 1998). Y ello solo es posible a través de la escritura:

> Escribir es un descubrimiento diario a través de la palabra, y la palabra es lo más bello que se ha creado, es lo más importante de todo lo que tenemos los seres humanos. La palabra es lo que nos salva. Pero no la poseemos sin más, para utilizarla como un instrumento; si la tenemos es porque la consagramos a la búsqueda sin fin de una palabra distinta, no común, laboriosa y exaltadamente perseguida, pero que tan simple, tan sencilla resulta cuando la hallamos (Matute, 1998)

Ahora que con la muerte de la escritora el ciclo se cierra definitivamente, pero será su palabra laboriosamente perseguida y rebosante de belleza la que nos salve a los lectores y nos permita seguir gozando y soñando con paraísos inhabitados.

María Luisa Sotelo Vázquez
Universitat de Barcelona

MARTÍN DE RIQUER MORERA, CONDE DE CASA DÁVALOS (BARCELONA, 1914-2013)

Tuve la suerte de ser alumno del profesor Riquer durante el curso 1979-80, cuyas clases dividió entre los trovadores y el *Quijote*, dos de sus grandes campos de interés. Fueron sus lecciones las mejores de mi vida: un prodigio de sabiduría y amenidad que dictaba sin ningún apoyo escrito, saltando del dato erudito a la anécdota relevante, del recitado "de coro" de fragmentos enteros de Cerverí de Girona a la historia social de la Cataluña que se encontró don Quijote; o erigiéndose en comparatista "avant la lettre", con frases del tipo: "Marcabrú es como Góngora, ahora se lo explicaré…" Versátil en todos los sentidos, y especialmente en el humano, profundamente respetuoso y tolerante, escuchaba las propuestas de los estudiantes que nos acercábamos a hablar con él, animados por su contagioso amor a los textos literarios de todas las literaturas románicas, porque nunca separó su profesión de su vida. Aquella combinación de rigor científico, sentido histórico y entusiasmo de lector que demostraba como docente también supo llevarlos al papel, porque acompasó la altísima investigación positivista (aunque también fue un decidido defensor de algunas hipótesis) con la divulgación de calidad, como demuestran, por ejemplo, los ensayos sobre el *Quijote*, ya que creía firmemente que nuestro mayor clásico debía de estar a la altura de cualquier persona medianamente culta, de cualquier condición o profesión.

Su enorme voluntad de trabajo la volcó fundamentalmente en el estudio de las grandes literaturas románicas (catalana, castellana, provenzal, francesa, portuguesa e italiana), porque las consideraba como un conjunto que no se explicaba ni se entendía aisladamente: el *Cantar de mío Cid* tenía que leerse a la luz de la *Chanson de Roland*, o la poesía de Petrarca, Ausiàs March y el marqués de Santillana a la de los trovadores. Aquella formación de romanista lo asimiló a los grandes comparatistas europeos del siglo XX, como Eric Auerbach, Ernst Robert Curtius, Gilbert Highet o Leo Spitzer. En tal sentido su labor fue gigantesca, hasta el punto de ser una de las autoridades intelectuales y académicas con mayor reconocimiento internacional, uno de los sabios más grandes de Europa o de Estados Unidos. En el terreno estricto de las

letras peninsulares, lo que fue Rubió i Lluch para las letras catalanas en su contexto cultural, Milà i Fontanals para la poesía peninsular tradicional, o Menéndez Pidal para la lírica de tradición oral, la épica, la cronística castellanas y el romancero, o Dámaso Alonso para la poesía del Siglo de Oro, lo fue el maestro Riquer para la épica románica y española, para la poesía trovadoresca; para el *roman courtois* y sus derivaciones (la novela de caballerías y la caballeresca, que distinguió razonadamente); para la heráldica y las armas; para el humanismo catalán, al que dedicó sus más tempranos estudios, o para Ramón Llull y su entorno cultural. Con tan solo uno de los ítem citados se justificaría una vida; pero Riquer, además, editó y estudió admirablemente el *Quijote*, *La Celestina* y la poesía de Juan Boscán y de otros muchos poetas catalanes, *La vida es sueño*, *El caballero Zifar*, el *Corbacho*, de Martínez de Toledo; a varios poetas españoles: desde Juan de Mena (su *Ylíada en romance*) a Fray Luis de León. Me limitaré a espigar algunas de sus contribuciones más relevantes entre las cerca de cuatrocientas entradas de su bibliografía.

Los primeros pasos del jovencísimo estudioso, de apenas veinte años, los dedicó a la necesaria tarea de desbrozar y definir correctamente la linde entre épocas, en concreto entre la Edad Media y el Humanismo; lo hizo con un rigor filológico inusual en aquellos tiempos, a fin de ilustrar la polémica coetánea sobre el incipiente humanismo catalán, con tres obras fundacionales, y no sólo para el ámbito de las letras catalanas: *L'humanisme català (1388–1494)* (1934), *Humanisme i decadència en les lletres catalanes* (1934) y *Comentaris crítics sobre clàssics catalans* (1935); complementadas con la edición del *Scipió e Anibal. De providència. De arra de ànima*, de Antoni Canals (1935). Antes, con diecinueve, en 1933, publicó sus primeros artículos, dedicados al protohumanista catalán Bernat Metge: "Influències del *Secretum*, de Petrarca, sobre Bernat Metge" y "Notes sobre Bernat Metge"; en 1950 publicó las *Obres completes i selección de lletres reials* del barcelonés; las tradujo y amplió en 1959; ya en 1984, tradujo y reeditó *El sueño*. De semejante envergadura es la traducción del *Libro de Amigo y Amado* y *El desconsuelo* (1950 y 1985), de Ramon Llull. También analizó las traducciones catalanas de los clásicos y de le "tre corone" italianas, como la que el poeta Andreu Febrer hizo de la *Divina Comedia*.

Ya como profesor de la Universidad de Barcelona (desde 1942), destacan, en el campo estricto de las letras españolas, además de la edición del *Tesoro de la lengua castellana o española* (1943), de Sebastián de Covarrubias, donde exhumaba esta fundamental obra de referencia, la *Prosa escogida*, de fray Antonio de Guevara (1943), el *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, de Francisco de Luque Fajardo (1955), o la *Celestina* (1959 y 1974). Mención aparte merecen los importantísimos trabajos cervantinos, especialmente sobre el *Quijote*, desde la temprana edición de la obra, considerada una de las clásicas (1944), que fue reeditando con aportaciones nuevas hasta 1987 y complementando con estudios de detalle o de gran envergadura: *Cer-*

vantes y el "Quijote" (1960), *Aproximación al "Quijote"* (1970), *Cervantes, Passamonte y Avellaneda* (1988), *Cervantes en Barcelona* (1989) y *Para leer a Cervantes* (2003). Antes había editado el *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda (1972), subrayando aspectos relevantes hasta la fecha inadvertidos.

Si ampliamos el horizonte al ámbito románico, encontraremos grandes estudios, siempre referentes fundamentales de la crítica y abordados con la amplitud de miras, el rigor comparatista y la precisión que le prestaron sus innumerables lecturas en todos los idiomas de la Romania. Una visión de conjunto sobre la novela de caballerías la ofrece el excelente y ameno *Cavalleria fra realtà e letteratura nel Quatrocento* (1970); en las letras peninsulares: *Caballeros andantes españoles* (1967); particularmente, el exquisito *Vida i aventures del cavaller valencià don Pero Maça* (1984 y 2004). Pero antes, en 1947, ya había editado la obra maestra de la novela de caballerías: el *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba; luego publicó el *Tirante el Blanco: traducción castellana de 1511* (1947–49); lo estudió en *Aproximació al "Tirant lo Blanc"* (1990), donde negaba la coautoría de Martí Joan de Galba y señalaba algunos hechos y datos históricos anteriormente inadvertidos (le valió el Premio Nacional de Ensayo), y *"Tirant lo Blanch", novela de historia y de ficción* (1992 y 2013). Compleméntese con el delicioso *El combate imaginario: Las cartas de batalla de Joanot Martorell* (1972), en colaboración con Mario Vargas Llosa. A medio camino entre las caballerías, lo caballeresco y la historia, las riquísimas *Llegendes històriques catalanes* (2000). Los rasgos propios de la novela de caballerías, que no de caballeresca (el *Tirant*), se comprueban en sus imprescindibles *Estudios sobre el "Amadís de Gaula"* (1987).

Otro de sus campos de interés es la épica románica, ya sea en su sentido más amplio (*La leyenda del Graal y temas épicos medievales*, 1968), ya en relación con la española (*Los cantares de gesta franceses (sus problemas, su relación con España)*, 1952); ilustró la relación entre las dos con la inclusión del *Roncesvalles* navarro como un apéndice a la edición del *Roland*: *"Chanson de Roland". "Cantar de Roldán" y el "Roncesvalles" navarro* (1983). Complementario de los dos anteriores, el *roman courtois*, pues editó la traducción medieval del *Perceval o El cuento del Grial, de Chrétien de Troyes* (1961), que reeditó ampliado en 1989, bajo el título de *El cuento del grial de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*, y en 1995, con Isabel de Riquer; también estudió y editó, de Alan Chartier, *La belle dame sans merci, amb la traducció catalana del segle XV de fra Francés Oliver* (1983).

Como una derivación del anterior ítem, sus estudios sobre la novela sentimental (la hipótesis de la autoría de la anónima *Triste deleitación*) y otros muchos campos de interés, contiguos o a afines, como los estudios de la armas, escudos y blasones, o la heráldica, que son *realia* que permiten datar los textos, anotarlos rigurosamente y, en fin, acercarnos la historia cotidiana, y la gran historia, de aquellos tiempos. Deslumbrantes son sus *Heràldica catalana des de l'any 1150 al 1550* (1983), en dos volúmenes, y *Heráldica Castellana en tiempos de los Reyes Católicos* (1986), o los previos *Manual de heráldica*

española (1942), el *Vocabulaire héraldique en six langues* (París, 1952), o *Els castells medievals de Catalunya*, en colaboración con L. Monreal (1955). Sobre el conjunto de las armas, *L'arnès del cavaller: armes i armadures catalanes medievals* (1968); antes había publicado las *Lletres de batalla, cartells de deseiximents i capítols de passos d'armes*, en tres volúmenes (1963-1968).

El profesor Riquer llegó a ser la máxima autoridad mundial en la poesía trovadoresca en todas sus lenguas, y en las biografías de sus creadores, como demuestran sus tres impresionantes volúmenes, *Los trovadores, historia literaria y textos* (1975), de 1751 páginas, que se deja complementar con *Vida y amores de los trovadores y sus damas* (2004). Antes había publicado las *Poesías* de Bernatz de Ventadorn (1940), la obra de *El trovador Cerverí de Girona* (1946); más tarde publicará *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà* (1971 y, muy ampliada, en 1996) y las *Poesías* de Arnaut Daniel (1994). Sin citar los artículos monográficos específicos, como el dedicado a Guiraut del Luc (1950), Périz de Fozes (1950), Andreu Febrer (1951) o Huguet de Mataplana (1972), entre otros.

Riquer también dedicó varios estudios a la vida y obra de señeros poetas españoles y catalanes en las dos lenguas: ya en sus primeros lances publicó las *Poesies* de Jordi de Sant Jordi (1935), que reeditará mucho más tarde, en colaboración con Lola Badia: *Les poesies de Jordi de Sant Jordi, cavaller valencià del segle XV* (1984); también de 1935 es la edición de las de Pere Torroella; en 1945, las *Poesías castellanas*, de Luis de Camoens; del mismo año, *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*; en 1957, salió la memorable edición crítica de las *Obras poéticas de Juan Boscán*, en colaboración con Antoni Comas i Joaquim Molas. Al gran poeta cuya obra fue referente de varias generaciones, Ausiàs March, dedicó su tesis doctoral: las *Traducciones castellanas de Ausias March en la Edad de Oro*, que publicó en 1946; ese mismo año publicó y estudió las *Obras* de Pero Martínez (escritor catalán del siglo XV) y culminó la edición y estudio de *L'Atlàntida*, de Jacinto Verdaguer, en colaboración con Eduard Junyent. Otros poetas catalanes han merecido su estudio y edición: Andreu Febrer, *Poesies* (1951), Gilabert de Próixida, *Poesies* (1954), Arnau d'Erill (1962), Francí Guerau (1973), Joan de Sant Climent (1985) o Ramon Boter (1986).

Además de sus estudios monográficos y ediciones, el conde de Casa Dávalos publicó varias obras generales y de referencia, sin contar las estupendas colecciones para sus alumnos, como la *Antología de textos románicos medievales*, en tres volúmenes (1950-1952; adaptada en 1958, en colaboración con Francisco Noy). Innumerables son los artículos para la *Gran Enciclopèdia Catalana* (1969-1980); pero como obra de referencia es más conocida la *Historia de la literatura universal*, en tres volúmenes (1957-59 y constantes reediciones y reimpresiones), que firmó con José María Valverde, o la *Història de la literatura catalana*, (1964-66, también muy reeditada), en otros tres y con un total de dos mil doscientas páginas; más tarde publicará una *Literatura catalana medieval* (1972). No quisiera olvidar sus estupendas

Quinze generacions d'una família catalana (1979 y 1998), una recopilación de documentos de su familia desde el siglo XV en que, además de recorrer su árbol genealógico, trufado de personajes curiosísimos, redacta una estupenda historia cultural y social de la sociedad catalana; tan amena, que se deja leer como una novela. Así como los *Reportajes de la Historia* (2010), en colaboración con su hijo Borja, donde espigan deliciosamente situaciones y momentos históricos significativos, con un formato pseudoperiodístico y una redacción muy sencilla, del que ya había editado una primera versión en 1962: *Reportaje de la historia. 136 relatos de testigos presenciales sobre hechos ocurridos en 25 siglos*, 3 vols.; en 1972 apareció el cuarto volumen en colaboración con el citado Borja de Riquer; en la última versión, ya son veintiséis siglos, desde Tucídides al atentado de las Torres Gemelas.

Entre 1960 y 1962, Martín de Riquer fue preceptor del futuro rey Juan Carlos I, que le nombró luego senador por designación real en la legislatura constituyente (1977-1979), y en 2005, Grande de España. Recibió todos los premios importantes: en 1988, el Michel de Montaigne; en 1990, el Premio Internacional Menéndez Pelayo; en 1991, el Nacional de Ensayo que concede el Ministerio de Cultura de España; en 1997, el Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales, y en 2000 fue Premio Nacional de las Letras Españolas. En un ámbito más cercano, el Premio March (1962), el Ramon Llull (1970), el Premio Nacional de Literatura Catalana (1985) y el Bartolomé March (2003), por su ensayo *Para leer a Cervantes*; la Lletra d'Or (1999) y el premio de la Fundació Catalana per a la Recerca (2000). En el plano estrictamente cívico, la Medalla d'Or de l'Ajuntament de Barcelona (1983) y la Creu de Sant Jordi (1992). En 2005 fue galardonado con la Medalla de Oro de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Fue miembro de la Real Academia Española desde 1965; antes, de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, que refundó, restauró y dirigió admirablemente desde 1963 a 1996. Correspondiente de la Real Academia de la Historia, de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, de la Real Academia Galega, del Centro de Cultura Valenciana y miembro de una veintena de asociaciones internacionales, entre las que cabe citar el Institut de France. También fue Jefe de la sección de Literaturas Romances del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y Presidente de Honor y fundador de la Sociedad Roncesvals. Doctor *honoris causa* por la Universidad de Roma "La Sapienza" y Lieja.

Catedrático de la Universidad de Barcelona desde 1950, donde fue maestro de filólogos que han sido a su vez maestros en las tres filologías más cercanas: española (Sergio Beser, Joaquín Marco, José Manuel y Alberto Blecua, Francisco Rico, José Carlos Mainer, Aurora Egido o Juan Francisco Alcina), catalana (Antoni Comas, Joaquim Molas, Albert Hauf, Jordi Llovet o Lola Badia) y románica (Gabriel Oliver, Francisco Noy, Isabel de Riquer, Francisco Lafarga, Montserrat Cots, Vicente Beltrán o Carlos Alvar); también se consideran alumnos suyos historiadores como José Enrique Ruiz-Domènec; edito-

res como el malogrado Jaume Vallcorba; escritores, en fin, como Carlos Pujol, Manuel Vázquez Montalbán, Pere Gimferrer o Carme Riera. Ni que decirse tiene que los alumnos de la tercera generación siguen teniendo muy presente las enseñanzas del profesor de tantas promociones de filólogos e historiadores de la literatura, a cuya disposición estuvo siempre, hasta sus últimos días. Descanse en paz.

GUILLERMO SERÉS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

ELIAS L. RIVERS (1924-2013)
IN MEMORIAM

Libre mi alma de su estrecha roca
por el Estigio lago conducida,
celebrándose irá, y aquel sonido
hará parar las aguas del olvido.
Garcilaso de la Vega

La muerte del distinguido catedrático Elias L. Rivers ha dejado un vacío irreparable en los estudios auriseculares, a los que tanto enriqueció con sus conocimientos, su obra y enseñanza. El profesor emérito de SUNY Stony Brook falleció el 21 de diciembre de 2013 a la edad de 89 años en Bethesda, Maryland, estado donde residió con su esposa, la destacada sorjuanista Georgina Sabat-Rivers, durante los años que enseñó en la Universidad de Johns Hopkins, desde 1964 hasta 1978.

Elias L. Rivers nació en 1924 en una isla cercana a la costa del estado de South Carolina, y se crió en la ciudad de Charleston. Descendía de una familia largamente arraigada en el sur de los Estados Unidos cuyos experimentos agrícolas optimaron el cultivo del algodón y cuyo apellido da nombre a una de las calles principales de la ciudad. Su figura delataba su origen sureño: alto, de faz sonrosada y barba cuidada, con acento despacioso y melódico; su trato se distinguía por la caballerosidad propia de esa cultura hoy en vías de desaparecer. Gustaba contar que de niño aprendió gullah, el lenguaje de los trabajadores afro-costeños de la isla y que esa vista a otro mundo le inculcó su interés por el aprendizaje de lenguas. Después de estudiar griego en el College of Charleston, ingresó en el ejército de los EE. UU. al estallar la Segunda Guerra Mundial y fue enviado a la Universidad de Georgetown a aprender mandarín antes de participar en el teatro bélico en las fronteras de la China con Birmania. A su vuelta en 1946, se matriculó en la Universidad de Yale, en donde continuó sus estudios de mandarín, latín y español, licenciándose *summa cum laude* y obteniendo un doctorado en español con una tesis sobre el poeta renacentista Francisco de Aldana.

Esos últimos años en Yale los recordaría Elias con un cariño y nostalgia especiales por la llegada de Rafael Lapesa como profesor visitante en 1949; con él volvió a estudiar en Madrid en calidad de becario en 1950-51, cuando también conoció a Dámaso Alonso; con ambos mantuvo una estrecha amistad proseguida más tarde durante las frecuentes estancias de la pareja Sabat-Rivers en su piso en el barrio de Chamberí. De don Rafael, comentó años después en un homenaje organizado a su querido maestro, "Para mí, y para muchos hispanistas, don Rafael Lapesa ha sido uno de los más importantes modelos intelectuales y personales" (*AISO, Actas* III, 1993). Con Dámaso Alonso compartía un entrañable amor por la poesía, fehaciente en sus estudios sobre Garcilaso de la Vega (*Obras completas con comentario*, Ohio State University Press, 1974; *La poesía de Garcilaso*, Ariel, 1974; *Poems: A Critical Guide*, Tamesis, 1980) y otros poetas del Renacimiento (*Francisco de Aldana, el divino capitán*, Servicios Culturales Badajoz, 1955; *Renaissance and Baroque Poetry of Spain*, Scribner's, 1966; *Fray Luis de León: The Original Poems*, Tamesis, 1983), e igualmente en la lograda traducción que hiciera más tarde del poemario de don Dámaso, *Hijos de la ira* (*Children of Wrath*, Johns Hopkins University Press, 1971).

Aunque era un magnífico traductor que no descansaba hasta no acertar con la palabra precisa—ya en sus últimos años de vida, decidió traducir al inglés la intrincada prosa de los proemios de Boscán y Garcilaso para darlos a conocer en su conjunto ("Three Literary Manifestos of Early Modern Spain," *PMLA*, 2011)—Elias se consideraba ante todo un hispanista. Si bien su acercamiento a la literatura del Siglo de Oro procedía y se nutría de sus profundos conocimientos del mundo clásico y de la escuela filológica española (véanse *Muses and Masks: Some Classical Genres of Spanish Poetry*, Juan de la Cuesta, 1992, y los numerosos e indispensables ensayos sobre los géneros poéticos), tampoco desestimaba los varios movimientos linguístico-filosóficos que llegaban desde Europa a América. De esa época son sus estudios sobre la presencia ininterrumpida de la diglosia en las literaturas española y latinoamericana (*Quixotic Scriptures: Essays on the Textuality of Hispanic Literature*, Indiana University Press, 1983) y sobre los actos de habla, siguiendo la pauta del linguista J. L. Austin pero aplicándola a la comedia (*Things Done With Words: Speech Acts in Hispanic Drama*, Juan de la Cuesta, 1986) y uno de los ensayos más lúcidos sobre el concepto sociolinguístico de la oralidad ("Two Functions of Social Discourse: From Lope de Vega to Miguel de Cervantes," *Oral Tradition*, 1987). Más tarde había de hacer evidente su continuo interés por el contexto social de la literatura en varios estudios sobre Quevedo y Cervantes (*Quevedo y su poética dedicada a Olivares*, Universidad de Navarra, 1998), sin dejar de investigar este aspecto—y en particular lo que ahora se denomina "la historia del libro"—en la poesía aurisecular ("A National Classic: The Case of Garcilaso's Poetry," *The Politics of Editing*, ed. Nicholas Spadaccini y Jenaro Talens, University of Minnesota Press, 1992).

Elias defendió constantemente la lectura ecléctica del canon, siempre y cuando se demostrara convincente e innovadora. En su ensayo dedicado a la

memoria de Dámaso Alonso, "La desconstrucción de la poesía del Siglo de Oro" (*AISO, Actas II*, 1990), aclara su postura ante la manifestación en ese entonces de las nuevas tendencias críticas. Con su cortesía habitual, así como con la franqueza que a la vez lo caracterizaba, deja saber que "no quiero que se crea que yo soy partidario incondicional del desconstruccionismo ni mucho menos: para mí, todo discurso, sea poético o no, está arraigado en la historia y la práctica de una cultura social y literaria, con sus unidades ideológicamente (es decir, equívoca o contradictoriamente) definidas." Termina, sin embargo, con una advertencia contra el anquilosamiento del pensamiento tradicional, "hay que cuestionar metodológica y teóricamente los estudios que seguimos haciendo sobre la poesía del Siglo de Oro." Por ello, no dejaba de sentirse frustrado por las diferencias que él observaba que iban surgiendo entre los estudios hispánicos. En la entrevista que tuvo con el periódico *El País* en 1989, siendo presidente de la Asociación Internacional de Hispanistas, expone su preocupación por "una posible bifurcación de los estudios hispánicos en una corriente hispanista y otra americanista." Que tal desviación no ha llegado a suceder hasta el momento sin lugar a dudas se debe a su ejemplo de mantener un ir y venir intelectual y afectivo entre los dos mundos. Sus esfuerzos por dar a conocer la literatura del Siglo de Oro a sus compatriotas anglosajones fueron merecidamente reconocidos con el premio Nebrija en 1992; según el jurado, el prestigioso premio le fue entregado por ser "uno de los más conocidos representantes del hispanismo norteamericano, con una larga trayectoria que abarca un amplio espectro científico dentro de los estudios sobre las letras españolas."

El legado intelectual que deja Elias Rivers ha rendido provecho en los alumnos que fue formando a través de los años en los varios puestos académicos que llegó a ocupar: de joven, en Dartmouth College, brevemente en la Universidad Estatal de Ohio, y después, en sus estancias más largas en Johns Hopkins y la Universidad Estatal de Nueva York, Stony Brook, de donde se jubilaron él y Georgina en 1992. En estas últimas dos universidades, apoyó siempre con ahínco a sus alumnos de doctorado, quienes hoy descuellan como académicos aventajados en diversas universidades y colleges desde California a Nueva York. Pero también avaló a muchos otros jóvenes estudiosos; cuando leía un ensayo o libro que le parecía valioso, se apresuraba en escribir a quien fuera el autor para felicitarlo y brindarle su amistad. El peso de una evaluación positiva dada por él, la cual adjudicaba con toda objetividad, salvó a más de un joven profesor del oprobio de serle denegada la permanencia.

La vida familiar de Elias reflejaba ese interés y desvelo por los demás. Su matrimonio con Georgina Sabat le aseguró una compañera con quien reír y argumentar a menudo, siempre en castellano. Hizo el papel de padre para sus cuatro hijos, sin olvidar jamás a los tres suyos. A su jubilación, la pareja se mudó a la ciudad subtropical de Miami, Florida, donde permanecieron activos, con viajes a congresos y conferencias. Su hogar resonaba con los

acentos cubanos de los amigos y parientes de Georgina a la vez que con los versos de Garcilaso y de sor Juana Inés de la Cruz; hacía casi 30 años, en Maryland, habían colaborado en la edición de los escritos de la monja (*Obras selectas*, Noguer, 1976). Aclimatados en Miami, a pedido de su amigo Claudio Guillén, volvieron a colaborar en una nueva edición de Sor Juana (*Sor Juana Inés de la Cruz: Poesía, Teatro, Pensamiento*, Biblioteca de Literatura Universal, 2004). Quizá presintiendo su ausencia, el año en que falleció Georgina salió a luz otra colaboración: *Veintiún sonetos de amor y otros poemas*. *Juana Inés de la Cruz* (Almuzara, 2008, con introducción de Cesc Esteve).

Los múltiples homenajes personales y *festschriften* que recibieron tanto Georgina como Elias dan prueba de la gratitud y del amor que les guardan sus colegas, alumnos y amigos. Para Elias, quien siempre huía de toda expresión inmoderada, bastaba la sinceridad de los sentimientos. Es con ese recuerdo del espíritu gentil que lo guió siempre que agradecemos su contribución al estudio de las letras hispanas.

ANNE J. CRUZ
UNIVERSIDAD DE MIAMI

RUSSELL P. SEBOLD, GRANDE DE ESPAÑA

El 7 de abril del 2014 llegó a su fin una historia de amor que había durado decenios. La de Russell P. Sebold (Bud Sebold) con España. Un amor que Sebold vivió con la sabiduría y la pasión que eran una parte integral de su ser y que transmitió, en brillantes, sabias y apasionadas palabras, durante toda su vida.

Su muerte no ha tenido la repercusión que su obra merecía, ni se le han rendido los homenajes y recuerdos a los que sus años de amoroso cuidado a España y a la literatura española le daban derecho. España, la vieja y altiva España, ha sido, con Sebold como con otros muchos, amante ingrata y olvidadiza. Tan sólo colegas, compañeros y amigos han recordado la figura de este español nacido en tierras lejanas, maestro de la prosa en castellano y descubridor de tesoros en nuestra literatura.

El primer tesoro que descubrió Sebold fue el siglo XVIII. Él mismo cuenta que Américo Castro, su maestro en Princeton, le encargo una tesis sobre teatro renacentista. Pero Sebold ya había decidido su rumbo y convenció a Castro para que el tema de su tesis fuera muy diferente: *Fray Gerundio de Campazas*. "Yo era un tipo relativamente tímido; pero a un tímido désele una causa en la que pueda creer férvidamente, y nacerá un militante" decía Sebold (2010: 18) recordando ese episodio. Y, efectivamente, en militante se convirtió. Militante del XVIII y militante de la literatura española.

Que leyó a fondo y sin ningún tipo de freno, ni prevención. Lector torrencial y exhaustivo, leía para investigar y para descansar de la investigación seguía leyendo: "al sentirme agobiado, frustrado o simplemente apático por un exceso de trabajo, me escapaba leyendo alguna obra de uno de los grandes novelistas de los últimos decenios del siglo XIX. Leí *Pepita Jiménez* de Valera, *El escándalo* de Alarcón, *Los pazos de Ulloa* de Pardo Bazán, *Peñas arriba*, de Pereda, etc., etc. Mas, al ir multiplicándose estas escapatorias con el paso de los años, resultaba que los dos mundos novelísticos donde me refugiaba con mayor frecuencia eran los de Galdós y Palacio Valdés." (2011: 105). Son palabras de sus últimos años, en un artículo de *Salina*, escrito con la sabiduría y la experiencia de su larga historia de amor y pasión con la literatura española.

En los escritos de Sebold siempre están presentes, muy presentes, las lecturas. "Lo que el lector tiene en sus manos ahora es una obra sobre los líricos españoles de casi tres siglos y medio *par eux-mêmes*, por decirlo así, por sí mismos, porque en todos los capítulos que siguen me he basado siempre en testimonios escritos que nos dejaron los poetas y los críticos de poesía de esos tiempos. Lo he hecho así por evitar la falsedad inherente a esa terminología, esas ideas sobre la periodización y esos juicios valorativos sobre los poetas que nacen de la deplorable tendencia de nuestro tiempo de juzgar todos los pretéritos por ideas recibidas y por nuestros valores muy diferentes o, peor aún, por el capricho" (2003: 13). En estas palabras, presentes en una de sus más redondas y completas obras, *Lírica y poética en España, 1536-1870*, están todas las cualidades de Sebold: la lectura exhaustiva de las fuentes, el estudio de la recepción contemporánea de las obras literarias, el conocimiento del ambiente, del mundo, de la sociedad donde vivían esos autores, la búsqueda incesante, exhaustiva, en bibliotecas, la investigación como forma de vida y de actividad intelectual, la rebeldía contra los valores críticos establecidos, que se complacía en poner en solfa una y otra vez, las propuestas originales y personales nacidas de su lectura y sus conocimientos, la valentía con las que las presentaba y el apasionamiento y, a veces, la agresividad, con que las defendía: "La triste suerte del romanticismo español en nuestro siglo es que la mayor parte de los estudios que se le han dedicado han sido escritos por unos señores que no parecen haber sentido una sola emoción en toda su vida" (1983; 16)[1].

Como todo autor renovador, que propone nuevas interpretaciones, que no se conforma con el estado de las cosas, que rechaza teorías consolidadas y sacrosantas y expone nuevas interpretaciones de los hechos, Sebold fue discutido y criticado. Lo sigue siendo y probablemente lo será durante mucho tiempo. Síntoma inequívoco de que sus ideas y sus propuestas están dentro de la historiografía de la literatura española y que hay que referirse a ellas, aunque sea para rechazarlas.

Hasta que Sebold terció en la disputa había dos grandes interpretaciones de nuestro romanticismo que se enfrentaban entre sí y que, al tiempo que se oponían en lo literario, daban muestras de un común concepto ideológico. Edgar Allison Peers concebía el Romanticismo como una vuelta a la auténtica tradición nacional, al Barroco, al Siglo de Oro, al catolicismo y a todos los elementos anexos a una visión tradicional y conservadora de la sociedad, la moral y la vida. La tendencia contraria, que arranca ya desde la airada contestación de Ángel del Río a las ideas de Peers, identifica Romanticismo con

[1] Aunque la agresividad también puede encontrarse en otros autores No parece muy justo, al menos con Cadalso, calificar las *Noches lúgubres* de «miserable engendro compuesto en 1774 y publicado tan solo en 1798» como hace Picoche para oponerse a las ideas de Sebold, enfatizando la poca importancia de los rasgos románticos que el norteamericano detalla en su análisis. (Picoche, 1989; 298).

revolución y con el liberalismo de la época y por ella afirma rotundamente que era una planta nacida fuera de España, llegada tardíamente y que había arraigado poco y mal en nuestro terreno y por ello había dado escasos frutos de calidad. En el fondo ambas teorías partían de una misma concepción: la sociedad española era incapaz, por si misma, de renovarse y de superar lo establecido. La literatura española o volvía al pasado (Peers) o se alimentaba de las ideas y de las obras venidas de fuera (del Río). Ambas teorías incidían en el complejo de inferioridad cultural, en la autodenigración con la que tantas veces España se ha mirado a sí misma.

La discusiones sobre el Romanticismo viajaban en círculos, tocando una y mil veces las mismas fuentes: la polémica de Böhl de Faber, Mora y Alcalá Galiano; las obras de Agustín Durán; *El Europeo*; el prólogo de *El moro expósito*… Sebold no se conformó, entró en las bibliotecas, buscó en los archivos, peregrinó por librerías de viejo, leyó autores y obras que nadie había leído y reunió, con su visión crítica y personal, una formidable batería de datos. Y así puso sobre la mesa, en 1971, el nombre de José Cadalso. Aquel libro en inglés se llamaba *Colonel Don José Cadalso*. Pero Sebold lo reescribió en español y tres años después lo republicó con un título que dejaba bien claro que el entonces joven crítico venía con ganas de armar ruido: *Cadalso, el primer romántico europeo de España*.

Es la primera aparición, pública y notoria de la propuesta crítica de Sebold. El apasionado enamorado de España no estaba aquejado de los complejos y los sentimientos de inferioridad con los que tantas veces los españoles hemos mirado nuestra literatura. Miró nuestro siglo XVIII con ojos nuevos, y encontró en ese siglo riquezas y joyas que quiso exponer a los ojos de sus compatriotas de adopción. Miró a la literatura española y vio en ella la historia de una coherencia, de un esfuerzo de modernización y adaptación a los tiempos, de una creatividad incesante y cautivadora. Y con toda la fuerza de su impetuoso corazón se dedicó a contarnos la historia de nuestra, de su literatura. Una historia de una literatura viva, pujante, renovadora y avanzada: «el romanticismo es un fenómeno que se produce evolutivamente, lo mismo en España que en los demás países de Occidente, merced a la interacción entre la poética neoclásica y la filosofía de la Ilustración, empezando a manifestarse hacia 1770 y prolongándose, bajo diferentes variantes y paralelamente con otras tendencias literarias por espacio de unos cien años» (1983; 7). La visión del romanticismo español para Sebold sería la de un movimiento literario inciado hacia 1770, y por lo tanto, sin ningún retraso respecto al romanticismo europeo.

Treinta y seis años después de aquel libro sobre Cadalso. Rusell P. Sebold volvía a exponer sus ideas y sus teorías en la, desgraciadamente, inconclusa *Historia de la Literatura Española*, que dirigió Víctor García de la Concha. En el volumen 8, coordinado por Guillermo Carnero, expuso su teoría del Romanticismo y disertó sobre la poesía romántica. En el 9, bajo la coordinación de Leonardo Romero Tobar, sus páginas versaban sobre las *Rimas* y las *Leyendas*

becquerianas. Es buena muestra de que la propuesta que hizo en 1971 el hispanista de Dayton no fue flor de un día ni extravagante ocurrencia, sino fuente copiosa y permanente de nuevas formas de conocer nuestra literatura.

No es de extrañar, por tanto, que este incansable cazador de textos y de autores, que este lector minucioso, compulsivo, torrencial, haya sido un consumado editor de textos literarios. Hace poco, en estas mismas páginas, tuve ocasión de hablar sobre su labor editorial. Y me permito repetir lo que dije entonces (2010; 221):

"Desde que en 1960 apareció el primer tomo del *Fray Gerundio*, hasta la edición del *Teatro original completo* de Iriarte, en este año del 2010, han transcurrido cincuenta años. Cincuenta años de dedicación a la literatura española del ochocientos, de amor a nuestra literatura y a nuestra lengua, cincuenta años en que este americano que vive «exilado en su propio país» ha trabado una amistad entrañable, íntima y enriquecedora con José Cadalso, con Gaspar Melchor de Jovellanos, con Diego de Torres Villarroel, con Ignacio de Luzán. Allá por 1976, Sebold escribía lo siguiente: «En sus pequeños ensayos críticos Azorín recrea las personalidades de escritores del pasado, uniéndose espiritualmente con ellos a través de la contemplación de sus obras, o sea, recreando en parte su propio espíritu a la imagen del escritor de quien habla en cada caso. Tal relación, a pesar de no darse entre contemporáneos, se caracteriza por un sentimiento análogo a esa concordia platónica que se asocia a la perfecta amistad entre hombres de almas allegadas». Palabras que describen perfectamente la actitud de Sebold ante sus autores y que hacen comprender esta otra declaración de treinta años más tarde: «Enseñar bien una obra individual, ilustrada, romántica, realista, etc, requiere primero que se haga sobre ella una investigación lo más definitiva posible, porque solamente armados de una abundante información sobre ella, podemos confiar el que al aplicar nuestra sensibilidad a su interpretación, podrá coincidir con la sensibilidad del autor. Enseñar bien la prosa de Torres Villarroel, o el verso de Meléndez Valdés es, entonces, ir al aula provisto de datos y más datos, pero es igualmente importante vivir, celebrar o llorar cada uno de esos datos ante el público de alumnos» (2007, 194). Son palabras de Sebold a propósito de la actividad del profesor en la clase, pero perfectamente válida también para esa forma de la enseñanza que constituye una edición crítica. No en vano las ediciones de este desterrado de otro país y de otro siglo van dedicadas «A Torcuato, Amato y Tediato, triunvirato, heraldos del romanticismo español», «A la pobre esposa analfabeta de Luzán», «A Nuño y Tediato, amigos de toda la vida», «A María Ignacia también, pues sin ella hubiera quedado pobre el romanticismo mundial». Y no es la menor, ni la menos importante de las prendas de estos libros, de toda la obra del americano, el haber sido capaz de transmitir gran parte del amor y de la pasión con la que él se ha acercado a sus tiernos amigos dieciochescos.

Me atrevo a decir que en ningún otro período de nuestra literatura ni en ningún otro crítico puede concurrir el hecho de que haya un editor literario

que sea el responsable, el único responsable, de que un buen número de las obras mayores de nuestra literatura esté a disposición de los lectores interesados, y no perdidas en ediciones polvorientas, ignotas e incomprensibles."

Todo esto le debemos a Russell P. Sebold, este español de los EEUU que hablaba castellano con inequívoco acento anglosajón, para desesperación suya, y que era maestro de la prosa crítica porque a fuerza de amar, leer y escribir el español se convirtió en uno de los mejores escritores que han existido en este pequeño mundo nuestro de la historia y de la crítica literaria.

Ahora que ya no está, siempre quedará un hueco en las estanterías en el que nunca podré colocar ese nuevo libro en el que ya estaba pensado y trabajando, sin duda, mi amigo y maestro Bud.

Español por amor, por deseo y por elección. Grande por temperamento y por obra. Russell P. Sebold, Grande de España.

Borja Rodríguez Gutiérrez
Universidad de Cantabria

BIBLIOGRAFÍA

Picoche, Jean-Louis. (1989). «¿Existe el romanticismo español?» en *El Romanticismo*. Edición de David T. Gies. Madrid. Taurus. Colección «El escritor y la crítica».

Sebold, Russell P. (1983). "Introducción" en Diego de Torres Villarroel, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la corte*. Madrid. Clasicos Castellanos.

Sebold, Russell P. (1983). *Trayectoria del romanticismo español*. Barcelona. Editorial Crítica.

Sebold, Russell P. (1989). «Sobre el nombre español del dolor romántico» en *El Romanticismo*. Edición de David T. Gies. Madrid. Taurus. Colección «El escritor y la crítica».

Sebold, Russell P. (2003). *Lírica y poética en España, 1536-1870*. Madrid. Cátedra.

Sebold, Russell P. (2007). "Aquel extraño paréntesis entre los siglos XVII y XIX (Reminiscencias de un dieciochista impenitente)" *Dieciocho*, Nº 30.1. 189-196.

Sebold, Russell P. (2010). *Concurso y consorcio: letras ilustradas, letras románticas*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca.

Sebold, Russell P. (2011). "Reminiscencias de un lector de Palacio Valdés". *Salina*. 25. 105-114.

CESARE SEGRE: *IN MEMORIAM* (1928-2014)

Con Cesare Segre ha desaparecido un tipo de romanista que fue italiano cuando la disciplina llamada "filologia romanza" se convirtió en asignatura académica en el 1876. La disciplina nació como una rama de la literatura comparada, que se puso de moda a mediados del siglo XIX, y aplicaba la noción de "comparación" a las lenguas románicas y luego a sus literaturas de la época medieval. A un romanista italiano se le requería la competencia científica por lo menos en tres lenguas románicas, el dominio de esas literaturas en su fase medieval, la preparación para editar críticamente un texto en una de esas lenguas. A partir de los años sesenta del siglo veinte esta disciplina ha ido perdiendo mucho de su extensión porque han surgido muchas "filologías nacionales" que han invadido su territorio. El único campo en que la filología románica no tiene concurrencia es el provenzal. Cesare Segre era uno de los últimos romanistas del viejo molde en el sentido con que había trabajado, y como gran maestro, en toda el área románica y había editado textos en francés antiguo y en italiano antiguo y moderno.

Además de ser un filólogo de nivel magistral, Segre era un teórico de la literatura, el mayor que Italia haya tenido en el último medio siglo, y que ha puesto a Italia en el mapa internacional de la "literary theory". El aspecto singular de estas dos líneas de investigación es que en Segre no procedían paralelas sino que se integraban en una forma originalísima, de manera que su filología era semiótica y su semiótica nunca prescindía de la filología, su crítica literaria tenía siempre una base filológica y su filología llevaba siempre a una evaluación crítica. En este respecto se distinguía de otros filólogos que se habían convertido en teóricos, dejándose atrás la filología, como se puede ver en Guiette, Zumthor y Greimas. Segre no nació filólogo/teórico pero llegó a serlo por una conjunción de factores que su integridad intelectual supo evaluar y coordenar en una fórmula que caracteriza su obra crítica. No hay misterio sobre cómo ocurrió todo esto, porque Segre en repetidas ocasiones ha ilustrado las etapas culturales por las que ha pasado, convencido de que todo cambio cultural tiene sus necesidades históricas pero también implica la res-

ponsabilidad de los que lo favorecen. Escribió una autobiografía (*Per curiosità. Una specie di autobiografia*, 1999) un poco atípica, porque ilustra su carrera intelectual, pero al mismo tiempo quiere dar a conocer al hombre, pues toda experiencia cultural crece sobre un fondo ético. Ahí cuenta también cómo al salir de la "clandestinidad" a la que le había obligado la persecución racial, pasó mucho tiempo al lado de su tío Santorre Debenedetti, el romanista que le inició en el rigor y en el encanto de la filología románica y así descubrió su vocación. Segre escribió este libro porque se daba cuenta de la gran responsabilidad cultural que se le atribuía por haber introducido y promovido el estructuralismo en la crítica literaria italiana. No había sido una operación sencilla porque se enfrentaba con la corriente marxista tan arraigada en la cultura italiana y que resistió tenazmente hasta finales de los años ochenta. El estructuralismo y la semiótica se veían como corrientes extranjeras o, peor aún, burguesas; a sus adeptos se les consideraba intelectuales ansiosos de seguir modas, que olvidaban por completo el "impegno sociale" del cual la crítica literaria no podía prescindir. Pero la operación de Segre no era ni improvisada ni inspirada por un deseo de originalidad. Èl veía que la crítica sociológica marxista no lograba interpretar los textos en cuanto conjuntos de signos literarios, mientras que el estructuralismo con su enfoque formal le daba la posibilidad de leer los textos *iuxta sua propria principia*, es decir según su formalización literaria. La adhesión al estructuralismo era para él una necesidad existencial y no la satisfacción de seguir una moda, o la ambición de importarla del extranjero. Era en esencia el empeño de acercarse lo más cerca posible "al texto" en su ontología, el objetivo que unifica las aspiraciones más profundas del filólogo con las del crítico.

La realización de este empeño ha producido una vida intensa de investigaciones, de publicaciones variadas y muy numerosas. La documentación es imponente: unos cincuenta libros, muchos centenares de artículos, muchas presentaciones de libros de poesía y de arte, un sinfín de piezas publicadas en periódicos, como *Il corriere della sera*. Alberto Conte ha publicado en 2009 una *Bibliografia degli scritti di Cesare Segre* (Florencia, Sismel 2009) que enumera casi 1400 títulos, y la lista se alargaría bastante más si incluyera los trabajos aparecidos después de esa fecha. Es una producción asombrosa en cantidad y en variedad, y se la puede recorrer de varias formas para entender sus ramificaciones y también su evolución y sus calas preferidas. Creo que la forma mejor es seguirla en su evolución, que evidencia un desarrollo, que es el de Segre, pero también el de la cultura que él ha estimulado con su obra de maestro.

Los primeros pasos profesionales son los de un romanista que sigue las huellas de su maestro Benvenuto Terracini en lo que toca el estudio de la lengua bajo el aspecto del estilo, y las de su otro maestro, Santorre Debenedetti, en sus primeros trabajos como editor de textos medievales. Además de algunas notas y reseñas de los años 1950 y 1951, publica importantes ensayos sobre la sintaxis y el estilo de los prosistas italianos tempranos y edita los *Volgarizzamenti del Due e del Trecento* (1953), estableciendo textos críticos que

hasta ahora no han sido superados. La década siguiente procede en la misma pauta pero ensanchándola con estudios y ediciones de las obras de Ariosto —un autor al cual Segre volverá varias veces a lo largo de su carrera —, con estudios sobre el *Boecis* provenzal y su estilo formuláico en relación con la épica, editando autores come Bono Giamboni e imponiéndose con brillantes ensayos de crítica textual. Identifica la corriente del "edonismo linguistico del Cinquecento", se ocupa de la "lingua macheronica" y de literaturas dialectales modernas y recoge todos estos estudios en *Lingua stile e società* (1963), título que revela la combinación de estilística y de sociología, es decir la enseñanza de sus maestros Terracini y Spitzer y su particular noción sociológica de la lengua. Segre consideraba la lengua no como un reflejo de las estructuras sociales sino más bien como un sistema de signos que un autor utiliza y que al mismo tiempo modifica, ya que los "textos" adquieren su historicidad gracias a la lengua y esta consigue su estabilidad y actualidad gracias a los textos que incorpora. En esta década hay una apertura al mundo hispánico (una reseña al estudio de María Rosa Lida sobre *La Celestina*).

La década siguiente está llena de novedades: mucha atención a la literatura moderna, sobre todo a la poesía (Montale, Machado …); la gran edición de la *Chanson de Roland* (1971) y la adhesión al estructuralismo. Con María Corti, D'Arco Silvio Avalle y Dante Isella fundan en 1966 la revista *Strumenti Critici* abriendo las ventanas a las corrientes del estructuralismo que traen nueva savia a la cultura crítica italiana. En 1969 salen *I segni e la critica* y en 1970 la antología, co-editada con María Corti, *I metodi attuali della critica in Italia*, dos libros que marcan el comienzo de una nueva época para la crítica italiana. Hasta ese momento las corrientes críticas dominantes eran la marxista y la estilística, la primera muy adversa al "formalismo", y la segunda practicada por los que no aceptaban el "historicismo" de tipo marxista. Estos dos libros ganaron pronto la atención de los críticos hartos de la insistencia sobre el "realismo histórico" y deseos de instrumentos adecuados para apreciar los aspectos formales de la obra literaria, pero ya insatisfechos por la estilística que tenía una raigambre en el idealismo crociano. La vieja escuela se opuso con obstinación a la nueva corriente y la crítica literaria italiana se partió en dos campos. Segre se convirtió en el capitán de la parte innovadora. Se abre para él una etapa que podríamos definir de militancia crítica en defensa de la nueva manera de acercarse a los textos literarios. Se intensifica la producción en la que sobresalen títulos de un lenguaje crítico nuevo, como "le strutture romanzesche, strutture novellistiche e funzioni", o como "funzioni, opposizioni e simmetrie nella VII Giornata del *Decameron*", "Structuralism in Italy", "Strutturalismo e semiologia nella critica letteraria", "Strutture e registri nella *Fiammetta*", todos aparecidos entre 1971 y 1973.

Empieza en estos años el ascenso de Segre a la posición de señor de la crítica italiana, no porque la controle sino más bien porque la guía, la pone en sintonía con la crítica extranjera manteniendo una fisonomía italiana, la presenta y la impone fuera de Italia y forma generaciones de estudiosos con

sus estudios metodológicos y con su obra ejemplar de lector finísimo y vario, de teórico que también sabe leer textos. En los últimos cuarenta años Cesare Segre ha sido la figura central de la crítica literaria y también maestro respetadísimo de filología o de ecdótica, aunque los estudios estrictamente filológicos y de crítica textual vayan ocupando un espacio siempre menor en su producción científica, sin que por eso deje de ser filólogo aún en la interpretación literaria más formalista, como tendremos que explicar. En 1974 salen *Le strutture e il tempo*, y a partir de ese año salen con ritmo regular libros que son puntos de referencia fundamental para la critica italiana: *Semiotica storia e cultura* (1977); *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali* (1979); *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria* (1984); *Avviamento all'analisi del testo letterario* (1985); *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà* (1990); *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento* (1991); *Notizie della crisi* (1993); *Ritorno alla critica* (2001); *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo nell'arte* (2003); *Tempo di bilanci. La fine del Novecento* (2005); *Dai metodi ai testi. Variani, personaggi, narrazioni* (2008); *Scritti montaliani* (2009); *Dieci prove di fantasia* (2010); *Critica e critici* (2012). Cada uno de estos libros presenta novedades metodológicas y temáticas en las cuales no podemos detenernos. Resulta maravillosa la variedad de esta producción: el interés por el teatro y la polifonía en la novela después del encuentro con Bachtin; el juego fantástico, de auténtico escritor, de *Dieci prove di fantasia*, en el cual personajes literarios expresan sus "verdaderas" o "personales" opiniones y sentimientos; *La pelle di San Bartolomeo* dedicada a las artes figurativas; *Notizie della crisi*, donde Segre se opone a la crítica que niega el rol del autor o de la unidad del mensaje de una obra (la "nouvelle critique" francesa y el deconstruccionismo americano); y todo libro es nuevo. Permanece el rasgo típico de Segre: una introducción de tema teórico y luego una serie de ensayos donde resulta evidente que la teoría adquiere su verdadera función sólo cuando interpreta un texto. Entre sus libros no hemos recordado los muchos otros dedicados a ediciones (por ejemplo a Ariosto, a la *Chanson de Roland*, a los muchos textos contenidos en *Prosatori del Duecento* [1959]) ni las traducciones a varias lenguas sobre todo al castellano, porque en España es donde el magisterio de Segre ha tenido su impacto mayor después de Italia. Ni hemos mencionado los muchísimos ensayos y artículos de periódicos que añaden al romanista el rol de critico militante, gran experto de literatura contemporánea, sea italiana y europea como hispano-americana, lusitana y norteamericana; y muchos son los ensayos que comentan hechos de política universitaria, de cultura italiana y de cuestiones hebraicas. Segre era un estudioso versátil, de múltiples intereses, de cultura vastísima y un intelectual de auténtico compromiso civil.

El último libro de Segre, *Opera critica* (2014), es una antología de sus ensayos cuidada por Alberto Conte y Andrea Mirabile, con introducción de Gian Luigi Beccaria. Este volumen consagra a Segre como un verdadero "clásico" puesto que la colección donde sale, "I meridiani" del editor Monda-

dori, está reservada solamente a los grandes escritores, pues con este volumen, único en su género, se reconoce a la crítica literaria verdaderamente genial la calidad de obra creadora. Segre ha logrado su altura de gran maestro desde luego con la brillantez y el rigor de sus estudios, pero también con su método de trabajo, donde se juntan sus dos vocaciones: la del teórico literario y la del filólogo, la del estudioso que medita sobre sus instrumentos de interpretación literaria y la del estudioso que exige que cada afirmación esté comprobada por los hechos, que demanda que todo hecho tenga la fuerza del documento y que todo dato sea históricamente averiguable. Este es el carácter que Segre consiguió dar al estructuralismo y a la semiótica italiana. Tal vez por su aprendizaje juvenil en la estilística y en la filología, cuando llegó a convertirse al estructuralismo prefirió alinearse con la escuela de Tartu (Lotman) más que con la escuela de Paris y de Yale, que eran muy abstractas, mientras la escuela Rusa no excluía de su teoría la historia, aun cuando le reconocía simplemente la responsabilidad de imprimir valor tradicional a los signos. La teoría literaria, en general, ha alejado a los lectores comunes de la literatura porque el tecnicismo de tipo escolástico que ha caracterizado la crítica literaria a partir de los años sesenta requería verdaderos especialistas en un lenguaje abstruso y, además, no daba ningún peso al valor estético que generaciones de lectores de varios siglos habían identificado con la literatura. El valor artístico se perdía detrás de esquemas y de gráficos, ya no se creía que las obras tuvieran un autor, ya no se buscaba ningún contexto histórico a la obra literaria. La crítica de Segre, que juntaba teoría y filología, nunca perdió a sus lectores en las abstracciones de la teoría, porque el discurso teórico se apoyaba siempre en un texto o en un problema concreto. Él introdujo en Italia un nuevo tipo de crítica que, gracias a su magisterio, tuvo una estabilidad desconocida en otras culturas donde las teorías se sucedían con ritmo desorientador. En Francia y en America la semiótica cedió el paso a la deconstrucción, a los estudio culturales, al marxismo, a la crítica psicoanalítica, a la temática, al New Historicism, al "reader oriented criticism" y otras corrientes de corta vida y que por eso mismo hacían preveer la desaparición de la crítica literaria, mientras en Italia la dispersión ha ocurrido en medida mucho menor. Tanta estabilidad se debe, a mi ver, al freno que la filología supo poner a la teoría, y el modelo de este matrimonio lo proporcionaba la labor crítica de Segre. El cual tuvo el mérito enorme de mantener las puertas abiertas a toda corriente, pero al mismo tiempo de modificar lo que entraba para transformarlo, adaptándolo al molde italiano. Segre, por ejemplo, ha introducido la obra de Bachtin en el mundo italiano, pero ha sabido aplicarla a sus lecturas, a su manera de leer autores de novelas o de teatro, para demostrar cómo una noción teórica adquiere sentido solo cuando se enfrenta con un texto concreto. Hoy las obras de un Barthes o de un Bremond o de un Greimas están olvidadas y pertenecen a un pasado de gran inquietud intelectual que se recuerda con enfado, mientras los ensayos de Segre siguen manteniendo una actualidad que el pasar del tiempo y el correr de las modas no

agota. Y esto gracias también a la escritura de Segre, inconfundible en su limpieza, que bordea la sencillez y que en realidad nace de su ser escueta , esencial y clara, técnica sin sabor de jerigonza, científica sin ser abstracta. Segre era un filólogo y en cuanto tal partidario de la prioridad del texto en la crítica literaria, prioridad sobre cualquiera interés teórico. En repetidas ocasiones ha discutido la semiótica y la narratología practicadas por la "nouvelle critique" francesa, excesivamente o exclusivamente orientada hacia los aspectos teóricos abstractos y universales; repetidamente se ha opuesto al deconstruccionismo americano y al "reader oriented criticism", porque son dos métodos de lectura que niegan implícitamente la importancia y aún la existencia del autor y del contexto histórico de una obra; repetidamente ha impugnado la renuncia hermenéutica a entender una obra medieval por estar tan alejada de nuestra cultura, por su "otredad": pues si no se pueden ignorar los límites al entendimiento impuestos por la distancia cultural tampoco se pueden ignorar los deberes que son propios de la filología, es decir la comprensión del pasado cultural; y Segre logra superar esta dificultad apoyándose a la "fusión de horizontes culturales" propuesta por la hermenéutica de Gadamer.

Si pudiéramos encerrar en una fórmula la labor crítica de Segre diríamos que era la de "un filólogo abierto al diálogo que considerara constructivo", y constructivo era todo lo que llevaba a entender un texto en su mensaje, en su cultura y en su composición y en su lenguaje. La flexibilidad de su método de lectura, su infinita curiosidad cultural, junto a su rigor científico y a su inteligencia soberana, han hecho de su figura una presencia constante y siempre actual en el panorama cultural italiano. En los últimos decenios Segre era un punto de referencia imprescindible: después de Croce no ha habido en Italia otra personalidad crítica tan influyente. A él se debe la modernidad de la crítica italiana y a él se debe su carácter moderado que ha salvado una herencia cultural que otras tradiciones han desperdiciado con sus formalismos abstractos y universalizantes. Creo que este carácter de modernidad moderada es la razón del gran éxito que la obra de Segre ha tenido en España.

Segre consideraba España come su segunda patria, en parte por amor a su literatura, en parte porque en España la tradición de estudios históricos y filológicos caminaban al mismo paso que la teoría literaria y donde una fuerte tradición de critica estilística la emparentaba con Italia. España y el mundo ibérico en general más que otra nación ha acogido con entusiasmo la obra de Segre, traduciendo un gran número de sus libros y considerándole el teórico más congenial. Por su parte Segre ha dedicado un sinfín de trabajos a las literaturas hispánicas y lusitanas. Entre los ensayos seminales dedicados a la literatura española se pueden recordar los dedicados a Machado, a Cervantes, a Garcilaso, al *Romancero*, a Guillén, a Salinas y a muchos otros autores, sin olvidar a los hispanoamericanos García Marquez y Sabato. A la literatura lusitana ha dedicado ensayos sobre Pessoa, Gonçalves y Camões, Saramago. A la catalana ha dedicado un ensayo sobre *Tirant lo Blanc*. Sus trabajos de literatura española peninsular han sido recogidos en un volumen, *El buen*

amor del texto. *Estudios españoles* (Barcelona, Ediciones Destino, 2004). Son catorce ensayos de gran valor, y cada uno abre perspectivas nuevas siguiendo una regla siempre presente en Segre: el enfoque crítico está determinado por la obra que se examina y no por la teoría que se utiliza. Así, por ejemplo, leyendo a Machado utiliza las estrategias de la "critica delle varianti"; leyendo el *romancero* utiliza principios de ecdótica; leyendo a Cervantes emplea nociones de narratología, estudiando *El Licenciado Vidriera* aplica la semiótica al tema de la locura, leyendo a Lope demuestra cómo se utiliza una fuente, leyendo al *Tirant lo Blanc* utiliza todo su saber sobre el género teatral.

España ha honrado a Segre, nombrándole miembro de varias academias como la Real Academia Española (2003), además le ha otorgado varios doctorados *honoris causa*: Granada (2002), Barcelona (2004), Santiago de Compostela (2009); otras instituciones que le han honrado de ese título son la University of Chicago (1976), la Université de Genève (1990), la Università di Torino (1999).

Los honores son un signo oficial y público del valor de Segre, que ha sido reconocido en muchas formas (premios literarios, presidencias de asociaciones culturales, academias italianas y extranjeras) que sería demasiado largo enumerar. Pero el mundo oficial no puede honrar con medallas o diplomas el valor humano que Cesare Segre dejaba impreso en los que han tenido ocasión de tratarle. Discreto, amable, un poco tímido pero al mismo tiempo muy firme y apasionado en la defensa de los valores culturales y humanos, polemista cuando era necesario, juez agudo del mundo que le rodeaba. Cesare Segre no solo era un gran hombre de cultura, sino también igualmente grande a nivel humano: generoso, justo, gran maestro, capaz de entusiasmar a sus estudiantes con el mundo y el rigor de la filología, que en sus manos perdía toda forma de pedantería: la practicaba transformándola en una compañera de aventura que le llevaba a descubrimientos extraordinarios; tal vez una fuente, tal vez una variante que le entregaba la llave de una creación artística, tal vez una construcción sintáctica que le describía el perfil de una dimensión cultural. En su vasta obra crítica no hay un momento que cause cansancio, sino una constante sorpresa por lo que su versatilidad crítica y su inmenso saber podían producir.

Un gigante ha dejado nuestro mundo. Sin embargo el vacío cultural que deja su desaparición apenas se percibe porque se mantiene vivísima su grandeza intelectual y humana, y seguirá viviendo por tiempo indefinido en nuestros recuerdos, en nuestras bibliografías, en nuestras notas, en nuestras investigaciones, ya como maestro de método, ya como lector insuperable por su profundidad y lucidez.

Paolo Cherchi
University of Chicago

ROBERT CECIL SPIRES
(1936-2013)

La novela española del siglo XX mereció, y sigue mereciendo, la atención de numerosos hispanistas afincados en universidades de Estados Unidos. J. L. Alborg, Eugenio de Nora, Gonzalo Sobejano, Luis Gonzalo Navajas, Janet Pérez, Angel Loureiro, Roberta Johnson, Luis González del Valle o Nina Molinaro son nombres que están en la mente de todos, por no recordar también a otros críticos especialmente centrados en un escritor, como ocurre con los especialistas en Unamuno, Valle-Inclán o Gabriel Miró. Robert C. Spires fue uno de los principales estudiosos de la novela española, dentro y fuera de Estados Unidos, pues aportó un enfoque personal sobre un tema abundantemente estudiado por numerosos especialistas. La curiosidad intelectual de Spires no se redujo a la novela española del siglo XX, como atestiguan sus trabajos sobre Galdós o la narrativa mejicana, pero es indudable que su trayectoria investigadora se centró en aquélla, a la que dedicó una cincuentena de artículos y cuatro conocidas monografías. Enfocó la narrativa española del siglo XX desde una selección de autores y títulos representativos, tratando de ponerlos en relación con los cambios culturales que se fueron sucediendo durante la centuria. Spires desarrolló tal tarea aplicando en cada estudio concreto una metodología hermenéutica diferente, haciéndose eco de las sucesivas tendencias críticas que se iban reemplazando en las universidades norteamericanas. Podría decirse, con ciertos matices, que Spires trató de actuar de enlace entre los críticos españoles y los norteamericanos. Se identificó con los primeros por su aprecio de España y por el buen conocimiento que tuvo de su cultura y costumbres; se identificó con los segundos por evidentes razones de afinidad profesional y metodológica. Tras su etapa de profesor en Ohio University, se trasladó a la Universidad de Kansas (Lawrence), donde transcurrió el resto de su actividad académica, hasta su nombramiento como profesor emérito de la misma. Desarrolló su labor docente e investigadora paralelamente a la de su colega Andrew P. Debicki, el cual llevó a cabo una tarea similar en el terreno de la poesía española del siglo XX. Uno y otro contribuyeron a hacer del departamento de español de la mencionada univer-

sidad un importante punto de referencia para el estudio de la literatura española del citado siglo.

Varias generaciones de estudiantes, algunos de ellos ya profesores acreditados, deben su conocimiento de la narrativa española a Robert C. Spires, por sus clases, sus tutorías, consejos y conversaciones. La dimensión de su aportación intelectual se percibe de modo más claro en los cuatro libros que dedicó a la narrativa española del siglo XX, desde 1902 a 1989. En ellos analiza las principales transiciones habidas: del realismo a la vanguardia, del modernismo al posmodernismo, y desde éste a sus derivaciones más recientes. Resulta evidente que entendió la evolución literaria como una suerte de sistema, cuyas líneas maestras trató de descubrir por debajo de los hechos aislados. Aunque, ocasionalmente, se mostró receptivo hacia ciertas modalidades de la teoría de la deconstrucción, siempre sostuvo la especificidad de la literatura y, más concretamente, de la novela, frente a otras formas de escritura. En tal sentido no incurrió en el exceso de algunos estudios culturales que se interesan, no por lo peculiar de la novela, sino por lo que ésta tiene en común con el cine, los comics, el psicoanálisis, la metafísica o la sociología.

Publicó en 1978 *La novela español de posguerra*. *Creación artística y experiencia person*al. Cada uno de sus cuatro capítulos abarca una década, comenzando por los años 40 y concluyendo en los 70. Los autores analizados son los que entonces –y hoy– se consideran más representativos: Cela, Delibes, Laforet, Sánchez Ferlosio, Martín-Santos, Juan Goytisolo y Álvaro Cunqueiro. Spires efectúa en este libro una periodización por décadas, siguiendo más o menos de cerca el criterio ordenador aplicado por Susan Sontag en su análisis de la novela norteamericana. Su pretensión fue mostrar cómo los cambios en la técnica narrativa reflejan una diferente actitud por parte de los novelistas españoles hacia la realidad de sus días, que él resumen como "enfrentamiento" en los años 40, "alejamiento" en los 50, "pérdida de identidad nacional" en los 60 y "rebelión creativa" en los 70, siendo el concepto de "lector implícito", tan en boga en aquel momento, el elemento unificador de los diferentes apartado que articulan el libro tal como el propio Spires había adelantado en su artículo "El papel del lector implícito en la novela española de posguerra" (*Revista Hispánica Moderna*, 38 [1974], pp. 94-102). El reconocimiento alcanzados por ese libro proporcionó un fuerte impulso creativo a Spires, que, reafirmado en sus convicciones y vocación, se encaminó hacia la realización de su plan, que no fue otro que abarcar todo el siglo XX español en su desarrollo novelístico.

En 1984 (Universidad de Kentucky), publicó *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*. *C*entrado en Torrente Ballester, Martín Gaite, Cunqueiro, Juan Goytisolo y Luis Goytisolo, este segundo libro constituye un estudio vinculado en buena medida a la semiótica y la teoría de la recepción. Spires emplea la denominación de "novela autorreferencial" (*self-conscious*) en una acepción algo más restringida que la de "novela autoconsciente", tal como la entendieron Alter y Waugh, prefiriendo denomi-

nar metanovela a la que se refiere a sí misma (*self-referential novel*). Para Spires, ese proceso autorreferencial se lleva a cabo de distintos modos, y él presta especial atención a dos tipos de novela: la que se centra en el en el acto de escribir (por ejemplo, *Juan sin Tierrra*, de Juan Goytisolo) y la que se centra en el acto de leer (por ejemplo, *La cólera de Aquiles*, de Luis Goytisolo).

En 1988 publicó *Transparent simulacra. Spanish Fiction 1902-1926* (Universidad de Missouri). Aunque no recogido en la bibliografía, el título evoca a Jean Baudrillard y su *Simulacres et similations* (1981), discutible ensayo donde se propone que en la posmodernidad la realidad y los significados han sido sustituidos por símbolos y signos. Spires expone la tesis de que los *simulacros* literarios escritos en España entre 1902 y 1926 desarrollan "an effort to unmask the illusions that the word is the object to which it refers, that the imaginary world of fiction is somehow real". Esta vez los mentores teóricos de su libro son, principalmente, Bachtin y la teoría de la recepción. Aunque Spires reconoce que ha habido una clara tendencia a desacreditar el concepto de generación como un instrumento útil para la historia literaria, adopta una actitud de prudente equilibrio en torno al problema. Su objeto de estudio lo constituyen novelas de Baroja, Azorín, Unamuno, Valle-Inclán, Jarnés, Salinas y Gómez de la Serna. En el lenguaje crítico de Spires abundan expresiones como "extradiegetic versus intradiegetic", "reader expectations versus narrative presentation", "structural and post-structural critical strategies" que marcan claramente el momento en el cual aparece el libro.

Del año 1996 data *Post-Totalitarian Spanish Fiction* (Universidad of Missouri), libro centrado en el período 1975-1989. Aplicando un enfoque metodológico parcialmente nuevo, Spires se sirve de los conceptos de episteme y campo del discurso para mostrar los diferentes modos en los que el lenguaje condiciona y define la realidad, moldeando las ideas, actitudes y sentimientos. Spires relaciona las novelas estudiadas con datos muy dispares. En lo político, la caída del bloque soviético y de varios regímenes totalitarios en África y América del Sur; en lo cultural, el arte, las matemáticas, la teoría de la comunicación y los avances científicos. De este modo, poniendo la atención en los procesos sociales de fragmentación, descentralización y pluralismo, así como en los casos de convergencia entre literatura y ciencia, Spires muestra las coincidencias de todos esos enfoques en su noción de realidad, tratando de mostrar cómo la ficción interviene en el desarrollo del conocimiento y del pensamiento general.

El último trabajo extenso de Spires lo constituye el artículo "Information, Communication, and Spanish Fiction of the 1990s" (*Romance Quarterly* [2004], 141-59), donde sostiene la tesis de que "in an increassingly disembodied and dematerialized world", caracterizado por un exceso de información y una disminución de conocimiento, a la literatura le corresponde jugar un papel de primer orden para hacer frente a ese tipo de deshumanización. Spires cierra así una extensa reflexión sobre un siglo de cambios sociales y novelas, en los que el relativo pesimismo que le sugieren los primeros se ve com-

pensado por la esperanza que deposita en el arte de la novela, que, en su opinión va tomando nota de los incesantes cambios culturales y proponiendo alternativas liberadoras. De este modo, Spires destaca entre los críticos de su tiempo por la amplitud de su visión panorámica y la voluntad de ofrecer una visión intelectual compleja.

A las cualidades de Spires como crítico de la literatura española hay que sumar sus excelentes dotes de profesor, reconocidas en la Mortar Board Oustanding Teacher Award y la Chancellor's Teaching Award de la Universidad de Kansas. Tras su jubilación y consiguiente nombramiento como profesor emérito en 2002, Spires continuó vinculado a las tareas docentes sirviendo, extraoficialmente, como tutor de los estudiantes graduados y de los jóvenes profesores que se fueron incorporando al Departamento de Español y Portugués en el que transcurrió casi toda su vida académica.

En el ámbito personal, Robert C. Spires es afectuosamente recordado por los numerosos estudiantes y colegas de los que fue generoso amigo. Su memoria pervive, especialmente, en su mujer, Roberta, excelente conocedora de la cultura española, y en sus hijos, Leslie y Jeffrey.

ALFONSO REY
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Instrucciones generales para la redacción y envío de artículos

El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (BBMP)* publica *Artículos* (hasta 10.000 palabras / 62.000 caracteres [con espacios]), *Notas* (4000 palabras /25.000 caracteres [con espacios]) y, de forma excepcional si la calidad e importancia del trabajo así lo justifican, *Estudios* (hasta 20.000 palabras / 124.000 caracteres [con espacios]), preferentemente sobre Historia y Crítica de la Literatura española; dada la raíz menendezpelayista y la vinculación cántabra del *BBMP*, también se considerarán los originales que se ocupen de esos temas, sin menoscabo del ineludible rigor, interés y calidad científica de tales investigaciones.

Los originales recibidos serán evaluados por dos revisores pertenecientes al Consejo Editorial del *BBMP*, designados por su Consejo de Redacción. Cuando este lo considere conveniente, en función de lo específico del tema objeto de estudio, podrá solicitar asesoramiento o el preceptivo informe a investigadores ajenos al Consejo Editorial, que sean reconocidos especialistas en aquella materia. Los revisores podrán recomendar la publicación, rechazarla o indicar los cambios necesarios para que la colaboración pueda ser publicada. En ese ultimo caso se remitirán al autor los cambios indicados, para que éste los realice y entregue un nuevo texto.

El Consejo de Redacción propondrá igualmente los libros que serán reseñados en cada volumen y propondrá un reseñador. También se podrán enviar reseñas para su publicación, que serán evaluadas por el mismo procedimiento que los artículos. Los autores o editores que deseen solicitar una reseña de sus libros deberán enviar un ejemplar de los mismos al *BBMP*.

Estudios, artículos y notas deberán ser enviados al *BBMP* por correo electrónico, en formato Word (97-2003). Irán compuestos en letra Garamond 12 pt, con interlineado a espacio y medio. Los textos citados (que ocupen más de tres líneas) estarán en tipo 11, con interlineado sencillo, separados del texto anterior y posterior con espacio extra y con sangrado de 2 cmts. Los textos citados de menos de tres líneas, entrecomillados y en el mismo tipo y espaciado que el texto del artículo. Las notas a pie de página, en tipo 10 e interlineado sencillo. Podrán añadirse textos de apoyo si es imprescindible y siempre con la aprobación del Director del *BBMP*. Estos textos aparecerán al final del artículo, en Garamond 11 e interlineado sencillo.

Citas bibliográficas. Tras la cita (tanto las de más tres líneas, como las de menos) se indicará entre paréntesis el nombre del autor citado, el año de edición de la obra citada, y el número de página. Cada uno de estos tres elementos irá separado por dos puntos. Por ejemplo: (García Castañeda: 1978: 13) (Aymes: 2008: 191). Si hubiera mas de una referencia con el mismo autor y año se indicará añadiendo a, b, c, etc. al año de edición. Por ejemplo: (Romero Tobar: 2006a: 32) (Romero Tobar: 2006b: 473).

La Bibliografía aparecerá al final del texto, en Garamond, tipo 11, e interlineado sencillo. Los apellidos del autor/a aparecerán en versalita. Cada

entrada bibliográfica tendrá su correspondiente sangría. La bibliografía estará ordenada por orden alfabético de autores (primer apellido). Si hay varias referencias de un mismo autor se ordenarán por el año de publicación. En casos como el anterior se añadirá a, b, c, etc tras el año de edición.

Se seguirán los ejemplos siguientes:

Libros:

MORÓN ARROYO, Ciriaco. (2003) *Hacia el sistema de Unamuno: estudios sobre su pensamiento y creación literaria*. Palencia. Cálamo.

Artículos:

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. (2007) «Entre calvos anda el juego: la insistencia de un tema satírico en Rojas Zorrilla». *Revista de Literatura*. 69. 137. 13-34.

GULLÓN, Germán. (2003) «El jardín interior de la burguesía española: la novela en torno al 1902». *Las novelas de 1902 : Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad*. Francisco José Martínez Martínez (coord.). Madrid. Biblioteca Nueva. 41-55.

Ediciones:

PEREDA, José María de. (1998) *Pedro Sánchez*. Edición, introducción y notas de José Manuel González Herrán. Madrid. Espasa-Calpe (Colección Austral).

Dos o más autores (en libros y artículos)

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja y Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN (2009) «Menéndez Pelayo y el Romanticismo alemán». *Ínsula*. 751-752. 20-25

Obras Colectivas:

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (Ed.) (1997) *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán in memorian Maurice Hemingway*. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela / Consorcio de Santiago de Compostela.

Artículos o libros en edición electrónica:

PARRILLA, Carmen. (2007) «La novela pastoril» *Orígenes de la Novela. Estudios*. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (Eds.) http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01260418987818487458813/029934.pdf?incr=1

Los artículos, los estudios y las notas irán acompañados de dos resúmenes, de no más de diez líneas, uno en español y otro en inglés, así como de palabras clave en los dos idiomas. Las reseñas no superarán las 4000 palabras (25.000 caracteres [con espacios]), y no llevarán notas a pie de página. Se compondrán en Garamond 11 e interlineado sencillo. Excepcionalmente, cuando el interés del libro reseñado lo justifique, y por encargo del Consejo de Redacción, se publicarán artículos-reseñas, que podrán superar la extensión indicada.

Información sobre suscripciones

El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* se publica una vez al año. Pueden hacerse suscripciones por correo postal dirigiéndolas a la siguiente dirección:

Sociedad Menéndez Pelayo
Sede provisional: Centro Cultural Dr Madrazo
C/ Casimiro Sainz, s/n
39004. Santander. Cantabria. España
Suscripciones por correo electrónico:
sociedadmp@yahoo.es

El precio de la suscripción es de 25€ anuales en España, 30€ países Unión Europea y 35€ en resto de países. Como forma de pago se puede optar por:

– Cheque nominativo a favor de "Sociedad Menéndez Pelayo"

– Transferencia con identificación (sólo en España) a la cuenta 2066 0111 72 0200012733.

– Pago con tarjeta de crédito (Indicando tipo de tarjeta, numeración 16 dígitos y fecha de caducidad)

– Domiciliación bancaria (Nº de cuenta con 20 dígitos)