

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. *Un umbral de once estudios literarios*

ARTÍCULOS

FERNÁNDEZ ESCALANTE, Gilberto. *La crítica social en la Crónica de Sancho IV y su relación con la picaresca* – TRUJILLO VALVERDE, Said Ilich. *El elogio al poder como herramienta de validación propia: autorrepresentación y legitimación en el Arauco domado de Pedro de Oña* – GERBER, Clea. *La poética del tiempo en el Cervantes tardío: dilación y digresión en el Viaje del Parnaso (1614)* – NAVARRO DURÁN, Rosa. *Marcas de autoría de Tirso de Molina en El Burlador de Sevilla* – CARABIAS ORGAZ, Miguel. *Francisco de Quevedo en la biblioteca del jurista Johannes Conradus Monaeus (1607-1648)* – IOVENE, Chiara. «*La grandeza y perfección de nuestra lengua*». *Alabanzas del español en peritextos del siglo XVIII* – CORTÉS GABAUDAN, Helena. - *Antecedentes románticos alemanes de la literatura costumbrista, ecologista y neorruralista* – CANALS PIÑAS, Jorge. *Amós de Escalante ante las ruinas de la Antigua Roma: una visión becqueriana* – FERNÁNDEZ SÁNCHEZ-ALARCOS, Raúl. *José Ángel Valente, crítico periférico de la modernidad. Nuevas noticias sobre su estancia almeriense* – CEBALLOS VIRO, Álvaro y BOTREL, Jean-François. *Cancioneros ordinarios contemporáneos: una fuente inexplorada para la historia de la lectura en español* – GARCÍA FAET, Berta. *Cimbelina en 1900 y pico: debate interno en torno al feminismo y máscaras de la identidad en el teatro de Alfonsina Storni* – BELTRÁN ALMERÍA, Luis. *El nacimiento de la autobiografía*

BIBLIOGRAFÍA

NECROLÓGICAS

TRONCOSO, Dolores. *In memoriam Yolanda Arencibia* – CHAS AGUIÓN, Antonio, *Pasión por la filología y generosidad académica: Carmen Parrilla en el recuerdo*

Año CI-1

Enero-Diciembre 2025

SANTANDER

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. *Un umbral de once estudios literarios*

ARTÍCULOS

FERNÁNDEZ ESCALANTE, Gilberto. *La crítica social en la Crónica de Sancho IV y su relación con la picaresca* – TRUJILLO VALVERDE, Said Ilich. *El elogio al poder como herramienta de validación propia: autorrepresentación y legitimación en el Arauco domado de Pedro de Oña* – GERBER, Clea. *La poética del tiempo en el Cervantes tardío: dilación y digresión en el Viaje del Parnaso (1614)* – NAVARRO DURÁN, Rosa. *Marcas de autoría de Tirso de Molina en El Burlador de Sevilla* – CARABIAS ORGAZ, Miguel. *Francisco de Quevedo en la biblioteca del jurista Johannes Conradus Monaeus (1607-1648)* – IOVENE, Chiara. «*La grandeza y perfección de nuestra lengua*». *Alabanzas del español en peritextos del siglo XVIII* – CORTÉS GABAUDAN, Helena. - *Antecedentes románticos alemanes de la literatura costumbrista, ecologista y neorruralista* – CANALS PIÑAS, Jorge. *Amós de Escalante ante las ruinas de la Antigua Roma: una visión becqueriana* – FERNÁNDEZ SÁNCHEZ-ALARCOS, Raúl. *José Ángel Valente, crítico periférico de la modernidad. Nuevas noticias sobre su estancia almeriense* – CEBALLOS VIRO, Álvaro y BOTREL, Jean-François. *Cancioneros ordinarios contemporáneos: una fuente inexplorada para la historia de la lectura en español* – GARCÍA FAET, Berta. *Cimbelina en 1900 y pico: debate interno en torno al feminismo y máscaras de la identidad en el teatro de Alfonsina Storni* – BELTRÁN ALMERÍA, Luis. *El nacimiento de la autobiografía*

BIBLIOGRAFÍA

NECROLÓGICAS

TRONCOSO, Dolores. *In memoriam Yolanda Arencibia* – CHAS AGUIÓN, Antonio, *Pasión por la filología y generosidad académica: Carmen Parrilla en el recuerdo*

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). - José Manuel González Herrán (2005-2022).

Directora: Raquel Gutiérrez Sebastián.

Editor: Borja Rodríguez Gutiérrez.

Consejo de redacción: Teodosio Fernández, Salvador García Castañeda, José Manuel González Herrán, Enrique Rubio Cremades y Germán Vega García-Luengos.

Entidad editora: Sociedad Menéndez Pelayo. Casa-Museo de Menéndez Pelayo. C/ Gravina, 4. 39001. Santander.



El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* es poseedor del sello de calidad FECYT en las revistas científicas españolas (convocatoria 2025) así como de la Mención de buenas prácticas en igualdad de género. Está recogido en los siguientes índices: SCIMAGO JOURNAL RANKS (SJR): Q4. SCOPUS. 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: boletin@sociedadmenendezpelayo.es

© Sociedad Menéndez Pelayo

Depósito Legal: 173 - 1972

ISSN 006-1646

Esta revista se publica gracias al apoyo de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria.



Consejo Editorial

Carmen Alfonso (Universidad de Oviedo). Begoña Alonso Monedero (Universidad de Salamanca). Montserrat Amores (Universidad Autónoma de Barcelona). Irene Andres Suárez (Université de Neuchâtel). Ana Isabel Ballesteros (Universidad San Pablo CEU). Ana L. Baquero Escudero (Universidad de Murcia). Susana Bardavío Estevan (Universidad de Burgos). Carmen Becerra Suárez (Universidad de Vigo). Carmen Benito-Vessels (University of Maryland). Marina Bianchi (Università degli Studi di Bergamo). José Manuel Blecua Perdices (Universidad Autónoma de Barcelona). Peter Bly (Queens University. Kingston). Jean-François Botrel (Université de Rennes 2). Enrique Campuzano (Sociedad Menéndez Pelayo). Marieta Cantos Casenave (Universidad de Cádiz). Antonio Carreño (Brown University). Mariateresa Cattaneo (Università degli Studi di Milano). Carolina Carvajal (Pontificia Universidad Católica de Chile). Gema Cienfuegos (Universidad de Valladolid). Mercedes Comellas (Universidad de Sevilla). Luzdivina Cuesta (Universidad de León). Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia). Alexia Dotras Bravo (Instituto Politécnico de Bragança). Ángeles Encinar (Saint Louis University). Pilar Espín (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Helena Establier (Universidad de Alicante). Demetrio Estébanez Calderón (Univerzita Karlova v Praze). Manuel Estrada (Universidad de Cantabria). Ángeles Ezama (Universidad de Zaragoza). Esther Fernández (Rice University). Jose María Ferri Coll (Universidad de Alicante). Eva Flores (Universidad de Córdoba). Ana María Freire López (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Ricardo de la Fuente Ballesteros (Universidad de Valladolid). Víctor García de la Concha (Universidad de Salamanca). Víctor García Ruiz (Universidad de Navarra). David. T. Gies (University of Virginia). Raúl Gómez Samperio (Sociedad Menéndez Pelayo). Joaquín González Cuenca (Universidad de Castilla-La Mancha). Ana González Tornero (Universidad de Barcelona). Luis González del Valle (Temple University). Richard Hitchcock (University of Exeter). Mariela Insua (Universidad de Navarra). Araceli Iravedra (Universidad de Oviedo). Pablo Jauralde Pou (Universidad Autónoma de Madrid). Elena Jiménez García (Universidad de Valladolid). Emmanuel Larraz (Université de Bourgogne). Susana Liso (Missouri Southern State University). Yvan Lissorgues (Université de Toulouse-Le Mirail). María Luisa Lobato (Universidad de Burgos). Renata Londero (Università degli studi di Udine). Miriam López Santos (Universidad de León). Remedios Mataix (Universidad de Alicante). Marina Mayoral (Universidad Complutense de Madrid). Alma Mejía González (Universidad Autonoma Metropolitana Iztapalapa). Martha Elena Munguía Zatarain (Universidad Veracruzana). Gonzalo Navajas (University of California at Irvine). Rosa Navarro Durán (Universidad de Barcelona). Joan Oleza (Universidad de Valencia). Marta Palenque (Universidad de Sevilla). Cristina

Patiño Eirín (Universidad de Santiago de Compostela). Susan Paun (Denison University). Emitas Penas Varela (Universidad de Santiago de Compostela). Ana Peñas Ruiz (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Rogelio Reyes Cano (Universidad de Sevilla). Montserrat Ribao Pereira (Universidad de Vigo). Blanca Ripoll Sintes (Universidad de Barcelona). Yolanda Romanos (Universidad de Salamanca). María Dolores Romero López (Universidad Complutense de Madrid). Leonardo Romero Tobar (Universidad de Zaragoza). Miguel Ángel Sánchez Gómez (Universidad de Cantabria). Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada). José Schraibman (Washington University, Saint Louis). Adolfo Sotelo (Universidad de Barcelona). Marisa Sotelo Vázquez (Universidad de Barcelona). Dolores Troncoso (Universidad de Vigo). Virginia Trueba Mira (Universidad de Barcelona). Harriet Turner (University of Nebraska at Lincoln). Jorge Urrutia (Universidad Carlos III de Madrid). Eva Valero Juan (Universidad de Alicante). Noël Valis (Yale University). Sara Velázquez García (Universidad de Salamanca). Anthony Zahareas (University of Minnesota)

Índice

Un umbral de doce estudios literarios <i>Raquel Gutiérrez Sebastián</i>	11-16
--	-------

Artículos

La crítica social en la <i>Crónica de Sancho IV</i> y su relación con la picaresca <i>Gilberto Fernández Escalante.</i>	19-37
El elogio al poder como herramienta de validación propia: autorrepresentación y legitimación en el <i>Arauco domado</i> de Pedro de Oña <i>Said Ilich Trujillo Valverde.</i>	39-67
La poética del tiempo en el Cervantes tardío: dilación y digresión en el <i>Viaje del Parnaso</i> (1614) <i>Clea Gerber</i>	69-86
Marcas de autoría de Tirso de Molina en <i>El Burlador de Sevilla</i> <i>Rosa Navarro Durán.</i>	87-131
Francisco de Quevedo en la biblioteca del jurista Johannes Conradus Monaeus (1607-1648) <i>Miguel Carabias Orgaz.</i>	133-163
La grandeza y perfección de nuestra lengua. Alabanzas del español en peritextos del siglo XVIII <i>Chara Iovene.</i>	165-197
Antecedentes románticos alemanes de la literatura costumbrista, ecologista y neorruralista <i>Helena Cortes Gabaudan.</i>	199-231
Amós de Escalante ante las ruinas de la Antigua Roma: una visión becqueriana <i>Jorge Canals Piñas</i>	233-254

José Ángel Valente, crítico periférico de la modernidad. Nuevas noticias sobre su estancia almeriense
Raúl Fernández Sánchez-Alarcos 255-280

Cancioneros ordinarios contemporáneos: una fuente inexplorada para la historia de la lectura en español
Álvaro Ceballos Viro y Jean-François Botrel 281-313

Cimbelina en 1900 y pico: debate interno en torno al feminismo y máscaras de la identidad en el teatro de Alfonsina Storni
Berta García Faet 315-340

El nacimiento de la autobiografía
Luis Beltrán Almería. 341-352

Bibliografía

Retórica de la quaestio y del status en la prosa medieval.
 Antonio Azaustre Lago.
Iria Pérez Álvarez 355-358

Comedia auriburlesca: postilas. José Manuel Corredoira Viñuela.
Debora Vaccari 359-361

Política angélica. Sobre el gobierno que se debe tener con los reducidos a la fe católica y con los que se apartaron de ella.
 Antonio Enríquez Gómez. Edición crítica, estudio y notas de Felice Gambin
Milagros Rodríguez Cáceres 363-370

La literatura de cordel: un género fronterizo. María Cruz García de Enterría
José Manuel Pedrosa Bartolomé 371-378

- La Antígone (1855) de Graciliano Afonso y sus Noticias históricas del drama griego.* Ramiro González Delgado
Cristina Martín Puente 379-381
- La dificultad del fantasma. Truman Capote en la Costa Brava.* Leila Guerriero.
Ana González Tornero 383-386
- Primera parte de los ratos de recreación.* Ludovico Guiccinardi. Traducción de Jerónimo de Mondragón.
Edición de Ángel Pérez Pascual
David González Ramírez 387-392
- Diarios de Berlín 1939-1940.* Carlos Morla Lynch.
Edición de Inmaculada Lergo y José Miguel González Soriano
Gutmaro Gómez Bravo 393-398
- Rosario de Acuña, la vida en escritura.* Elena Hernández Sandoica
Solange Hibbs 399-407
- Son tus huellas el camino. Antonio Machado en la memoria poética del siglo XX.* Araceli Iravedra
Ángel Luis Luján Atienza 409-414
- La poética de la reescritura. Modernismo y traducción en España (1880-1920).* Emilio José Ocampos Palomar
José Manuel Goñi Pérez 415-419
- La cuarta serie de los Episodios nacionales de Benito Pérez Galdós. La compleja narración del problemático reinado isabelino.* Ermitas Penas.
Mercedes Comellas 421-428

Trafalgar. La corte de Carlos IV. Benito Pérez Galdós.
Edición, estudio y notas de Dolores Troncoso
Antonio Becerra Bolaños 429-431

Perder la guerra y la Historia. La represión de periodistas y escritores (1839-1945). Juan A. Ríos Carratalá.
Cecilio Alonso 433-442

El erudito y la esfinge. En torno al vínculo entre Unamuno y Menéndez Pelayo. Mariano Saba
Álvaro Ledesma de la Fuente 443-447

Fragmentos. Literatura española: historia y crítica. Adolfo Sotelo Vázquez
Borja Rodríguez Gutiérrez 449-457

El talismán o La cabeza de plata. José Zorrilla. Edición crítico-genética de Mario Francisco Benvenuto
Borja Rodríguez Gutiérrez 459-461

Necrológicas

In memoriam Yolanda Arencibia
Dolores Troncoso 465-468

Pasión por la filología y generosidad académica:
Carmen Parrilla en el recuerdo
Antonio Chas Aguión 469-474

UN UMBRAL DE DOCE ESTUDIOS LITERARIOS

Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
Directora del Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo
Universidad de Cantabria
ORCID: 0000-0002-1170-6098

En 1919, en el recién nacido *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, escribía Carmelo de Echegaray, presidente entonces de la Sociedad Menéndez Pelayo, de cuyo fallecimiento se han cumplido cien años el pasado noviembre, que del deseo de cultivar la semilla del saber plantada por la mano de don Marcelino había nacido la Sociedad que lleva el nombre del investigador santanderino. Apostillaba, además, que en esta magna empresa contaba con el auxilio del *Boletín*, confiado en la ayuda inestimable de los doctos colaboradores que apoyarían este propósito y la revista que de él surgía.

Probablemente no pensaba Echegaray que pasados cien años largos el *Boletín* continuaría publicándose, que el número de colaboradores sería ingente a lo largo de esa extensa trayectoria, que los autores, evaluadores y lectores podrían publicar y consultar los textos de los volúmenes desde sus ordenadores o dispositivos electrónicos en todas partes del mundo y seguramente tampoco estaría en su mente que al frente de la revista hubiera una directora.

Sin embargo, aquel inicial espíritu de amor al saber, aquella vocación de rigor académico y el impulso del trabajo en equipo que se encontraba en los orígenes de aquel *Boletín* sigue presidiendo los objetivos de esta publicación.

Una buena prueba de ello son los doce artículos que presentamos en este volumen ordinario correspondiente a 2025, trabajos concienzudos, variados, de investigadoras e investigadores procedentes de distintas universidades de diversas partes del mundo, pertenecientes a distintos foros académicos y con diversas trayectorias, pero que tienen en común la calidad con la que abordan las varias temáticas que tratan y el deseo de que su investigación se presente en una revista de acceso abierto, que creada al amparo de la más pura tradición filológica ha dado el salto a la modernidad sin perder un ápice de lo que la hace única. Como directora del *Boletín* en las notas introductorias que vengo publicando en cada número ordinario o monográfico, es ineludible dar las gracias a todas las personas que han confiado la difusión de sus trabajos a una revista provinciana por origen, pero de vocación tan universal como la figura intelectual que la amparó desde su creación.

Los artículos que se presentan en este número abarcan temas variados, desde la teoría de la literatura a las interpretaciones sociopolíticas de las obras literarias, desde la reconstrucción de momentos de la historia cultural o literaria basándose en la consulta y el rescate de documentos inéditos hasta relecturas o teorías sobre las autorías. El arco temporal es asimismo muy amplio: aparecen artículos de literatura medieval, estudios sobre las letras áureas, el XVIII, el XIX y el XX y acerca de textos contemporáneos.

El volumen se inicia con un trabajo de literatura medieval a cargo de Gilberto Fernández Escalante sobre la dimensión ideológica de la *Crónica de Sancho IV* como texto histórico-político, un estudio en el que examina la representación del poder regio y su

función moralizadora y se destaca la carga crítica de la historiografía medieval.

Continúa con el estudio de Trujillo Valverde que propone la relectura del poema épico *Arauco domado* (1596), de Pedro de Oña, una nueva interpretación a la luz de la autoafirmación y validación de poder de su autor y de su vinculación con la figura del virrey.

En el trabajo de Clea Gerber se estudia la poética del tiempo en el *Viaje del Parnaso* (1614) de Miguel de Cervantes, obra que se analiza como un texto dilatorio tanto en contenido como en forma. Tras el análisis se concluye que ciertas motivaciones estilísticas, biográficas y contextuales movieron al autor del *Quijote* a la hora de elegir el tema y el estilo de esta producción tardía.

Rosa Navarro presenta en su artículo sobre Tirso de Molina los indicios textuales que permiten identificar, según esta investigadora, a Tirso como autor de *El burlador de Sevilla*. Las bases metodológicas de su trabajo son el cotejo de expresiones y fórmulas de otras obras de ese autor y otros elementos y sin duda, contribuirá al sano y necesario debate científico sobre la adjudicación de la autoría de las obras teatrales del Siglo de Oro.

La presencia la obra de Quevedo en la biblioteca del jurista y profesor alemán Johannes Conradus Monaeus, que se analiza pormenorizadamente en la publicación de Miguel Carabias, demuestra la amplia circulación internacional de la literatura española y resulta un significativo ejemplo de la dimensión transnacional de los autores de nuestras letras áureas.

El siguiente artículo, de Chiara Iovene, propone el análisis de los discursos metalingüísticos sobre el castellano en el XVIII y examina los elogios de la lengua española en los peritextos editoriales del setecientos, prólogos y dedicatorias, que se presentan como esenciales en la construcción de una identidad lingüística nacional.

La profesora Cortés Gabaudan presenta un trabajo de literatura comparada en el que revisa detalladamente las huellas del romanticismo alemán en nuevas manifestaciones estéticas actuales de ficción en España, correspondientes al cine y a la novela. Centra su estudio en el interés por la naturaleza y el mundo rural que aparece en muchas películas y novelas de hoy día, rastreando su origen en los cuentos de algunos románticos alemanes.

A una obra emblemática de Amós de Escalante dedica su estudio Jorge Canals, unas páginas en las que analiza la descripción de las ruinas del Coliseo de Roma en *Del Ebro al Tíber* (1864) del escritor santanderino, que revelan muchas concomitancias estéticas con el posromanticismo español y, en particular, con Bécquer.

Raúl Fernández nos ilustra sobre la labor intelectual y cultural del poeta José Ángel Valente durante sus años de estancia en Almería a través de la creación del Seminario Fin de siglo y Formas de la Modernidad, en un texto que dedica a la memoria del gestor cultural José Guirao, que nos dejó en 2022.

El trabajo de Álvaro Ceballos y Jean-François Botrel, realizado al alimón por un investigador joven y un consolidado estudioso (un equipo que parece simbolizar esa unión entre modernidad y tradición que pretendemos desde la revista) se centra en las prácticas de lectura y de recepción y estudia varios cuadernos manuscritos de poesía elaborados por lectores no profesionales, textos que los investigadores definen como prácticas de escritura ordinaria y que resultan una fuente inédita hasta este momento para la historia de la lectura.

Respecto a la literatura del siglo XX contamos con un estudio de Berta García Faet que añade elementos nuevos de lectura exclusivamente feminista de varias obras teatrales de Alfonsina Storni, a través de una interpretación mucho más compleja de personajes y textos teatrales de la autora argentina.

Finalizan los artículos de este volumen ordinario con la aportación de Luis Beltrán Almería (a quien la revista ha dedicado

un número extraordinario de homenaje con motivo de su reciente jubilación este mismo año 2025). El estudio trata sobre la autobiografía como género moderno vinculado a la construcción del yo, analiza los fundamentos históricos y retóricos de la autobiografía y explica cómo la escritura autobiográfica transforma la relación entre sujeto, memoria y tradición literaria.

A estos artículos le sigue la sección de reseñas, lecturas críticas de publicaciones recientes que resultan especialmente significativas para los estudios filológicos y literarios. Las reseñas no se limitan a la descripción de las obras comentadas, sino que ofrecen valoraciones razonadas que contribuyen a situar los estudios glosados en el marco del debate académico actual y refuerzan la función de *BBMP* como instrumento de actualización científica.

La sección de Necrológicas, en la que presentamos nuestra despedida académica a los grandes maestros de la Filología que lamentablemente nos han dejado el pasado año, glosa la trayectoria de dos mujeres extraordinarias, de cuyo ejemplo humano y saber hacer investigador nos gustaría haber aprendido, dos colaboradoras asiduas de nuestra revista y miembros de su Consejo editorial cuyo nombre y recuerdo no se borrarán nunca de nuestra memoria: Carmen Parrilla, que trabajó muy activamente con artículos, revisiones y atinados consejos y Yolanda Arencibia, también asidua protagonista de las páginas del *Boletín*. Mi agradecimiento más sincero para Dolores Troncoso y Antonio Chas Aguión que han realizado esta tarea de glosar las trayectorias de quienes nos han dejado en 2025, una labor tan dolorosa como necesaria.

Termino esta nota con la reiteración de mi agradecimiento a los colaboradores, revisores y lectores de esta publicación. Gracias a ellos y al equipo humano del *BBMP* hemos obtenido el sello de calidad de FECYT y la Mención de buenas prácticas en igualdad de género. Estas distinciones que avalan la calidad de esta revista y el cada vez mayor número de artículos que se reciben para

su volumen ordinario y para los números monográficos parecen apuntar a que estamos en la buena dirección.

Escribió Gustav Mahler que la tradición no es la adoración de las cenizas, sino la preservación del fuego. Esperamos, con la ayuda de todas y todos, que el *Boletín* pueda seguir avivando la llama del conocimiento y preservando ese fuego del saber en los próximos años.

ARTÍCULOS

LA CRÍTICA SOCIAL EN LA *CRÓNICA DE SANCHO IV*: AFINIDADES CON LA SENSIBILIDAD PICARESCA

Gilberto FERNÁNDEZ ESCALANTE
Universidad de Cantabria
ORCID: 0000-0001-9353-9563

Resumen:

Este artículo propone una lectura literaria de la *Crónica de Sancho IV* desde una doble perspectiva: como instrumento político al servicio de la legitimación regia y como obra narrativa en la que se manifiesta una sensibilidad crítica hacia lo marginal. A través del análisis de episodios significativos y figuras secundarias, se examina la tensión entre el poder central y las estrategias de supervivencia de los personajes situados en los márgenes. La presencia de ambigüedad moral, ironía y pragmatismo en estos pasajes revela una mirada compleja sobre el orden social medieval. Así, el texto se convierte no solo en crónica del poder, sino también en espacio para la astucia, la marginalidad y el desencanto, rasgos que dialogan con sensibilidades literarias que siglos después hallarán eco en la picaresca.

Palabras clave:

Crónica de Sancho IV. Legitimidad política. Sensibilidad crítica. Crítica social. Literatura medieval

Abstract:

This article offers a literary reading of the *Chronicle of Sancho IV* from a dual perspective: as a political tool aimed at royal legitimation and as a narrative space that reflects a critical sensitivity toward marginality. Through the analysis of key episodes and secondary figures, it examines the tension between central authority and the survival strategies of socially peripheral characters. The presence of moral ambiguity, irony, and pragmatism in these passages reveals a complex view of the medieval social order. Thus, the chronicle becomes not only a record of royal power but also a narrative framework in which cunning, marginality, and disillusionment resonate with literary sensibilities that would later find expression in the picaresque tradition.

Keywords:

Chronicle of Sancho IV. Political legitimacy. Critical sensibility. Social criticism. Medieval literature.

Introducción

¿Puede una crónica regia convertirse en espacio de crítica social? ¿Cabe encontrar, en sus márgenes, voces que contradigan el relato oficial del poder? Como ha señalado Hayden White (1978, 82), «toda narración histórica es, en alguna medida, una ficción ideológicamente estructurada». Esta afirmación resulta especialmente pertinente al abordar la *Crónica de Sancho IV*, que emplea recursos narrativos complejos al servicio del poder, pero también como vehículo de ambigüedad discursiva. Por ello, en el presente artículo, se propone una lectura literaria de dicha crónica que, más allá de su evidente función legitimadora, explora sus fisuras narrativas y la riqueza de su discurso. A partir del análisis de escenas protagonizadas por personajes secundarios se estudian los modos en que el texto alberga una representación alternativa de la autoridad, marcada por la astucia, la marginalidad y la ironía.

Sin proponer filiaciones literarias directas, esta lectura busca reconocer en la *Crónica de Sancho IV* una sensibilidad narrativa que, siglos después, resonará en otras formas de crítica social.

Estado de la cuestión

La *Crónica de Sancho IV* ha sido tradicionalmente considerada una obra de escaso valor literario frente al modelo alfonsí. En la primera mitad del siglo XX, autores como Sánchez Alonso la calificaban de relato «premioso e iliterario» (Sánchez Alonso, 1947, 225; cit. Funes, 2001 B, 611), reduciendo su interés al carácter aventurero de los hechos narrados. Sin embargo, la crítica reciente ha matizado estos juicios. Leonardo Funes habló de un «grado cero de la escritura historiográfica» que, lejos de denotar pobreza expresiva, constituiría una estrategia discursiva propia de la crónica post-alfonsí (Funes, 2001 A, 781). En esta misma línea, Saracino (2013, 187 y 189) mostró cómo la construcción de personajes como Lope Díaz de Haro o la reina María de Molina responde a una intencionalidad política precisa, orientada a conferir al relato un sentido ideológico frente a otras versiones de los mismos sucesos.

En paralelo, la historiografía ha puesto de relieve el carácter fragmentario y plural de la producción crónica de finales del siglo XIII. El propio Saracino (2013, 182) subrayó la diversidad de centros de redacción y la coexistencia de crónicas divergentes — como la versión transmitida por el ms. 1342— que reflejan orientaciones políticas distintas, alejadas de un único relato oficial.

Otros trabajos han centrado su atención en el discurso legitimador de la monarquía. Nussbaum (2016, 197 y 203) estudió la función de las crónicas de Sancho IV, Fernando IV y Alfonso XI en la consolidación del poder regio, mientras que Carzolio y Pereyra (2024, 22-23) analizaron la construcción de la imagen del rey en relación con los concejos urbanos, destacando la tensión entre el proyecto político impulsado por los intelectuales cortesanos y la percepción de las ciudades. En la misma línea, Carette (2023) examinó la forma en que la amenaza meriní y la guerra del Estrecho condicionaron la representación historiográfica de la legitimidad regia en Castilla.

El simbolismo político también ha suscitado atención. Bango Torviso (2015, 270) interpretó la llamada «corona de Sancho IV» y otros elementos del ajuar funerario como emblemas de poder cuya significación trasciende lo artístico, vinculándose con los rituales de coronación y la iconografía de la realeza.

Finalmente, los estudios biográficos e institucionales aportan un marco indispensable. González Jiménez (2001, 163-164) reconstruyó la trayectoria del infante Sancho antes de su acceso al trono, subrayando la conflictiva sucesión tras la muerte de Fernando de la Cerda. Por su parte, Mariano de la Campa (2021, 195) destacó los procesos de reescritura de la historiografía alfonsí, que condicionaron el desarrollo de la crónica regia en época de don Sancho.

En conjunto, la crítica ha pasado de una visión reductora del texto como narración seca y carente de estilo a una lectura más atenta a sus estrategias narrativas y a su papel dentro del complejo entramado político, ideológico y simbólico de la Castilla de fines del siglo XIII. Este cambio de enfoque abre nuevas posibilidades para explorar su dimensión literaria y su potencial como testimonio de tensiones sociales y culturales más amplias.

Fuentes

El análisis se fundamenta principalmente en la *Crónica de Sancho IV*, transmitida en el manuscrito 1342 de la Biblioteca Nacional de España. Esta obra constituye la narración regia más inmediata, pues recoge los sucesos del reinado del Bravo desde su entronización en 1284 hasta su muerte en 1295, ofreciendo algunos pasajes emblemáticos: la respuesta al mensajero meriní, la conflictiva relación con el conde don Lope Díaz de Haro, las tensiones con la nobleza, etc. (Biblioteca Nacional de España, Manuscritos, 1342).

La crónica ha de situarse en continuidad con el proyecto historiográfico alfonsí. *La Estoria de España*, concebida por Alfonso X y continuada bajo Sancho IV en 1289 en su llamada versión «sanchina», constituye un referente esencial para comprender la reelaboración del discurso historiográfico castellano en un contexto de crisis sucesoria y guerra civil (Menéndez Pidal, 1906/2022, 13-

15). La obra refleja tanto la herencia del «modelo universalista» alfonsino como las primeras adaptaciones al marco político del nuevo monarca (Fernández-Ordóñez, 2000, 49-50).

Junto a estas fuentes troncales, existen otras redacciones paralelas y testimonios cronísticos, como la *Crónica de los reyes de Castilla* atribuida a Loaysa (s. XVI/1961), de especial valor para contrastar la construcción de la figura regia en la historiografía castellana tardomedieval (Nussbaum, 2016, 190).

A este corpus deben añadirse dos fuentes de carácter complementario. En primer lugar, los *Castigos e documentos del rey don Sancho IV*, texto doctrinal del género de los «espejos de príncipes», que participa del mismo programa ideológico de legitimación y gobierno que la crónica regia (Gómez Redondo, 2016, 100 y 111). En segundo lugar, y desde una perspectiva comparada, la *Histoire de Saint Louis* de Jean de Joinville (c. 1305/1874/2008) aporta un término de comparación útil para examinar la elaboración de modelos de monarquía cristiana en contextos europeos contemporáneos (Mur, 2017, 1400).

Además de las crónicas y tratados doctrinales coetáneos —o referentes a personajes de aquellos tiempos—, resulta pertinente considerar la tradición literaria que anticipa o dialoga con la crítica social plasmada en la *Crónica de Sancho IV*. En este sentido, *La vida de Lázaro de Tormes* (1554) ofrece, desde otro contexto histórico y genérico, una elaboración literaria de tensiones —entre astucia, marginalidad y crítica velada al poder— que también pueden percibirse, en forma matizada y embrionaria, en algunos pasajes de la *Crónica de Sancho IV* (Anónimo, 1554; Rico, 1987).

De igual modo, los *Dichos y hechos* de Antonio Beccadelli, compuestos a mediados del siglo XV y transmitidos en versión castellana por Fortún García de Ercilla, ofrecen un repertorio de *exempla* que circuló en la Península y que, en ocasiones, influyó en la configuración de las imágenes regias (Beccadelli, 1455; Rentero Miñambres, 2016). Su inclusión resulta útil para contextualizar la inserción de episodios moralizantes dentro de la crónica, donde el recurso al *exemplum* se convierte en estrategia de persuasión política.

En conjunto, este grupo de textos permite situar la *Crónica* no como un testimonio aislado, sino como parte de un entramado

historiográfico y doctrinal más amplio, en el que se entrelazan memoria real, discurso político y estrategias de legitimación.

Objetivos

El presente trabajo persigue tres objetivos fundamentales. En primer lugar, se busca revalorizar la *Crónica de Sancho IV* como fuente literaria, superando las apreciaciones tradicionales que la habían reducido a un texto seco o de escaso interés estilístico. En este sentido, se pretende mostrar cómo la obra despliega estrategias narrativas propias, que permiten abordar la historia regia desde una perspectiva distinta a la de las crónicas alfonsíes y a otras de corte regio, tanto contemporáneas como postreras.

En segundo lugar, el estudio pretende analizar los episodios en los que se manifiestan rasgos de crítica social y de ambigüedad moral. Dichos pasajes permiten advertir tensiones entre la autoridad monárquica y los márgenes sociales, revelando voces que, aunque subordinadas, cuestionan de forma indirecta el orden establecido.

Por último, se persigue explorar una posible convergencia o continuidad entre estas escenas y ciertas sensibilidades literarias que, siglos más tarde, hallarán expresión en la narrativa picaresca del XVI. Esta aproximación permite situar la crónica en una tradición más amplia de reflexión sobre la astucia, la marginalidad y la disidencia, más allá de su función historiográfica inmediata, convirtiéndola en un eslabón entre la historiografía regia y la narrativa crítica de la Edad Moderna.

La *Crónica de Sancho IV* como documento político y literario

La *Crónica de Sancho IV* no es únicamente un relato de acontecimientos: constituye, ante todo, una operación discursiva al servicio del poder. Su propósito central es legitimar a un monarca que accede al trono por vías no canónicas, en vida de su padre Alfonso X y en contra de los derechos sucesorios de los infantes de la Cerda, descendientes del infante don Fernando (Carmona Ruíz, 2019, 155). En este contexto, la crónica actúa como una herramienta

de estabilización simbólica frente al trauma de la ruptura dinástica (Nussbaum, 2016, 212).

A diferencia del modelo enciclopédico y universalista de las crónicas alfonsinas, el texto se presenta como una narración más directa, funcional y concentrada en la acción inmediata (De la Campa, 2013, 33). Como ha señalado Saracino, el abandono de los recursos propios de la historiografía alfonsí —especialmente la profusión de fuentes y la elaboración literaria— es sustituido por una narración más sobria, marcada por la oralidad, la sucesión de escenas dramáticas y la construcción de retratos caracterológicos (Saracino, 2013, 179-180)¹.

Funes ha definido este procedimiento como una «estrategia de silenciamiento» (2001 B, 606-608), que permite al texto imponer su versión de la historia como única y verdadera, en detrimento de otras voces o tradiciones alternativas (Sáenz Pascual, 2016, 104). Lejos de ser un mero testimonio cronológico, la crónica configura una narrativa deliberada que presenta a Sancho IV como un rey enérgico, resuelto y justo, capaz de aplicar la dureza o la clemencia según exija el bien común (Carette, 2023, 14). Eso sí, el texto, al mismo tiempo, revela la fragilidad e inseguridades propias de un reinado surgido de una fractura dinástica².

En estos pasajes, la función narrativa del texto se entrelaza con una dimensión ejemplarizante, próxima a la tradición del *speculum principis*. Don Sancho aparece como modelo de prudencia, decisión y autoridad: «el espejo donde todos se catan», en expresión recogida por Carzolio y Pereyra (2024, 25). Sin embargo, esta representación idealizada coexiste con un universo de poder

¹ Esta simplificación formal no implica una pérdida de calidad, sino una estrategia que otorga autoridad al relato: el estilo llano y aparentemente neutro se ofrece como un reflejo transparente de los hechos, «lo que fue», sin adornos ni artificios. Esta sobriedad no es un rasgo neutro ni una simple carencia expresiva, sino una técnica política de la narración. La reducción de ornamentos y la preferencia por fórmulas escuetas generan la impresión de que los hechos se presentan de manera transparente, sin mediación literaria. De este modo, el texto legitima al monarca al convertir el relato en apariencia de verdad inmediata, eliminando matices o comentarios que pudieran restar fuerza a su autoridad.

² La insistencia en subrayar la energía del monarca frente a nobles rebeldes y ciudades reticentes muestra hasta qué punto su autoridad debía ser constantemente reafirmada.

fragmentado, donde concejos, nobles, prelados y miembros de la familia real desempeñan un papel activo en la construcción de legitimidad. Consecuentemente, la autoridad del rey no se impone de forma absoluta, sino que se negocia, se representa y se sostiene mediante pactos, rituales y escenificaciones públicas (Nussbaum, 2016, 201).

Este carácter dual —entre exaltación y ambivalencia, entre propaganda y realismo— permite leer la crónica como una obra literaria en sentido estricto: no por ser una ficción, sino por su uso consciente de estructuras narrativas complejas que articulan el poder, la memoria y la interpretación del pasado. Como señala Carette, «las crónicas no solo describen el poder: lo imaginan, lo encarnan, lo dramatizan» (2023, 9 y 15). El lector no asiste solo a la historia de un reinado, sino a la construcción de una imagen monárquica legitimada por la acción, la palabra y el relato.

La especificidad de la *Crónica de Sancho IV* se percibe con mayor claridad si se compara con otros proyectos cronísticos de la época y posteriores. En Aragón y Nápoles, la memoria regia de Alfonso V fue exaltada en los *Dichos y hechos* de Antonio Beccadelli (Beccadelli, 1455; Rentero Miñambres, 2016, 78), donde el monarca se configuraba como ideal humanista y ejemplar, muy diferente de la idiosincrasia de sus compatriotas. En Francia, por su parte, la *Histoire de Saint Louis* de Joinville (c. 1305/1874/2008, 16), erigía a Luis IX en paradigma de santidad y justicia, proyectando un modelo sacralizado de la realeza. Frente a estos dos referentes, la crónica de Sancho IV resulta más pragmática y defensiva, orientada a legitimar un poder disputado y a dramatizar la acción política como herramienta de supervivencia del trono.

Astucia y supervivencia en la *Crónica de Sancho IV*: una lectura desde los márgenes

Una de las líneas más sugerentes de la *Crónica de Sancho IV* es la representación de ciertos personajes que, a pesar de no formar parte del núcleo aristocrático o cortesano, logran intervenir en el desarrollo de los acontecimientos mediante el ingenio, la palabra o la manipulación simbólica (De León Marchante, 1916, 540 y 573;

Carrasco Urgoiti, 1984, 222). Se trata de figuras menores —clérigos, mensajeros, juglares, moros o, incluso, mujeres— que despliegan estrategias de adaptación propias de un entorno social en constante tensión. Su aparición, aunque episódica, introduce una lógica distinta dentro del relato que tiene al rey como centro: la del margen que observa, actúa y, en ocasiones, desvela las tensiones del poder.

Estos personajes carecen de linaje, poder militar o voz oficial, pero poseen una inteligencia práctica que les permite sobrevivir y actuar con eficacia (Blanco Aguinaga, 2016, 50-51). No apelan al honor ni al valor caballeresco, sino a la picardía, el disimulo y la explotación del momento oportuno. En este sentido, su comportamiento puede ponerse en relación con una ética narrativa de la astucia y la supervivencia: individuos situados en los márgenes del sistema, dotados de agudeza y un profundo sentido de la realidad, que sortean la adversidad mediante estrategias discursivas y conductuales. Como ha señalado Leonardo Funes (2001 A, 784), estas formas de «inteligencia funcional» irían configurando un imaginario ético y narrativo que afloraría tímidamente en ciertas crónicas bajomedievales. Por su parte, Gómez Redondo (2016, 109) subraya el papel de algunas de estas figuras en la emergencia de una literatura que tensiona, desde dentro, los valores dominantes del relato histórico.

Un ejemplo paradigmático es el del mensajero que, actuando por orden del rey, logra engañar al conde don Lope Díaz de Haro para que se entregue sin ofrecer resistencia:

«E llegó un su mandadero al conde, e díxole que se guardase bien, ca le quería prender el rey. E el conde, cuando esto oyó, pesóle mucho e maravillóse [...]. E con este engaño lo fizo venir al real» (BNE, Ms., 1342, fol. 121r).

El personaje —cuyo nombre ni siquiera se menciona— actúa no con fuerza ni con nobleza, sino mediante una palabra medida, calculada, que explota su posición subordinada para alterar el equilibrio de poder. Su éxito no se basa en el mérito heredado, sino en su capacidad para interpretar la situación, manipular expectativas y ejecutar el engaño con eficacia (Garrote Pérez, 2008, 62-63). Se perfila aquí una figura marginal dotada de sagacidad e

ingenio, cuya eficacia narrativa recuerda, en su tono, a sensibilidades posteriores de la literatura de la astucia y la supervivencia.

La estrategia narrativa otorga a estas figuras momentos de protagonismo fugaz, pero determinante. Aparecen como catalizadores de eventos mayores, como portadores de secretos, mediadores ambiguos o testigos privilegiados. Aunque su destino final suele quedar subordinado a la lógica jerárquica del relato, sus intervenciones revelan una forma alternativa de operar en el mundo: más cercana al cálculo que a la virtud, más al margen que en el centro.

Otro episodio significativo es el llamado del «pan y el palo», en el que el rey ordena entregar a unos presos, cada día, una hogaza de pan y una estaca:

«E el rey dixo que les diesen cada día un pan e una estaca para que comiesen e para que se matasen con ella si se recelaban unos de otros» (BNE, Ms., 1342, fol. 134v).

La escena, cargada de crudeza e ironía, revela una justicia pragmática y despiadada, más cercana a la parodia que al ideal caballeresco. La supervivencia se convierte aquí en competencia explícita, y la violencia se delega en los propios condenados. El tono con que se narra el episodio —seco, casi cínico— sugiere no solo dureza, sino también una mirada consciente del absurdo del poder.

En este último pasaje, el castigo se reduce a una administración elemental de recursos que convierte la justicia en un mecanismo sin trascendencia moral. El poder no redime ni instruye: simplemente impone y administra un castigo, como si fuera una función natural del gobierno. Este tipo de representación —realista, escéptica, indirectamente crítica— anticipa una sensibilidad que, siglos después, encontraría eco en la literatura picaresca: una visión aguda sobre los mecanismos sociales, una ética de la supervivencia —o aventura— y un uso instrumental del lenguaje como medio de acción (Pereyra, 1927, 352).

Por supuesto, la crónica no propone una crítica estructurada del poder ni formula una alternativa ética. Pero a través de sus elecciones narrativas, deja entrever una sensibilidad literaria próxima a lo que Nussbaum (2016, 188-189) denominaría una mirada crítica

y ambivalente del poder: un registro que convive con la propaganda regia sin anularla, que incorpora la observación irónica sin disolver la lógica legitimadora. No se trata solo de un discurso de glorificación monárquica: hay en la *Crónica de Sancho IV* una dimensión ambivalente, que reconoce la efectividad del margen, la potencia de la palabra, y el lugar de los que sobreviven sin gloria ni relevancia.

Crítica social y ambigüedad moral

Más allá de su evidente función validadora, la *Crónica de Sancho IV* despliega un tejido narrativo denso, atravesado por tensiones internas, conflictos de poder y zonas de ambigüedad moral que habilitan una lectura crítica del orden social (Arenal López, 2015, 16) ³. La imagen del monarca —aunque central y exaltada— se halla constantemente en negociación con una corte dividida, escenario de intrigas, traiciones y rivalidades que desmienten cualquier aspiración de armonía ideal (Isla Frez, 2017, 58).

Uno de los ejes más reveladores de esta crítica implícita es el conflicto entre linaje y mérito: entre la autoridad heredada y la capacidad efectiva de ejercer el poder. La crónica no oculta la endebles de la legitimidad del rey ni la resistencia que encontró su acceso al trono por parte de amplios sectores de la nobleza. A través de episodios como la conspiración del conde don Lope Díaz de Haro, el texto pone en cuestión el vínculo automático entre nobleza y lealtad, y sugiere que la autoridad real se funda menos en un principio natural que en una continua negociación política. Leemos:

«E el rey dixo al conde don Lope que le prendía porque tenía voluntad de matar a su fijo el infante don Fernando [...] e

³ Es muy interesante e ilustrativo ver cómo nuestro relato comparte muchos de sus rasgos con algunas comedias elegíacas de los siglos XII y XIII, las cuales nos muestran una completa radiografía de la sociedad del Medievo, convirtiéndose fuente directa para su estudio. Así, en sus versos aparecen reyes, príncipes, duques, caballeros, sacerdotes, estudiantes, juristas, médicos, mercaderes, ciudadanos, campesinos y criados.

porque fablava con el infante don Juan e con otros para fazer revuelta en el regno» (BNE, Ms., 1342, fol. 120v).

Este pasaje, más allá de su literalidad, revela la precariedad estructural del poder regio: el trono ha de reafirmarse sin cesar, incluso frente a figuras antaño próximas y confiables. El caso de don Lope —amigo de infancia del rey y finalmente ejecutado por traición— resulta emblemático. El texto relata su destino con sequedad lapidaria: «E el rey mandó que lo levasen preso a Burgos, e allí fue muerto» (BNE, Ms., 1342, fol. 121v).

No hay glosa moral, ni gesto patético, pero la crudeza narrativa produce un efecto perturbador. El castigo se presenta como inevitable, aunque también como una forma de violencia que evidencia hasta qué punto la monarquía se sostiene más por necesidad que por consenso.

Desde esta perspectiva, la crónica puede leerse como un texto doble: en la superficie, articula un relato providencial que legitima al soberano; pero en sus estratos más profundos, expone las fracturas del poder, la inestabilidad del pacto político y la brutalidad inherente al gobierno. Es precisamente en esa dualidad donde radica su riqueza literaria: no como discurso monolítico, sino como construcción narrativa compleja, donde caben también la duda, la ironía y el vituperio (Saracino, 2013, 178; Carzolio & Pereyra, 2024, 31).

A este carácter ambivalente contribuye además la multiplicidad de voces que habitan el texto. Como ya se ha señalado, no solo habla el rey ni su entorno inmediato: encontramos también intervenciones de personas de bajo rango o consideración, cuyas palabras no siempre son neutralizadas por la voz narradora. Esta polifonía otorga a la obra un tono más realista, menos idealizado, donde la autoridad no se postula como incuestionable, sino como algo que se disputa, se pierde o se gana —nunca simplemente se hereda—.

Todo ello convierte a la *Crónica de Sancho IV* en un espacio discursivo donde coexisten el relato de la obediencia con la sospecha y el heroísmo con la observación escéptica. La ambivalencia que se desprende de estas tensiones anticipa —desde una zona periférica y no del todo consciente— la mirada desencantada que caracterizará

siglos más tarde a la literatura picaresca. No es una crítica frontal ni una disidencia ideológica, pero sí una forma de percepción narrativa que, sin abandonar el marco oficial, lo expone a su propia contradicción.

Afinidades narrativas con la picaresca posterior: *Lazarillo de Tormes* (1554)

Los episodios analizados permiten advertir ciertas afinidades entre la *Crónica de Sancho IV* y las formas narrativas que, siglos después, caracterizarán la novela picaresca —y, por extensión, la moderna—: la astucia como forma de resistencia, la marginalidad como entorno vital y la ambigüedad ética como condición para la supervivencia (Ruffinatto, 2021, 366).

A diferencia de la crónica, redactada desde una voz omnisciente y regia, el *Lazarillo de Tormes* (1554) adopta una primera persona autobiográfica, con un tono íntimo, confesional y vindicativo. Lázaro no solo narra su vida: la convierte en argumento, en defensa, en dispositivo retórico. Esta construcción del *yo* —tan central en la novela picaresca— está ausente en la crónica, pero ciertos personajes secundarios —sin nombre, sin linaje, pero dotados de aguda inteligencia práctica— manifiestan comportamientos afines, centrados en la adaptación y el ingenio práctico (García Jiménez, 2024, 202).

Pensemos, por ejemplo, en las escenas del mensajero que engaña al conde don Lope Díaz de Haro con falsas advertencias o en la del «pan y el palo», donde la supervivencia se delega a la violencia instintiva entre presos. Esa misma lógica se expresa con crudeza en el *Lazarillo*, cuando el ciego afirma: «Yo oro ni plata no te puedo dar; mas avisos para vivir muchos te mostraré» (Rico, 1987, 16).

En este punto el aprendizaje no proviene de la moral ni de la nobleza, sino de la necesidad. La astucia es virtud adaptativa. En este caso, particularmente elocuente cuando Lázaro confiesa que: «Cuánto más cuando el hambre me aquejaba, que entonces todo el mundo me parecía poco» (Rico, 1987, 37).

De esta manera, resuena una verdad elemental también presente en la crónica: el hambre, la carencia, el riesgo, son fuerzas

que configuran la conducta y dislocan cualquier ética idealizada. En ambos textos, la supervivencia sustituye al heroísmo, y la virtud se somete al cálculo (Escalante Varona, 2020, 92).

Las diferencias entre ambos géneros son, por supuesto, evidentes: la crónica responde a un marco cortesano, institucional, legitimador; la picaresca nace desde una mirada satírica y, en ocasiones, agitadora (D'Assunção Barros, 2015, 112-114). Más que una comparación genealógica, este análisis busca señalar afinidades estructurales: zonas de contacto narrativo que invitan a leer la crónica regia como un texto no exento de ironía, de desencanto y de sensibilidad hacia lo marginal.

¿Cabe hablar, acaso, de una sensibilidad narrativa cortesana que comparte rasgos con lo que más tarde se reconocerá como picaresco? Más que una prefiguración consciente, lo que hallamos en la *Crónica de Sancho IV* son los gérmenes de una narración distinta: una en la que el poder no se impone como absoluto, sino como quebradizo; en la que la obediencia se entrelaza con la sospecha; y en la que ciertos personajes, aunque periféricos, introducen una visión alternativa del mundo, menos idealista, más aguda y desencantada.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos propuesto una lectura literaria de la *Crónica de Sancho IV* que, sin perder de vista su función política y legitimadora, ha puesto el foco en sus dimensiones narrativas, éticas y sociales. Lejos de constituir un simple relato oficialista, la crónica ofrece una visión del poder más compleja y matizada: ambigua, tensa, sujeta a constantes negociaciones tanto dentro como fuera del texto.

Hemos visto cómo ciertos personajes secundarios — desprovistos de nombre, linaje o poder institucional— despliegan formas de astucia y estrategias de adaptación que permiten advertir una ética narrativa de la supervivencia, una sensibilidad que siglos después hallará eco en la picaresca. Sin proponer una filiación directa, puede reconocerse aquí una mirada cortesana de lo marginal, episódica y velada, que asoma en los márgenes del discurso

legitimador y que dialoga con otras tradiciones narrativas europeas, como los *exempla* moralizantes o las memorias regias.

Esta lectura no pretende sustituir la dimensión histórica del texto, sino ampliarla desde la conciencia de su artificio narrativo. Leer la crónica como literatura implica atender no solo a lo que dice, sino a cómo lo dice: a sus silencios, a su economía expresiva, a sus estructuras de énfasis y omisión. Es en esas fisuras donde se filtran la ironía, la crítica soterrada y una mirada menos idealizada del ejercicio del poder. La sequedad del relato, lejos de ser un defecto, se convierte en recurso: lo que se calla resulta tan significativo como lo que se cuenta, configurando un discurso de autoridad que necesita presentarse como inevitable y objetivo.

En este sentido, la *Crónica de Sancho IV* se revela como un texto fronterizo: entre historia y ficción, entre propaganda y observación, entre la afirmación del orden y la revelación de su fragilidad. Comparada con la historiografía alfonsí o con otros modelos europeos —como la memoria sacralizada de San Luis IX en Joinville o la exaltación humanista de Alfonso V en Beccadelli—, su especificidad se advierte en el tono pragmático y defensivo, propio de un reinado breve y en constante disputa.

Así, el valor literario de la crónica no radica en un estilo ornamentado, sino en su capacidad para dramatizar el poder en tiempo de crisis y para introducir, en los intersticios de la propaganda regia, voces y comportamientos que dialogan con sensibilidades críticas posteriores. Como documento, la obra legitima a un monarca cuestionado; como literatura, abre un espacio para pensar la astucia, la marginalidad y la crítica. Y en esa ambivalencia reside su vigencia: no solo como testimonio del pasado, sino como espejo incómodo en el que se plantean preguntas universales sobre la justicia, la autoridad y la condición humana.

Bibliografía:

ARENAL LÓPEZ, Luis (2015). *La sociedad medieval en la comedia elegíaca: los ámbitos de poder*. Universidad Complutense.
<https://docta.ucm.es/entities/publication/04b3b0b6-cfe4-426a-bc48-20b0ff237b5a>

AYALA MARTÍNEZ, Carlos de. (2022). «Monarquía castellana y discurso sobre cruzada en la cronística de los siglos XII-XIII». En: Esther López Ojeda (coord.), *Escribir la historia: crónicas y relato en la Edad Media* (pp. 139-178). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

BANGO TORVISO, Isidro. (2015). «La llamada corona de Sancho IV y los emblemas del poder real». *Alcanate: revista de estudios alfonsíes*, 9, 261-286

BECCADELLI, Antonio. *Dichos y hechos* (ed. original 1455). Edición a cargo de: Ólga Rentero Miñambres (2016). *En torno a la imagen literaria de Alfonso V de Aragón: Fortún García de Ercilla y su traducción castellana del “De Dictis” de Antonio Beccadelli. Edición y estudio*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <https://docta.ucm.es/entities/publication/1ca57c80-f3c5-4978-956e-7819245b8de8>

Biblioteca Nacional de España (BNE), Manuscritos (Ms), 1342.

BLANCO AGUINAGA, Carlos. (2016). «Picaresca española, picaresca inglesa: sobre las determinaciones de género». *Edad de Oro*, 2, 49-66

CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano. (2013). «La “Estoria de España” de Alfonso X. El texto de la versión primitiva (c. 1271)». En: Carmen Company et al. (coords.), *Aproximaciones y revisiones medievales: historia, lengua y literatura* (pp. 17-48). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano. (2021). «De nuevo sobre la obra cronística de Alfonso X: el texto primitivo de la “Estoria de España”». En: Carlos Flores Blanco (ed.), *Pervivencia y literatura: documentos periféricos al texto literario* (pp. 189-200). San Millán de la Cogolla: Cilengua.

CARETTE, Agnès. (2023). «“Et llegó mandado al rey de cómo pasava Abenyuçaf de allén mar aquende”. Les Mérinides en Espagne (1275-1350) et la (dé)légitimation historiographique des rois de Castille». *e-Spania*, 45. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/e-spania/47034>

CARMONA RUÍZ, María Antonia. (2019). «La sucesión de Alfonso X: Fernando de la Cerda y Sancho IV». *Alcanate. Revista de estudios Alfonsíes*, 11, 151-186

CARRASCO URGOITI, María de la Soledad. (1984). «Reflejos de la vida de los moriscos en la novela picaresca». *En la España Medieval*, 4, 183-224

CARZOLIO, María Inés; PEREYRA, Oscar Valentín. (2024). «El príncipe... “El espejo donde todos se catan...”: Sancho IV y la construcción de la imagen del rey castellano ante las ciudades». *Intus-Legere Historia*, 18(1), 8-40.

D’ASSUNÇÃO BARROS, José. (2015). «Imagens da Realeza, Heroísmo e Mulher em uma narrativa medieval ibérica – a Lenda de Gaia». *Boletim galego de literatura*, 47, 105-134

ESCALANTE VARONA, Alberto. (2020). «El heroísmo medieval castellano en una comedia epigonal barroca poco conocida. Las amazonas de España, y prodigio de Castilla, de Juan del Castillo». En: Kyra Kietrys *et al.* (ed. Lit.). *La tradición cultural hispánica en una sociedad global* (pp. 89-96). Mérida: Universidad de Extremadura.

FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, I. (2000). «Variación ideológica del modelo historiográfico alfonsí en el siglo XIII: las versiones de la “Estoria de España”». En: George Martin (coord.). *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV)* (pp. 41-74). Madrid: Casa de Velázquez

FUNES, Leonardo (2001). «Don Juan Manuel y la herencia alfonsí». En: *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (pp. 781-788). Santander: Asociación Hispánica de Cultura Medieval.

FUNES, Leonardo. (2001). «Univocidad y polisemia del Exemplum en “El Conde Lucanor”». En: José Manuel Alonso García *et al.* (coords.). *Literatura y cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (con motivo de su jubilación) (estudios sobre hagiografía, mariología, épica, y retórica)* (pp. 605-612). Granada: Universidad de Granada.

GARCÍA GIMÉNEZ, Carlos. (2024). «Una lectura resiliente del “Lazarillo de Tormes”». *Philologica canariensis*, 30, 193-214

GARROTE PÉREZ, Carlos. (2008). «El realismo de la picaresca». En: Jesús María Nieto y Raúl Manchón Gómez (coords.), *El humanismo español entre el viejo mundo y el nuevo* (pp. 43-66). León: Universidad de León.

GÓMEZ REDONDO, Fernando. (2016). «De la crónica general a la real. Transformaciones ideológicas en Crónica de tres reyes». En: Georges Martin (dir.), *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (s. XIII-XV)* (pp. 95-123). Madrid: Casa de Velázquez.

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (2001). «Sancho IV, infante». *Historia. Instituciones. Documentos*, 28, 151-216

ISLA FREZ, Amancio. (2017). «Poder regio y memoria escrita: las crónicas regias altomedievales». En: Esther López Ojeda (coord.), *La memoria del poder, el poder de la memoria* (pp. 45-67). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

JOINVILLE, J. (1874/2008). *Histoire de Saint Louis*. París: Garnier.

LEÓN MARCHANTE, Manuel de. (1916). «Picaresca». *Revue hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, 38 (94), 532-612

LOAYSA, J. (s. XVI/1961) *Crónica de los reyes de Castilla: Fernando III, Alfonso X, Sancho IV y Fernando IV [1248-1305]*. Murcia: Patronato de cultura de la Excm. diputación

MENÉNDEZ PIDAL, R. (1906/2022). *Primera crónica general: Estoria de España que mandó componer Alfonso X y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*. Madrid: BOE.

MUR, Michel. (2017). «Un miroir à plusieurs faces. La vie de saint Louis par Joinville». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 161 (4), 1399-1417

NUSSBAUM, Martha F. (2016). «Discurso político y relaciones de poder: Crónicas de Sancho IV, Fernando IV y Alfonso XI». En: *XLIII Semana de Estudios Medievales: El acceso al trono. Concepción y ritualización* (pp. 187-217). Pamplona: Gobierno de Navarra.

PEREYRA, Carlos (1927). «Soldadesca y picaresca». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 9, 352-361

RICO, Francisco (ed.) (1987) *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. En *La novela picaresca: Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache, El Buscón*. Barcelona: Crítica.

RUFFINATTO, Aldo (2021). «El “Lazarillo” hacia la novela moderna» En: Juan Ramón Muñoz Sánchez (coord.). *El cambio de paradigma (1550-1560): hacia la novela moderna* (pp. 342-374). Jaén: Universidad de Jaén.

SÁENZ PASCUAL, Raquel. (2016). «La imagen del poder regio a través de las crónicas reales impresas en el siglo XVI: El corpus de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo». *De Arte*, 15, 99-115.

SANCHO IV DE CASTILLA. (c.1292/2017). *Castigos de Sancho IV: versión extensa* (Ms. BNE 6559) (A. M. Marín Sánchez, Ed.; *Colección Instituto Literatura y Traducción*, 13; *Biblioteca de Literatura Sapiencial*, 2). San Millán de la Cogolla: Cilengua.

SARACINO, Pablo Esteban. (2013). «Las crónicas de Sancho IV: un indicio de la producción cronística durante los “oscuros” años posteriores a la muerte de Alfonso X». *Letras*, 67–68, 177-190.

VALDALISO CASANOVA, Carlos. (2022). «Sucesiones y divisiones en las crónicas de Pedro López de Ayala». En: Esther López Ojeda (coord.), *Escribir la historia: crónicas y relato en la Edad Media* (pp. 211-236). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

WHITE, Hayden. (1978). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

EL ELOGIO AL PODER COMO HERRAMIENTA DE VALIDACIÓN PROPIA: AUTORREPRESENTACIÓN Y LEGITIMACIÓN EN EL *ARAUCO DOMADO* DE PEDRO DE OÑA

Said Ilich TRUJILLO VALVERDE¹
Pontificia Universidad Católica del Perú
ORCID: 0000-0003-3793-3632

Resumen:

Este artículo propone que el *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña —poema épico escrito bajo los auspicios del virrey García Hurtado de Mendoza—, es una herramienta por la cual el autor —criollo, natural de Angol, Chile,— se valida a sí mismo como letrado y como participante del proceso de toma de decisiones a partir del elogio del virrey. Se considera que Oña utiliza la autorrepresentación —*self-fashioning*— para destacar su juventud —valor exacerbado en el poema— y vincularse con la figura del virrey, quien es construido como un *puer senex* en la obra. A su vez,

¹ Este artículo ha sido realizado en el marco de la beca doctoral otorgada por la Pontificia Universidad Católica del Perú y del proyecto Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Studies (Trans.Arch) del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea, financiado por MSCA-RISE Scheme (Marie Skłodowska-Curie Actions – Research and Innovation Staff Exchange). El autor es miembro del Grupo de Investigación y Edición de Textos Coloniales Hispanoamericanos (Grietcoh-PUCP).

la exaltación del virrey le permite a Oña configurar su texto como un espejo de príncipes, lo que le permite colocarse en una posición de privilegio desde la cual puede opinar y educar sobre la manera correcta de gobernar, una que priorice al grupo de *baquianos* al que pertenecía la Academia Antártica, conjunto al que Oña representa.

Palabras clave:

Arauco domado. Autorrepresentación. Corte virreinal. Poesía épica

Abstract:

This article argues that *Arauco domado* (1596) by Pedro de Oña — an epic poem written under the patronage of Viceroy García Hurtado de Mendoza— serves as a tool through which the author —a Creole born in Angol, Chile— validates himself both as a man of letters and as a participant in the decision-making processes of the viceregal court through the panegyric praise of the viceroy. It is proposed that Oña employs self-fashioning to highlight his youth—a quality overtly exalted in the poem—and to associate himself with the figure of the viceroy, who is portrayed as a *puer senex*. In turn, the exaltation of the viceroy allows Oña to frame his poem as a mirror for princes, placing himself in a privileged position from which he can express opinions and offer guidance on proper governance—one that prioritizes the *baquianos*, the group to which the Academia Antártica belonged and which Oña represents.

Key Words:

Arauco domado. Self-fashioning. Viceregal Court. Epic Poetry

Introducción

El año 1596 fue un año convulso para las letras y para la política del Virreinato del Perú. Lo más destacado, sin dudas, fue que el gobierno de seis años del virrey García Hurtado de Mendoza, IV marqués de Cañete, llegó a su fin. Este gobernante será relevado de su cargo y sucedido por Luis de Velasco y Castilla.

Sabemos por el epistolario del virrey saliente, al que volveremos luego, que desde 1593 este había estado pidiendo su reemplazo a raíz de las dificultades que estaba atravesando su gobierno. Solo por dar dos ejemplos, cabe recordar que la rebelión de las alcabalas en Quito y sus relaciones hostiles con el arzobispo de Lima, Toribio de Mogrovejo, fueron complicaciones que propiciaron que el gobierno de García Hurtado se tornara particularmente complicado.

En este contexto convulso se publicó el *Arauco domado*, un poema épico escrito por el criollo Pedro de Oña que retoma la senda iniciada por Alonso de Ercilla y canta las guerras de Arauco. Este texto fue pionero en dos sentidos. En primer lugar, fue el primer texto literario publicado en América del Sur, en la imprenta de Antonio Ricardo. También fue el espacio en el que por primera vez se mencionó de forma explícita a la Academia Antártica, conjunto de letrados vinculados a la corte virreinal a la que perteneció Pedro de Oña.

La obra de Oña, criollo nacido en Angol, actual Chile, no es *strictu sensu* una continuación de *La Araucana*, sino una reelaboración que le da un rol protagónico a García Hurtado, quien en su juventud fue gobernador de Chile y dirigió la expedición contra Caupolicán. En sus páginas se desarrolla, además, la actuación del marqués de Cañete como virrey del Perú, etapa en la que tuvo que lidiar, precisamente, con la rebelión de los vecinos de Quito, pero también con las incursiones de los piratas ingleses.

Nos proponemos analizar las complejas relaciones entre el poder virreinal y el incipiente campo literario peruano² y, en particular, de qué manera los proyectos del virrey García Hurtado y de Pedro de Oña se vinculan en una búsqueda mutua —incluso podríamos hablar de una relación simbiótica— para obtener capital simbólico. Esto es algo que será aprovechado por el natural

² Entendemos por *campo*, concepto acuñado por Pierre Bordieu (1995), un «microcosmos» que tiene sus propias dinámicas y reglas, en el que diversos participantes, los *actantes*, buscan tener un lugar privilegiado a partir de la acumulación de distintos tipos de capital.

de Angol para poder validar su figura como letrado y como persona con capacidad de actuar en el proceso de toma de decisiones, lo cual hará a partir del elogio hiperbólico del gobernante. Para lograr esto, Oña utilizará la autorrepresentación³, los paratextos de su obra y algunos elementos de la literatura didáctica.

La publicación del Arauco domado y el corregimiento de Jaén de Bracamoros

Retomemos nuestro año crucial: es 1596 y el virrey García Hurtado de Mendoza ha abandonado el país. Como uno de sus últimos actos de gobierno ha procurado la publicación del *Arauco domado* y ha nombrado a su autor como corregidor de Jaén de Bracamoros. No podemos dejar de recordar que las mercedes brindadas por la autoridad virreinal —y que se obtenían a partir de tener una posición privilegiada en la corte del virrey— eran escasas y eran disputadas tanto por los baquianos —descendientes de españoles nacidos en Indias o españoles que habían vinculado su devenir vital con los intereses del Nuevo Mundo— como por los españoles que llegaban con el séquito del virrey⁴.

Que el virrey marqués de Cañete le entregue un corregimiento que, como dice Pease (1992), tras la decadencia de las encomiendas, es una de las mercedes más apetitosas, a un joven criollo nacido en Angol, Chile, es significativo en varios sentidos. En primer lugar, hacer a Oña corregidor implica que el siguiente virrey, en este caso Luis de Velasco y Castilla, tiene un puesto menos para negociar con las élites locales y crear una red clientelar

³ Por autorrepresentación —traducción de *self-fashioning*, término acuñado por Stephen Greenblatt (1980)— entendemos la construcción artística de la identidad que realiza un autor para destacar —u obtener— alguna característica que le sea útil para obtener algún beneficio.

⁴ Sobre la corte virreinal, son notables los trabajos de Torres Arancivia (2006), Margarita Suárez (2024) y Carlos M. Gálvez Peña (2024). Para una visión general de las luchas entre criollos y chapetones, es vital el trabajo monográfico de Bernard Lavallé (1993), así como el capítulo que le dedica al tema Franklin Pease (1992).

o, en todo caso, tiene una merced menos que ofrecer a alguno de los españoles que lo está acompañando en su periplo al Perú. Por otro lado, como intentaremos demostrar, premiar a Oña no es recompensar a un individuo, sino a un grupo y a un proyecto específico. Ciertamente no podemos asumir que el grupo baquiano era uniforme y que perseguía un objetivo común: tras la publicación del *Arauco domado* son los vecinos y regidores de Quito quienes acusan a Oña de difamador. Hay distintos grupos enfrentados y favorecer a uno sobre los otros trae complicaciones.

Por otro lado, y como indica Raúl Marrero-Fente (2022), la denuncia de los regidores no fue presentada exclusivamente en el fuero legal laico, sino que las diligencias que los vecinos de Quito realizaron buscaron llevar el caso hacia el ámbito religioso, algo que fue celosa y entusiastamente hecho por el deán Pedro Muñiz, mano derecha del arzobispo Toribio de Mogrovejo, a partir de clasificar la supuesta falta de Oña como un delito público, un tipo de delito sobre el que la Iglesia podía intervenir.

Pedro Guibovich (2022) llama la atención sobre la acción del deán Muñiz, puesto que más allá de la denuncia realizada por los quiteños, este religioso incorporó a la acusación de que el *Arauco domado* podía incentivar la idolatría en los indios, puesto que al presentar a un Lautaro revivido que cura las heridas de otro araucano, los indios, simples de entendimiento, según el deán, podrían creer que era algo real y, por ello, comenzar a adorar al líder de la resistencia chilena. Guibovich, además, destaca que Muñiz no tenía autoridad para actuar como censor —siendo que ya era bastante anómalo que sea él y no la Inquisición quien se encargue del caso— puesto que estaba realizando una lectura antojadiza de las normas: según las disposiciones de Trento no le correspondía a Muñiz actuar ya que la obra de Oña no era religiosa y este autor no era eclesiástico.

Sea como sea, lo que queda claro es que había grupos de presión contrarios al proyecto de Oña y del virrey García Hurtado. Ciertamente, los quiteños no podrían estar muy contentos con el marqués de Cañete luego de la rebelión de las alcabalas, de ahí que al recrear este tema en una obra panegírica los afectara particularmente, máxime cuando era un caso que todavía no estaba

absolutamente cerrado, más allá del perdón general brindado por el virrey. Por otro lado, como indica Guibovich, el futuro santo Toribio de Mogrovejo tuvo una relación bastante tensa, incluso hostil, con el marqués de Cañete.

Un circuito bidireccional de capital simbólico

Que el virrey simpatizara más con ciertos grupos se explica justamente por esta serie de poderes en conflicto. Tener un conjunto de letrados afines no solo era algo agradable, sino necesario para el marqués de Cañete: el capital simbólico generado por estos autores es aprovechado por la autoridad. Ciertamente este no es un viaje unidireccional, es más una relación simbiótica: los letrados obtienen mercedes y espacios de participación en el proceso de toma de decisiones. En su muy sesudo trabajo sobre Francisco de Quevedo, Carlos Gutiérrez da cuenta de este circuito:

El punto de partida de esta situación [la necesidad mutua entre mecenas y letrados] no puede ser más claro: los aristócratas necesitaban aprovecharse de la dual condición de letrados y escritores de los agentes del campo literario. Los escritores, por su parte, tenían que vadear las aguas de un momento histórico en el que emergía el mercado del libro pero en el que los mecanismos de reproducción y consumo cultural no estaban del todo establecidos (Gutiérrez, 2005, 122)

Pero ¿qué puede otorgarle un letrado a un aristócrata? Gutiérrez indica que los servicios que podía proporcionar un hombre de letras a un noble son variados. Ciertamente, en un lugar privilegiado se encuentra la diversión: el poeta puede brindar espectáculos artísticos para los señores. No obstante, los aristócratas también buscaban el consejo de este personal y también «el aprovechamiento del capital simbólico (literario, cultural) ostentado por los agentes del campo literario» (Gutiérrez, 2005, 122). Esa lógica, que Gutiérrez examina para el caso de la corte madrileña, se puede observar también, con sus matices, en la corte virreinal.

Hay que poner las cosas en perspectiva. En el Perú de inicios del periodo de estabilización colonial no existe un campo literario completamente establecido. Así mismo, si bien los virreyes recién están comenzando a tener un poder efectivo, todavía tienen que lidiar con los diversos grupos de presión y de poder. De todo lo anterior, se entiende que intereses de unos y otros entren en una lógica de retroalimentación, se necesitan mutuamente para poder ganar un capital que les permita asentarse con mayor firmeza en un escenario complicado.

El camino que lleva a ese punto es largo y debemos prestarle atención. La primera literatura, constitutivamente hablando, en términos de Gerard Genette (1993), que llega a estas tierras debe entenderse, como indica Óscar Coello, «aún bajo el estro de Juan de Mena —y de la poesía del gay saber, cuando no continuaba los géneros tradicionales del Medievo— pues este se había hecho popular entre los poetas del siglo posterior al que le tocó vivir» (2001, 24). Así pues, para este autor, obras como las coplas de Francisco Jerez o la *Conquista de la Nueva Castilla* —que para Coello es de Diego de Silva y Guzmán, hijo de Feliciano de Silva, famoso escritor de novelas de caballería⁵— deben entenderse como parte del Prerrenacimiento español, utilizando el término propuesto por Rosa Lida de Malkiel (1973) para la poesía de Juan de Mena. De cualquier manera, desde ese punto hasta la publicación del *Arauco domado* en 1596 hay un intermedio que tenemos que llenar.

Una incipiente Academia Antártica: Enrique Garcés, precursor de Pedro de Oña

La influencia italiana que gatilla el Renacimiento en España también llega al Perú y la figura clave es la de Enrique Garcés. Garcés fue un portugués nacido en 1525, pero afincado, principalmente, en el Virreinato del Perú desde 1547. Dice Guillermo Lohmann Villena (2015) que su capital no debió de ser exiguo, puesto que aportó dinero y la manutención de un soldado

⁵ Es preciso señalar que la atribución del texto es un debate todavía irresuelto.

para apoyar a la Corona en su lucha contra el rebelde Hernández Girón. Un hombre siempre en movimiento, sabemos que trabajó como encuadernador de libros en Quito, que en 1558 está en el Virreinato de Nueva España y que al año siguiente trajo al Perú un nuevo sistema para la extracción de plata a partir del uso de mercurio.

Lo que a nosotros nos interesa destacar es que Garcés fue uno de los primeros en traer al Perú la influencia de la literatura italiana: fue traductor de Petrarca y cultivó la canción petrarquista. Lohmann Villena señala directamente que «acaso por él comenzó a disfrutarse en el Perú de los clásicos italianos, como Dante y Tasso, tan familiares luego a los contertulios de la *Academia Antártica*, que se reunía en Lima en las postrimerías del XVI» (267). El vínculo con los antárticos no es gratuito, puesto que en los paratextos de dos de los tres libros que publicó en 1591 está presente un miembro de la Academia⁶.

Por ejemplo, en su traducción de Petrarca —titulada *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca* (1591)— Garcés coloca una serie sonetos que dialogan entre sí, de los cuales destaca el

⁶ La Academia Antártica fue, presumiblemente, el primer grupo organizado de letrados en el Virreinato del Perú. No hay demasiadas pruebas de que funcionaran exactamente a la manera de las academias italianas de la época y solo tenemos unas cuantas menciones explícitas. Lo cierto es que entre finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII, en el ámbito del Virreinato del Perú, se escriben textos que contienen el adjetivo «antártico» en su nombre. Tenemos, por orden de aparición, a la *Miscelánea antártica* de Miguel Cabello Valboa, que se terminó de escribir en 1586; la *Primera parte del Parnaso antártico* de Diego Mexia Fernangil, publicada en 1608; las *Armas antárticas* de Juan de Miramontes, presumiblemente terminada en 1611; y, finalmente, la *Segunda parte del Parnaso antártico* de Diego Mexia, que, presumiblemente, se finalizó en 1617. Podríamos sumar a este grupo de obras la *Miscelánea austral* de Diego Dávalos y Figueroa, publicada en 1602, ya que «austral» es un sinónimo de «antártico». La nomenclatura tentativa de los miembros de la Academia se deriva del «Elogio en loor de la poesía», poema preliminar de la *Primera parte del Parnaso antártico* compuesto por una anónima criolla. El trabajo seminal y todavía ineludible sobre la Academia es el de Alberto Tauro (1948). Visiones más actuales destacables son las de Sonia V. Rose (2002), quien estudia las posibilidades de movilidad social que brindaba la Academia, y Tatiana Alvarado Teodorika (2020), quien considera que más que una Academia *strictu sensu*, la Academia Antártica fue una especie de espacio de enunciación que traspasaba las fronteras del Perú.

intercambio que tiene con Gaspar Villarroel, quien tiempo después compondría un soneto en nombre de la Academia Antártica para el *Arauco domado*. Villarroel elogia a Garcés y en sus tercetos dice que ni siquiera es digno de poder alabarlos, pues solo las musas y Apolo pueden hacerlo⁷:

Diciendo, es justo que el que oficio ajeno
usurpa, se aventure, mayormente
si competencias desiguales mueve.
Antes de tal suceso me condeno
a silencio señor, y vuestra frente
lauren sola Apolo y musas nueve (fol. †5r).

La respuesta de Garcés es curiosa, señala que el amor propio, «*philautía*», dice el lusitano, lo llevó a cultivar la poesía y a tener una vida no tan reposada como él habría querido. La respuesta de Villarroel presenta la necesidad de no caer en la extremosidad

Ningún extremo en fin juzgo por bueno,
siendo virtud el medio, y si consiente
esta regla excepción, ninguno debe
Buscarla sino en vuestro fértil seno, pues loaros señor entre
la gente
nadie podrá sin que el castigo lleve (fol. †5v)

La misma dinámica de sonetos que conversan entre sí la empleó Garcés para los paratextos de su traducción de *Os Lusíadas*, pues ahí a un soneto de Diego de Aguilar —autor de *El Marañón*— le corresponde una respuesta de Garcés. Es interesante que, para una traducción de un paisano de Garcés, Diego de Aguilar no deje de mencionar la procedencia del traductor en el segundo cuarteto: «Honor, y lustre de la patria amada / Por quien tanto el de Luso se engrandece / Que del claro Meletes oscurece / La dichosa corriente desusada» (fol., ¶4r), una explícita referencia a Luso, el hijo de Baco, legendario fundador de la patria portuguesa.

El tercer libro de Garcés no tiene paratextos antárticos, pero es relevante por otro motivo: es una muestra clara de

⁷ Hemos actualizado la ortografía de todas nuestras citas de fuentes primarias.

literatura política que utiliza elementos didácticos. El portugués tradujo del latín *De regno et regis* del filósofo italiano Francesco Patrizi —el portugués tituló a su traducción *De reyno y de la institución del que ha de reinar*—, texto que es básicamente un espejo de príncipes en el que se emplean diversos *exempla* para instruir a los reyes sobre cómo deben gobernar. Tatiana Alvarado Teodorika (2016) vincula esta traducción con otro texto de Garcés, la «Canción al Perú», escrita aproximadamente en 1575, pero publicada junto a su traducción de Petrarca. Para esta autora, el luso tiene una posición de aceptación de la monarquía, pero también de queja. Como bien indica Sonia V. Rose (2005), Garcés busca instruir al virrey porque, si bien hay una relativa estabilidad política, la tierra se puede perder si se toman decisiones erradas y no se hace caso a los consejeros correctos.

Nos parece importante cerrar con unos cuantos datos biográficos sobre Garcés, proporcionados por Lohmann Villena. Para 1585 Garcés se encontraba trabajando como librero en Lima y le proporcionaba papel a Antonio Ricardo, el único impresor en Sudamérica. En 1589 parte a España a pedir mercedes, un periplo que le hará agotar infructuosamente sus recursos. Debíó morir entre 1593, última noticia que se tiene de él, y 1596, cuando una hija del lusitano confirma su deceso. El influjo italiano y la idea de que el letrado es alguien en la capacidad de educar a la autoridad son dos elementos claves para entender la figura de Garcés y cómo se debió de formar el proyecto de la Academia Antártica, así que las tomaremos en cuenta para lo que viene.

Los paratextos antárticos: la búsqueda por una primera institucionalización literaria y de un acercamiento al poder

Solo podemos especular sobre el nivel de integración e intimidad que podrían haber tenido Garcés y los otros miembros de la Academia Antártica. Lo que sí podemos afirmar es que el aparato paratextual nos da pistas muy relevantes. Ya mencionamos que dos escritores antárticos publican sonetos en las traducciones de Garcés. Uno de ellos, Diego de Aguilar y de Córdova —el que escribe el soneto presente en la traducción de Camoens hecha por Garcés— escribió *El Marañón*, en cuyas páginas preliminares figura

un soneto de Miguel Cabello Valboa, autor de la *Miscelánea antártica*, texto no publicado, pero al que debió acceder Juan de Miramontes Zuázola, otro presunto miembro de la Academia y autor de *Armas antárticas*, para obtener la materia de amores indígenas que se repite en las obras de los dos autores

La primera presentación explícita de la Academia Antártica, con ese nombre, se da en los paratextos, como no podía ser de otra manera, del *Arauco domado*. Debemos detenernos un poco acá, puesto que hay posturas, como la del gran pensador Luis Jaime Cisneros (1955), que niegan la existencia de la Academia Antártica y consideran que era simplemente una mención a la Universidad de San Marcos. No obstante, si revisamos los preliminares del poema de Oña, veremos que Gaspar Villarroel y Coruña le dedica un soneto a nombre de la Academia —a la letra, el texto dice «por la Academia Antártica» (fol. ¶11r)—, mientras que Jerónimo López Guarnido, autor de otro poema dedicado a Oña incluido en el volumen, es presentado como «Catedrático de Prima de Leyes en la Universidad de Lima» (1596, fol. ¶10r). Si la Academia y la Universidad eran la misma institución, ¿por qué se utilizaría un nombre distinto para referirse a ella?

En adición a lo anterior, no podemos dejar de lado otros paratextos del *Arauco domado*. Por ejemplo, el doctor Francisco de Figueroa escribe una canción —otra vez el vínculo con Garcés— «Al marqués de Cañete, en alabanza del autor» (fol. ¶5r) en la que se presenta al virrey García Hurtado como un «nuevo Aquiles» y a Oña como un «nuevo Homero». No es solo un elogio tópico hacia el autor, es la muestra explícita de un proyecto que une lo literario con lo político: elogiar al virrey es reivindicar al autor y viceversa. Volveremos sobre ello, más adelante. Es preciso mencionar, por otro lado, que el dominico Diego de Hojeda también se hace presente en los preliminares con ideas parecidas: el virrey García Hurtado es un «Alcides», un «Alejandro», mientras que Oña aventaja a Homero y a Apeles. Finalmente, el poema de Villarroel dice en su primer cuarteto: «Si agradeces a Angol sagrado Lima, / Que al Oña primogénito te enviase, / A que con voz angélica cantase / Del príncipe que el cielo tanto estima» (fol. ¶11r), por lo que una vez más se insiste en la idea de un Oña cantor de las hazañas de alguien excepcional, en este caso un favorito del cielo.

Debemos trazar una visión de conjunto, al hecho de que los paratextos antárticos del *Arauco domado* son explícitos en mencionar tanto a Oña como al virrey, debemos sumar que —según la declaración del propio Oña en la posterior querella planteada por los vecinos de Quito— fue el propio marqués de Cañete el que autorizó la publicación del libro, el que se encargó de los aspectos burocráticos y la principal fuente testimonial de los hechos narrados en el poema. Es innegable el nivel de involucramiento del virrey quien logró algo que hasta ese momento no había ocurrido: la publicación de un texto no religioso en la imprenta de Antonio Ricardo. Recordemos por un momento a Garcés y al hecho de que la «Canción al Perú» estaba lista desde 1575, aproximadamente, pero que recién en España —a donde parte en 1589, cuando recién asume García Hurtado— podrá publicar sus tres traducciones en 1591. Garcés le proporcionaba el papel a Antonio Ricardo, pero no pudo publicar en estas tierras. Es la decisiva acción del virrey lo que permite que vea la luz, en tierras americanas, el *Arauco domado*.

¿Por qué le interesaba tanto al marqués de Cañete que se publique este poema? Sabemos, por su epistolario, recogido por Roberto Levillier (1926), que el 23 de enero de 1593 García Hurtado de Mendoza le escribió al secretario Juan de Ibarra para pedir su relevo como virrey del Perú. En la carta, el marqués de Cañete se queja amargamente de «el trabajo e industria con que voy asentando estos arbitrios tan odiosos como se me enviaron» (18), además de mostrar su preocupación por la situación de Quito —«por su poco brío y menos conformidad que tienen unos ministros con otros» (18) dice el virrey— que puede perderse e inquietar al resto de provincias. Muy significativamente, el virrey dice al secretario «crea vuestra merced que letrados saben encaminar mal» (18), en el sentido de que los regidores están exacerbando los ánimos del pueblo quiteño.

García Hurtado se presenta desencantado y hasta le imprime un tono de reproche a sus palabras: «Mucho aflige ver lo poco que allá se estima y conoce mi buen servicio» (19). No es solamente el problema con los quiteños, sino también la preocupación por los navíos ingleses avistados en La Habana y, también, significativamente los problemas con Toribio de

Mogrovejo: «El arzobispo de esta iglesia procede peor que nunca con esta audiencia y conmigo, como lo vera vuestra merced por la relación que de ello hago a su Majestad en mis cartas» (19). Finalmente, el virrey señala algo que nos parece central:

Cada día me voy haciendo más malquisto con la gente de acá porque juntamente con alcabalas y arbitrios que tan mal llevan ver que les doy poco les hace vivir descontentos y yo no puedo más porque los oficios con que otros Virreyes los entretienen los he ido y voy vendiendo y la mayor parte de los corregimientos y mejores en que los podía ocupar vienen proveídos de allá y dos repartimientos que vacaron en el Cuzco y los de más consideración que hay en este reino y en que podía hacer merced a muchos hombres antiguos vino luego una cedula de su majestad para que no los encomendase ni tocase a ellos y aunque saben que esto es así no se quieren persuadir a ellos sino echan la culpa al pobre virrey contra quien siempre son todas sus quejas y como por allá las admiten sin considerar que es de donde nace la causa, padecen grande trabajo. (21-22)

Queda más que claro que el principal instrumento de negociación de un virrey son las mercedes. La posición del marqués de Cañete es endeble no solo por los problemas específicos con los vecinos de Quito y de Cusco, sino porque no tiene herramientas de negociación suficientes. Esos «hombres antiguos» a los que quería darles los repartimientos vacos ahora formarán parte de la oposición a su gobierno. El capital simbólico que un grupo de letrados cortesanos podía brindarle ciertamente no era suficiente para que el virrey pueda sostenerse en el cargo, pero tampoco es algo despreciable en el contexto de una sociedad cortesana. Por eso toma más importancia el corregimiento brindado a Pedro de Oña.

En el mismo sentido, en una carta —que el tomo de Levillier no recoge, pero que se conserva en el Archivo General de Indias, legajo *Lima* 274— del 20 de enero de 1595 dirigida a Juan de Ibarra, el marqués de Cañete dice:

y no puede ser [darle algo más que condolencias]
porque los oficios ya están todos vendidos y también las

tierras y no ay un palmo de ella en que acomodar un hombre, así que no es poco que nos conservemos en tanta paz y amor, ni menos el haberle yo con suavidad y buena maña asentado y perpetuado a su majestad, tan nuevas, gruesas e importantes rentas, allanado y castigado la rebelión de Quito y los demás motines que se fraguaron de los arbitrios, haciéndolo todo con tanta autoridad, reputación y buenas prevenciones [y] traído a mis pies los estandartes de la reina de Inglaterra, y su general capitán navío, y artillería, y asegurado con ello esta mar y hecho perder el miedo con que los vasallos que su majestad tiene en estos reinos vivían por los daños y robos que en tiempo de algunos de mis antecesores en este gobierno les hicieron estos corsarios y no es lo que menos se puede y debe estimar haber hecho todo esto tan a poca costa de la real hacienda, y en ocasiones tales y de tan grandes gastos como en ellas se solían hacer. (fol. 1v)

García Hurtado no solo se queja de lo difícil que es contentar a las personas que piden mercedes, sino que él mismo considera como sus grandes logros: la pacificación de Quito, la derrota de los corsarios ingleses y el engrandecimiento de la hacienda real, todos temas que son desarrollados prolijamente en el *Arauco domado*. Sabemos por los documentos del proceso contra Oña que García Hurtado de Mendoza se llevó sesenta ejemplares del *Arauco domado* a España⁸. Lo más probable es que quisiera distribuirlos en el círculo cortesano de Madrid: volver como el héroe de un poema épico, seguramente, debió de parecerle mejor que regresar como un avejentado y achacoso exvirrey. Fuera de eso, ¿tendría alguna aspiración más allá de salir bien librado de cualquier queja que se hubiera planteado contra él en el Consejo de Indias? Por edad y por estado de salud, el marqués de Cañete ya no podía pensar en una larga carrera política.

⁸ En la versión de los folios del proceso que Manuel Contereras Seits preparó para el volumen que Sarissa Carneiro (2022) editó sobre la censura en contra del *Arauco domado* se dice que Oña, frente a la pregunta de cuántos volúmenes del *Arauco domado* han sido impresos, respondió que «la cantidad que se imprimió fueron ochocientos cuerpos, de los cuales llevó sesenta cuerpos el Vissorrey y otros tantos, poco más o menos, se han vendido» (199)

Por otro lado, quizás sea muy arriesgado plantear que García Hurtado buscaba allanar el camino para su hijo, pero no podemos dejar de mencionar que el *Arauco domado* está dedicado a Juan Andrés Hurtado de Mendoza, que para 1596 tenía 26 años. En adición a lo anterior, uno de los temas más reiterativos del poema de Oña es la juventud y sapiencia de García Hurtado cuando le tocó dirigir la expedición en contra de los araucanos. Finalmente, en la carátula del libro se dice que está «Dirigido a don Hurtado de Mendoza [...] hijo, nieto, y biznieto de virreyes»⁹, ¿el paso natural sería que ese cargo le correspondiera al primogénito del marqués de Cañete? No hay forma de afirmarlo, aunque creemos que no es del todo descabellado.

El retrato de Oña y la *autorrepresentación* como estrategia de validación

Sea como fuere, como se indicó, la publicación del *Arauco domado* es un logro importante y la cantidad de paratextos incluidos da cuenta de ello. Por otro lado, hay un paratexto que no hemos mencionado y que es evidentemente una estrategia de *autorrepresentación*: el retrato de Oña que aparece luego de las aprobaciones y antes de los sonetos laudatorios.

Figura 1

Retrato de Pedro de Oña incluido en los preliminares del *Arauco domado*

⁹ En efecto, Diego Hurtado de Mendoza y Silva, el primer marqués de Cañete, fue virrey de Navarra. Andrés Hurtado de Mendoza y Cabrera, segundo marqués de Cañete, fue el tercer virrey del Perú. De más está decir que García Hurtado de Mendoza, cuarto marqués de Cañete, fue el octavo virrey del Perú.

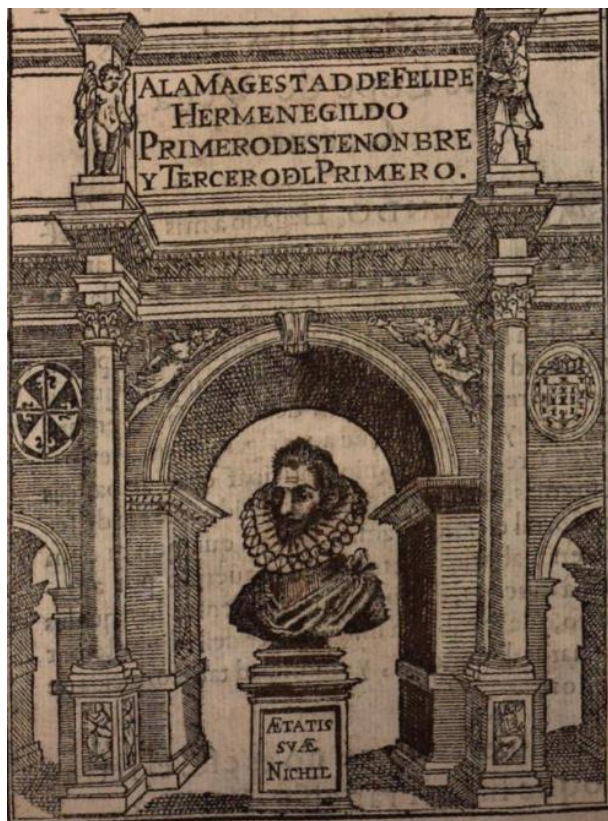


Nota. La imagen del autor del poema incluye la leyenda «PEDRO DE OÑA EDAD XXV ANOS»

Era una práctica habitual la inclusión del retrato del autor en los libros de la época. Como dice José Simón Díaz (1958), hay una cantidad considerable de xilografías que acompañaban a los libros del siglo XV e inicios del siglo XVI, en específico «retratos del autor, del mecenas o del biografiado; láminas con escudos de estos o composiciones alegóricas suelen ser los asuntos más frecuentes en los preliminares» (158). No queremos hacer una lista prolija de ejemplos, bastará con comparar con el retrato de Lope de Vega que aparece en los preliminares de *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica* (1609) en la que se ve al Fénix de los Ingenios representado en un busto y rodeado de una arquitectura alegórica que lo muestra como un autor consagrado.

Figura 2

Retrato de Lope de Vega incluido en los preliminares de *Jerusalén conquistada*



Nota. La imagen del busto autor del poema incluye la leyenda «ÆTATIS SVÆ NICHIL»

El texto latino que acompaña al busto de Lope puede traducirse como «sin edad», en un sentido de atemporalidad: se presenta al autor como un genio que traspasa el tiempo. En claro contraste, el retrato de Oña es más específico y menos metafórico: el autor tiene una determinada cantidad de años. ¿Cuáles son los efectos perlocutivos que se buscan obtener a partir de resaltar este elemento en el retrato de Oña? Podemos afirmar que se está llamando la atención sobre la juventud del natural de Angol. ¿Por qué de todas las características se decidió que esa debía ocupar un lugar tan importante en el conjunto del libro? No se menciona que es un nacido en tierras americanas, por ejemplo.

Debemos tener en cuenta que la juventud es un valor que se exalta reiteradas veces en el *Arauco domado*. Esto es algo que

contrasta muy fuertemente con una de las pocas veces que Alonso de Ercilla menciona a García Hurtado de Mendoza. En la tercera parte de *La Araucana*, específicamente en el canto XXXVII, el locutor del poema da cuenta de una desavenencia que Ercilla tuvo con el gobernador y que casi le cuesta la vida. La desgracia estuvo cerca de ocurrir por la falta de tino del joven García Hurtado, quien mandó ejecutar a Ercilla sin mayor juicio. El poema señala en concreto: «Ni digo cómo al fin por accidente / del *mozo capitán acelerado* / fui sacado a la plaza injustamente / a ser públicamente degollado» (1589/2022, 973, las cursivas son nuestras). Este desaire a su actuación en Chile, que queda limitada a ser la de un irreflexivo capitán que no actúa con prudencia, será drásticamente transformada en el *Arauco domado*, texto en el que la juventud se convierte en un mérito antes que en algo censurable.

Solamente en el primer canto se repite cuatro veces «joven» para hacer referencia al virrey. Es más, de forma significativa, el exordio de este canto inicia con «Canto el valor, las armas, el gobierno, / Descanto aviso, maña, fortaleza, / Entono el pecho, el ánimo, y nobleza, / del extremado en todo *joven tierno*» (fol. 5r, las cursivas son nuestras). El héroe del poema es un mozo tierno que, con todo, es extremado —en el sentido de sumamente bueno— en valor, guerra y gobierno. Consideramos que no nos equivocamos al afirmar que en el *Arauco domado* se construye la figura del virrey a partir del tópico del *puer senex* o *puer senilis*. Señala Robert Ernst Curtius (1955), sobre este tópico, que fue prolijamente utilizado en la Antigüedad clásica y tardía; que «el tópico del *puer senex* se conserva como esquema panegírico en obras profanas y religiosas hasta entrado el siglo XVII» (p. 151). Oña configura a García como un ejemplo arquetípico del joven con sabiduría, como muestra explícitamente en el tercer canto, mencionar las providencias que tomó para con los desamparados indios:

Esto conoce bien el joven sabio
 Pues visto el desigual, que en Chile había
 Sobre tratar al indio que servía:
 Le satisface luego de este agravio:
 Y dado que era viejo el mal resabio
 Que, acerca de esto, el Héspero tenía;
 Sola su blanda mano, medio y modo

Bastó, para quitársele del todo. (fol. 34r)

La precoz sabiduría de García es una prueba de que él ya estaba listo para gobernar, incluso décadas antes de que se le ofreciera el gobierno virreinal. Si bien solamente podemos especular con la posibilidad de que la juventud del propio hijo del virrey tenga algo que ver con esto¹⁰, sí tenemos una mayor certeza en considerar que la exaltación de la juventud de García es una justificación de la propia lozanía de Oña, quien, recordemos, será corregidor de Jaén de Bracamoros a los 25 años, solo cuatro más de los que tuvo el marqués de Cañete cuando fue gobernador de Chile. El vínculo no es gratuito, ya vimos que en los paratextos el elogio no era unidireccional: la alabanza a Oña está ligada al elogio a García y viceversa. Ocurre una paradoja, el ya avejentado García Hurtado aparece como un joven Aquiles, mientras que Oña, en la flor de la juventud, aparece como Homero, arquetipo de anciano sabio.

El retrato de Oña, al que nos referimos líneas arriba, todavía nos puede decir algo sobre el vínculo entre el marqués de Cañete y el autor del *Arauco domado*. La prenda que lleva en el pecho el joven Oña es una beca, en específico una del Real Colegio de San Felipe y San Marcos¹¹. Sabemos por Bernabé Cobo (1639/1956) que fue una gestión del marqués de Cañete, quien ordenó los trabajos y proveyó lo necesario para esto. Cobo indica algo vital en relación con las becas de estudio para el Colegio Real:

Proveen los virreyes estas becas en estudiantes nacidos en este reino, de padres nobles y beneméritos, y

¹⁰ Por ejemplo, no podemos dejar de mencionar que el *Arauco domado* no es solo un panegírico de la gestión de García Hurtado, sino del linaje del virrey. No es solo la insistencia en lo de «bisnieto, nieto e hijo» de virreyes, sino que las obras de Andrés Hurtado, el padre de don García, aparecen como si fueran reliquias en el canto primero.

¹¹ Si bien es suficiente conocer que Pedro de Oña estudió en ese colegio, la descripción de esa prenda, realizada por Bernabé Cobo, en *Fundación de Lima*, quita cualquier duda razonable: «el vestido que han de traer los dichos colegiales [del Colegio Real de San Felipe y San Marcos] sea de paños de azul oscuro añil, y las becas de paño azul claro, con una corona amarilla en la beca, que caiga sobre el hombro izquierdo y sus bonetes» (1639/1956, 439)

por la estimación que se hace de ellas son muy pretendidas, y los colegiales muy respetados; muchos de los cuales acabados sus estudios salen proveídos en oficios honrosos, como son corregimientos y otros semejantes los que no siguen la Iglesia, y en beneficios y prebendas los sacerdotes (p. 440)

La nueva burocracia americana se forjó en los colegios reales. García Hurtado necesitaba esta base de apoyo para poder lidiar mejor con los grupos de poder que buscaban imponer sus propios intereses. Al virrey le convenía tener aliados, podemos conjeturar que una parte podía salir de proyectos patrocinados por él como el Colegio Real, pero ciertamente esto era insuficiente para poder gobernar. En este punto es importante recordar que García Hurtado dejó, cada vez que pudo, clara su opinión de que los oficiales reales estaban viejos y eran ineficaces. En una carta —esta sí recogida por Levillier— el marqués de Cañete le escribe al rey en ese sentido:

Los oficiales reales de aquí están cada día más viejos, enfermos e impedidos; solo San Juan de Velastegui (que hace el oficio de factor) es de buena edad, hábil y muy suficiente. Sirve muy a satisfacción y sería mucho de vuestra majestad el mandarle enviar confirmación del oficio, para que es muy a propósito. (1926, 218)

Si recordamos una de las cartas al secretario Juan de Ibarra —aquella en la que el virrey se queja de que no ha podido cumplir con las expectativas de «hombres antiguos» que deberían haber recibido mercedes— tendremos más claro por qué era importante satisfacer a este grupo: su legitimidad se sustentaba también en el vínculo con los baquianos. García Hurtado buscó afianzar su poder a partir de vincularse con estos grupos, lo cual explica que, en el *Arauco domado*, durante el sueño de Quidora sea el grupo de los beneméritos uno de los que es restituido por acción del marqués de Cañete:

Cesaron luego todos estos males,
Y en cambio de los techos derribados,
Del suelo al cielo fueron levantados

Colegios, monasterios, hospitales;
Los pobres beneméritos, leales,
Eran en breve del remunerados,
Distribuyendo rentas y pensiones
Por las humildes casas y rincones (fol. 234v)

Por otro lado, la relación con los españoles peninsulares no debió de ser la mejor. En la ya citada carta del 20 de enero de 1595 a Juan de Ibarra, García Hurtado dice que una de las cosas por las que más desea dejar el cargo es justamente tener que lidiar con sus pedidos de mercedes: «ver esta sala y calles de ordinario llenas de chapetones que me vienen a degollar con cartas de recomendación, téngame V.M. lástima suplícoselo para sacarme de aquí con la brevedad que lo deseo» (fol. 1v).

Así pues, que la Academia Antártica tuviera un primer momento de plenitud bajo el gobierno de García Hurtado se explica por esta necesidad de tener grupos afines. Baquianos y criollos preparados para ser la nueva burocracia del reino encuentran su lugar de encuentro ahí. Por lo anterior es importante tener en cuenta que Pedro de Oña es hechura de García Hurtado. Un detalle no menor tiene que ver con el hecho de que Oña era hijo de un viejo compañero de armas del marqués de Cañete: Gregorio de Oña. Así pues, sea porque el virrey sintió una deuda de gratitud con el soldado caído —el padre de Oña murió en las guerras de Arauco—, sea porque vio potencial en el criollo de Angol, lo cierto es que García Hurtado le facilitó a Oña el acceso a la educación y a puestos de la administración virreinal. Que Oña se *autorrepresente*, a través de su retrato, como un hombre joven y un orgulloso becario del Colegio Real nos da un par de coordenadas para entender mejor los proyectos tanto del mecenas como del letrado: reivindicar al virrey es reivindicarse a sí mismo.

Consideramos que esta última idea es clave para entender mejor la escritura del *Arauco domado*. Juan Bautista de Avalle-Arce (2000) apunta que «en todo momento el elogio a don García es excesivo, y hasta indecente» (76). Ciertamente hay mucho de hipérbole en los elogios que el locutor del poema le endilga al marqués de Cañete, empero, una vez más, la exaltación al virrey que ejecuta Oña es, a la vez, una justificación de su nombramiento como corregidor: solo un hombre de condiciones tan

extraordinarias como García Hurtado podría haber elegido tan bien a sus colaboradores.

Oña y el didactismo: el *Arauco domado* como espejo de príncipes

La idea de que el marqués de Cañete era particularmente acertado en la elección de sus colaboradores se reitera con cierta frecuencia en el *Arauco domado*: el virrey sabe rodearse de las personas correctas y sus decisiones no están mediadas por intereses particulares —lo cual, por cierto, fue parte de la acusación de los vecinos quiteños contra Oña, que por intereses particulares había mentido como lo había hecho—, sino siempre pensando en un bien común. Si en *La Araucana* de Ercilla, el gran modelo de Oña, la codicia es el pecado que lleva a los primeros éxitos araucanos en desmedro de los españoles, en el *Arauco domado* García Hurtado es inmune a esta. Por ejemplo, en el cuarto canto el locutor nos dice que don García utiliza bateas de plata para armar sus trincheras, puesto que la codicia no habita en él: «Sirviéronle al mancebo en esta parte / Sus argentadas fuentes de bateas / Para sacar la tierra de la cava, / Tampoco la codicia le empachaba» (fol. 61r). Más adelante, en ese mismo canto, el concilio infernal en pleno señala que no pueden tentar a García Hurtado como sí pudieron hacerlo con los que vinieron antes de él:

No sé por dónde pueda ser entrado,
Pues no hay en él resquicio ni repelo,
Ni agalla en que se trabé aquel anzuelo
Que a sus antecesores ha trabado;
Porque del cebo en que ellos han picado,
Que es el metal del fértil Indo suelo,
Tiene tan apartado el apetito,
Que no hay por él cogerle en el garlito (fol. 65r)

La codicia por el oro, que ha significado el descalabro español antaño, no tiene efecto en García Hurtado, así que cualquier nombramiento que él realice debe entenderse —aunque sus cartas nos digan otra cosa— como una elección en aras del

bien mayor y no de un beneficio personal. Por otro lado, en los momentos más críticos de su gobierno —la rebelión de las alcabalas y la incursión pirata de Hawkins— el virrey pide consejo y toma las mejores decisiones. Cuando García Hurtado se decide a atacar Quito, no lo hace de forma unilateral, sino que antes pide consejo, como se dice en el canto decimosexto:

El ínclito virrey, considerado
 En cuánto riesgo estaba Quito puesto,
 Y cómo por motivo y causa de eso
 Andaba el Reino de uno y de otro lado;
 Habiéndolo primero consultado,
 El pro y el contra, medio y fin propuesto;
 Hallaba por forzoso y conveniente
 Enviar con brevedad fuerza de gente (fol. 267v)

Algo similar ocurre ante la amenaza pirata. En el canto decimooctavo, pese a la vejez, el virrey no ha perdido bríos y lo primero que hace es llamar a un concilio:

Hizo el Virrey llamar (como solía)
 A cóncave, y acuerdo sobre el caso,
 (Que nunca sin consejo daba paso,
 Pues le llevaba en todos por su guía)
 Donde les mostró los daños que hacía
 El robador inglés con solo un vaso,
 Corriéndoles la mar de tiempo a tiempo,
 Ya como por su gusto y pasatiempo (fol. 303r)

Es notable la insistencia del locutor del poema para indicar que García Hurtado solía llamar al cóncave y que no actuaba sin haber hecho una consulta previa: el marqués de Cañete es un gobernante prudente que sabe rodearse de las personas correctas —como él ha elegido a Oña, los lectores debemos asumir que él también es una buena elección— puesto que tanto la rebelión de Quito como la incursión pirática fueron superadas con éxito por el virrey.

Por esto es importante incidir en la función didáctica presente en el *Arauco domado*, un elemento que, consideramos, vertebra el proyecto de la Academia Antártica. Si prestamos atención a la pragmática intratextual tenemos un locutor

representado que se autorrepresenta, principalmente, como natural de Chile. Por ejemplo, en el primer canto, una comitiva sale de Chile para pedir auxilio al virrey y el locutor indica sobre la situación «Estando pues así mi patrio suelo / Despacha para Lima embajadores» (fol. 7v). No será la única vez en la que el locutor reivindique como suya la patria chilena: ocurre en el canto segundo —cuando se nos dice que la historia del Ibunche es conocida por Oña «por ser su paí [de los araucanos] mi patria amada» (fol. 27r)— y en el canto decimoséptimo — cuando la focalización retorna hacia los hechos en Chile: «Mas ya me vuelvo a Chile, patria cara, / Que ha mucho que salí de su ribera, / Andando vagaroso, y peregrino, / Por mal abierto, y áspero camino» (fol. 281v)—. Para Oña es vital autorrepresentarse como natural de América, puesto que eso le permite conocer cosas que algún advenedizo español no, como la historia del Ibunche.

El receptor del poema también está representado: es el primogénito del marqués de Cañete, que aparece como bisnieto, nieto e hijo de virreyes. En la epístola nuncupatoria, Oña le dice a su receptor que le dedica su obra, la primera que sale de sus manos, porque trata de las hazañas de su padre, de quien ha heredado tanto lo mayor como lo menor:

No me pareció podía, ni era justo, acudir a otras
manos que a las de vuestra señoría con la primera labor que
sale de estas: porque siendo todo el blanco de ella no
menos que alguna parte de las altas proezas del marqués de
Cañete, padre dignísimo de vuestra Señoría, estaba muy en
razón que quien tan legítimamente le hereda en todas ellas,
que es lo más, le haya de suceder en esto, que es lo menos
(fol. ¶11v)

No podemos dejar de pensar que esa idea de que el hijo de García le debe «suceder en esto» quizás está pensando en sucederle en el cargo que alguna vez tuvo aquel. Sea como fuere, más interesante para lo que queremos plantear en este punto es cómo se dirige el locutor a su receptor en el proemio del poema:

Mirad, señor, que os pongo aquí delante,
A vuestro claro padre por espejo,

A donde bien podéis tomar consejo,
 Dado que para darle sois bastante;
 Para que, viendo en el vuestro semblante,
 Si al suyo no se iguala por parejo:
 Con ansia de que igualen sus figuras,
 Acometáis iguales aventuras (fol. 3r)

Oña concibe su obra explícitamente como un espejo de príncipes. Se podría decir que la obra, simplificando un poco, es un enorme *exemplum* sobre el buen gobierno que el hijo del virrey debería tomar en cuenta cuando le toquen labores de gobierno. Si bien esto alimenta nuestra intuición sobre los planes futuros que habría tenido García Hurtado de Mendoza para su hijo, lo cierto es que esto va más allá de una persona en particular. Recordemos que el receptor representado, el *destinatario* de la pragmática intratextual, no es necesariamente igual al *lector implícito* o *auditorio*. En este punto creemos que el espejo de príncipes que Oña está construyendo es más amplio: busca educar a los virreyes que vendrán, puesto que, para ser un buen gobernante, estos deberán seguir la senda de García Hurtado. Las cosas buenas del marqués de Cañete, en particular su trato preferente hacia los criollos es la senda del buen gobierno. A lo largo del *Arauco domado* encontramos varias indicaciones en relación con el buen gobierno. Ciertamente, todas están vinculadas con el pasado, con las buenas decisiones del virrey García Hurtado, pero se proyectan hacia el futuro. Por ejemplo, el locutor dice en el segundo canto que

El siervo no ha de ser tan mal tratado,
 Que siempre sus espaldas midan un leño,
 Pues suele revolver contra su dueño
 El animal doméstico, apurado;
 Quien ha la noche entera trasnochado,
 Está después cayéndose de sueño,
 Al fin conviene en todo tanto el orden,
 Que la bondad es mala con desorden (fol. 34)

Eso es algo que ya conoce el «joven sabio», por lo que actuará en consonancia y buscará librar de cargas excesivas a los indios que están muriendo en las minas. Cuando en el canto decimocuarto nos encontremos ya en el gobierno virreinal de

García Hurtado, esta afición por aliviar el peso de sus obligaciones a los más necesitados vuelve a aparecer, ahora son los indios de servicios y —esto es importante— los «pobres beneméritos» los que son restituidos por causa del buen gobierno del marqués de Cañete. De aquí en adelante —debemos interpretar— recompensar a los beneméritos, aliviar las cargas de los indios, pedir consejo a las personas correctas son pilares fundamentales para un buen y justo gobierno.

El análisis del *Arauco domado* muestra que las dinámicas cortesanas eran, inclusive, más complejas que el simple intercambio de mercedes y favores por elogios y panegíricos. A partir de la exaltación del gobernante, el letrado —si era tan hábil como Pedro de Oña— podía revestirse de la autoridad que le daba el capital simbólico que podía obtener, lo que le permitía participar del poder. Sabemos que luego del gobierno de García Hurtado, Oña siguió siendo un personaje importante en la vida política del virreinato y que también compuso obras en alabanza de otro virrey, el marqués de Montesclaros. El natural de Angol llegó a entender muy bien que su principal arma era su pluma. Supo desenvolverse muy bien en el complicado juego de las dinámicas cortesanas. Así pues, debemos leer el *Arauco domado* no como un indecoroso encomio del que ostenta el poder, sino como un medio para obtener este último. En las páginas de su poema épico, Oña puso en ejecución el proyecto didáctico de la Academia Antártica: educó al poder, es más, pudo participar él mismo del proceso de toma de decisiones. Fue uno de los pocos que lo hizo con éxito.

Bibliografía

ALVARADO TEODORIK, Tatiana. (2016) «Enrique Garcés y la continuidad de la literatura política en los Andes, Iberia e Italia». *Laberinto Journal*, 9. 94-127.

ALVARADO TEODORIK, Tatiana. (2020) «Las letras transfronterizas. La Academia Antártica y la red de comunicación entre los poetas». *Edad de Oro*, 39. 131-144. <https://doi.org/10.15366/edadoro2020.39.006>

AVALLE-ARCE, Juan Bautista. (2000) *La épica colonial*. Navarra. Ediciones Universidad de Navarra.

COBO, Bernabé. (1956) «Fundación de Lima». En *Obras del padre Bernabé Cobo* II. 279-460. Madrid. Atlas.

COELLO, Óscar. (2001) *Los inicios de la poesía castellana en el Perú: Fuentes, estudio crítico y textos* (2.^a ed.). Lima. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

CONTRERAS SEITZ, Manuel. (2022) «Proceso contra el licenciado Pedro de Oña, por componer un libro intitulado *Arauco domado*, y contra sus impresores». En Sarissa Carneiro (Ed.), *Poesía y censura en América virreinal: El proceso contra Arauco domado (Lima, 1596) de Pedro de Oña*. Santiago de Chile. Fondo de Cultura Económica. 187-246.

CURTIUS, Ernst Robert. (1955) *Literatura europea y Edad Media latina*. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. 2 vols. México D.F. Fondo de Cultura Económica.

ERCILLA, Alonso de. (2022) *La Araucana*. Edición, introducción y notas de Isaías Lerner. Madrid. Cátedra

GENETTE, Gérard. (1993) *Ficción y dicción*. Barcelona. Lumen.

GREENBLATT, Stephen. (1980) *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago. University of Chicago Press.

GUIBOVICH, Pedro. (2022) «El deán Pedro Muñiz de Medina, censor del *Arauco domado*». En Sarissa Carneiro (Ed.), *Poesía y censura en América virreinal: El proceso contra Arauco domado (Lima, 1596) de Pedro de Oña*. Santiago de Chile. Fondo de Cultura Económica. 28-51.

GUTIÉRREZ, Carlos M. (2005) *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder*. Indiana. Purdue University Press.

HURTADO DE MENDOZA, García. (1595) Carta autógrafa a Juan de Ibarra. Lima, 20 de enero. Archivo General de Indias, Lima, 274.

LAVALLÉ, Bernard. (1993) *Las promesas ambiguas: Ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Riva-Agüero.

LEVILLIER, Roberto (Ed.). (1926) *Gobernantes del Perú, cartas y papeles, siglo XVI: Documentos del Archivo de Indias. Tomo XIII. El virrey García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete. 1593-1596. Segunda parte*. Madrid. Sucesores de Rivadeneyra.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa. (1984) *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*. México D. F. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

LOHMANN VILLENA, Guillermo. (2015) *Personajes e ideas en el Virreinato del Perú*. Edición de Pedro Guibovich Pérez y Juan Puente Brunke. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Riva-Agüero.

MARRERO-FENTE, Raúl. (2022) «“Un Argos, la justicia”: Derecho y literatura en el juicio contra *Arauco domado* (Lima, 1596) de Pedro de Oña». En Sarissa Carneiro (Ed.), *Poesía y censura en América virreinal: El proceso contra Arauco domado (Lima, 1596) de Pedro de Oña*. Santiago de Chile. Fondo de Cultura Económica. 52-85.

OÑA, Pedro de. (1596) *Arauco domado*. Lima. Antonio Ricardo.

PEASE, Franklin. (1992) *Perú: Hombre e historia. Volumen II. Entre el siglo XVI y el XVIII*. Edubanco.

PEÑA, Carlos Miguel Guillermo. (2024) «Cortesanía y gobierno en el virreinato peruano del siglo XVII». *Histórica*, 48.1. 141-176. <https://doi.org/10.18800/historica.202401.005>

PIERCE, Frank. (1961) *La poesía épica del Siglo de Oro*. Madrid. Gredos.

RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. (2024) «El nacimiento de la corte virreinal en Italia y América». *Histórica*, 48(1). 17-44. <https://doi.org/10.18800/historica.202401.001>

ROSE, Sonia. (2002) «Hacia un estudio de las élites letradas en el Perú virreinal: El caso de la Academia Antártica». En Manuel Quijada y Jesús Bustamante (Eds.), *Elites intelectuales y modelos colectivos: Mundo ibérico (siglos XVI-XIX)*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, Departamento de Historia de América. 119-130.

ROSE, Sonia V. (2005) «Petrarca en los Andes: La “Canción al Perú” de Enrique Garcés». En Bernard Lavallé (Ed.), *Máscaras, tretas y rodeos del discurso colonial en los Andes*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto Riva-Agüero. 85-120.

SIMÓN DÍAZ, José. (1983) *El libro español antiguo: Análisis de su estructura*. Kassel. Reichenberger.

SUÁREZ, Margarita. (2024) «Reparto del poder, artimañas y consejos para el exitoso gobierno del virreinato del Perú en los siglos XVI y XVII». *Histórica*, 48(1). 45-81.
<https://doi.org/10.18800/historica.202401.002>

TORRES ARANCIVIA, Eduardo. (2006) *Corte de virreyes: El entorno del poder en el Perú del siglo XVII*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/181518>

LA POÉTICA DEL TIEMPO EN EL CERVANTES TARDÍO: DILACIÓN Y DIGRESIÓN EN EL *VIAJE DEL PARNASO* (1614)

Clea GERBER
Universidad Nacional de General Sarmiento /
Universidad de Buenos Aires
ORCID: 0000-0001-8310-5892

Resumen:

El artículo analiza *El Viaje del Parnaso* (1614) como una obra clave del Cervantes tardío, centrada en una poética de la dilación y la digresión. Desde la perspectiva del estilo de senectud o estilo tardío, el estudio sostiene que la dilación no es solo un recurso formal, sino también un tema central del poema. Cervantes construye el texto a partir de la tensión entre narración y catálogo: una estructura dinámica, propia de la epopeya y el viaje, se ve constantemente interrumpida por enumeraciones estáticas de poetas, pausas descriptivas y digresiones metaliterarias. Esta combinación ralentiza el avance narrativo y convierte el «paso tardo» del protagonista —trasunto del propio Cervantes envejecido— en una metáfora del estilo y del tiempo vital del autor. El trabajo muestra cómo la lentitud, las interrupciones y la conciencia del tiempo que se agota se integran en una reflexión sobre la autoría, la posición marginal de Cervantes en el campo literario y su respuesta a los parnasos contemporáneos. Así, la dilación se redefine como un espacio de goce estético, experimentación formal y resistencia frente al cierre del canon poético.

Palabras clave:

Cervantes. Viaje del Parnaso. Dilación. Digresión. Estilo de senectud.

Abstract:

This article examines *El Viaje del Parnaso* (1614) as a representative work of Cervantes's late style, focusing on a poetics of delay and digression. Drawing on theories of senectute and late style, it argues that delay functions not only as a formal strategy but also as a central theme of the poem. Cervantes builds the text on a constant tension between narrative progression and catalogue: epic and travel conventions are repeatedly interrupted by lists of poets, descriptive pauses, and self-reflexive, metaliterary digressions. These interruptions slow down the narrative rhythm and mirror the «slow pace» of the aging protagonist, a fictional projection of Cervantes himself. The study shows how slowness, interruption, and temporal awareness shape a reflection on authorship, literary marginality, and Cervantes's position within the poetic field of his time. Ultimately, *El Viaje del Parnaso* presents delay not as a flaw, but as an aesthetic principle that enables originality, critical distance, and a resistance to definitive closure of the poetic canon.

Key words:

Cervantes. Viaje del Parnaso. Delay. Digression. Late style

El *Viaje del Parnaso* es un texto que corresponde a la última etapa de la producción de Cervantes, la que de un tiempo a esta parte la crítica viene examinando bajo la óptica de un «período de senectute» o bien de «estilo tardío» (Canavaggio, 2014; D' Onofrio, 2023; Gerber, 2018, 2019 y 2021; Grilli, 2016; Otero Mac Dougall, 2023; Romo Feito, 2023; Ruiz Pérez, 2005 y 2021; Sáez, 2016; Vila, 2019, 2022 y 2023). Se trata de dos tradiciones obviamente relacionadas, pero que pese a ello no acaban de entrar en diálogo: mientras que la primera sigue los postulados que marcó Rozas en su señero artículo «Lope de Vega y Felipe IV en el 'ciclo de senectute'» (1990: 73-131)¹, la segunda se entronca con la tradición del *Spätstil* o *Late Style* que floreció en los países de habla germana a lo largo

¹ Este trabajo surgió como un discurso de apertura para el curso académico 1982-1983 en la Universidad de Extremadura, con el título de «*Lope de Vega y Felipe IV en el 'ciclo de senectute'*».

del siglo XIX y que luego difundieron los trabajos de Adorno (2002) y Said (2018)². Aun los estudiosos que no han ahondado en ninguno de estos dos marbetes han señalado que el *Viaje del Parnaso* corresponde a la etapa del «último Cervantes». Es lo que afirman, por ejemplo, Montero Reguera y Romo Feito en la introducción de su edición para la Real Academia Española (2016: 253), aunque sin abundar en rasgos de esa etapa, más allá de señalar la «fiebre creativa» del autor durante esos años finales. Asimismo, en un temprano trabajo de Riley y en otro más reciente de Márquez Villanueva se afirma que el *Viaje del Parnaso* es el «testamento poético» (1994: 507) o «testamento literario» (2005: 107) del alcalaíno.

Así pues, existe un consenso crítico a la hora de considerar que el personaje cervantino entrado en años que protagoniza la trama y pasa revista a la poesía de su tiempo en el *Viaje del Parnaso* es un trasunto de su autor. El mismo consenso encontramos acerca del hecho de que Cervantes adopta esta posición desde la experiencia de los años, desde una posición «de llegada» en su propio currículum de poeta, si bien los estudiosos difieren en cómo interpretar el juicio sobre la poesía contemporánea que presenta el texto: para algunos, el eje central son las rivalidades o tensiones de Cervantes con algún poeta concreto (Lope de Vega, los Argensola); para otros, la esencia del texto está en las afirmaciones del protagonista acerca de su situación marginal en el campo literario del momento, en línea con el proceso de autoconstrucción de su figura autorial; para otros más, la clave es leer el poema considerando el carácter burlesco y jocoso que lo determina³.

² Para un estado de la cuestión sobre las teorías del estilo tardío, pueden consultarse McMullen y Smiles (2016) y Compagnon (2025). Sobre este enfoque de análisis en las obras literarias del Siglo de Oro, véase Zerari-Penin (2014).

³ Dado el volumen de la bibliografía, mencionamos solo algunas calas de estas tendencias: mientras que autores como Gaos (1974) o Canavaggio (1981) destacan el propósito reivindicativo del texto ante la frustración de Cervantes por verse excluido del séquito de Lemos por los Argensola, Pedraza (2017) considera que la publicación del *Viaje* debe considerarse «un capítulo más de la historia de una enemistad: la que enfrentó a Cervantes y a Lope a partir de 1604» (2017: 75). Ruiz Pérez (2006), entre otros, ha puesto el foco en el proceso de autoconstrucción del perfil autorial de Cervantes, en el marco de una crisis general de la poesía española en el 1600, mientras que Close (1993 y 2007) ha privilegiado los aspectos de sátira y comicidad del *Viaje del Parnaso*. Para un estado de la cuestión, puede consultarse el estudio preliminar de la edición de Montero Reguera y Romo Feito (2016) y su puesta al día en Romo Feito (2023). En este último artículo, el estudioso manifiesta sus prevenciones ante el rótulo '*de senectute*' aplicado al *Viaje del Parnaso*, pues considera que lleva a privilegiar el carácter serio del texto en desmedro de

En cualquier caso, desde el comienzo del *Viaje del Parnaso* Cervantes resalta de diversos modos el peso de los años del yo-protagonista. Más aún, el texto presenta como tema central el tiempo y la demora. Se trata de un personaje viejo, ansioso por llegar al Parnaso por «la estafeta» (I, 28), pero que, no obstante, llevará a cabo el viaje a paso tardío, signado por continuas dilaciones que constituyen la materia misma del poema.

En este trabajo mostramos que el *Viaje del Parnaso* es una obra dilatoria, y de qué modo, y sostenemos que, además, en ella Cervantes tematiza la dilación: resulta por tanto un texto dilatorio tanto en tema como en estilo, que aparecen así esencialmente unidos. Tras mostrar que la tensión entre narración y catálogo constituye una dilación esencial en el texto, señalaremos en el mismo otras dilaciones accesorias, pero igualmente importantes, como son las diversas pausas y digresiones que pueblan la narración. A continuación, exploraremos cómo la dilación aparece también como tema, fundamentalmente a partir de alusiones metaliterarias y de la insistencia en la noción de «paso tardío» desde el principio del relato. Por último, ensayaremos algunas conclusiones sobre los motivos literarios y profesionales que llevaron a Cervantes a conjugar narración y dilación, y a regodearse en esta última, en el *Viaje del Parnaso*.

Modos de dilación: catálogo vs. Narración

Un primer punto en el que se advierte la cualidad dilatoria del *Viaje del Parnaso* es la estructura misma del texto: para construirlo, Cervantes, básicamente, ha narrativizado un catálogo. Esta condición de lista ha concentrado la atención de la crítica, que suele examinar el texto juntamente con otro catálogo de poetas cervantino —el «Canto de Calíope», en *La Galatea*—, y ha subrayado las fuentes explícitas del poema en la órbita parnasiana, amén de otras que recurren, como el *Viaje del Parnaso*, a los tercetos: es el caso de otras sátiras de tradición italiana (los *capitoli* bernescos o el *Il Viaggio di Parnaso* de Cesare Caporale), de diversos catálogos encomiásticos relacionados con la poesía descriptiva o de la tradición de los *Trionfi* de Petrarca, modelos todos que funcionan, al fin y al cabo, como desfiles de figuras diversas. En el *Viaje del Parnaso*, Cervantes

su aspecto eminentemente burlesco. Sin embargo, Ruiz Pérez, quien lee el *Viaje* explícitamente desde este marbete, subraya que la perspectiva de senectud imprime al texto cervantino «la misma dosis de burla que de melancolía» (2021: 320).

sumó a esta tradición, fundamentalmente estática, una narrativa que por su misma naturaleza aparece en tensión con aquella. Lo ha subrayado Riley, para quien los propósitos que se suponen centrales del poema cervantino (crítica al campo literario, auto-representación autorial, etc.) aparecen, de modo sorprendente, en forma de narración:

De ninguna manera era inevitable la narración de una historia. Meditar sobre su propia fortuna, hacer una comparación de otros poetas, contemplar el estado de la poesía y exponer ideas sobre el arte poética —nada de esto tiene aspecto de materia que exija el discurso narrativo. (1993: 497)

En esta condición narrativa que Cervantes yuxtapone al catálogo han incidido también críticos como Rivers (1993: 114), quien llega al extremo de presentar el *Viaje del Parnaso* como una suerte de novela: «la única novela picaresca de Cervantes». Sea o no el caso, lo cierto es que la oposición que venimos subrayando —catálogo vs. narración— es fundamental para entender la obra, en la que el autor ha elegido combinar dos modos literarios opuestos. Por una parte, tenemos la forma narrativa por antonomasia, la epopeya (finalmente, lo que va a narrar es un hecho de armas burlesco entre los buenos y malos poetas), que además contiene un viaje hacia la defensa del Parnaso (de nuevo, en la tradición puramente narrativa de la *Odisea* y la literatura de viajes). Por otra, tenemos una forma naturalmente estática y descriptiva como es el catálogo, cuyas fuentes radican en los catálogos encomiásticos y satíricos que hemos señalado arriba.

Ciertamente, incluso en la tradición de la epopeya hay elementos de catálogo con los que se podrían parangonar algunas de las secciones del libro, como, por ejemplo, las primeras introducciones de poetas, al comienzo del texto: nos referimos al tópico del catálogo de las naves, esto es, la presentación de los héroes, que en el caso del *Viaje del Parnaso* correspondería a la presentación de las huestes de poetas. Sin embargo, resulta significativo que Cervantes no utilice estas presentaciones al modo narrativo, sino por el contrario, como una constante dilación de la narración. En efecto, en el *Viaje del Parnaso* los poetas siguen y siguen apareciendo, y lo hacen de muy diversas formas: si en un principio se presentan como miembros de la lista de Mercurio (I, 7-300), luego son el producto de unas nubes que los llueven (II, 338-394; III, 109-129), se unen

a la comitiva en su paso por Valencia (III, 43-81), se los topa el narrador en el Parnaso —lo que provoca una explicación de Apolo— (III, 410-417), aparecen como guerreros que se suman al momento de la batalla (VII, 49-81), o incluso como poetas que se enumeran en su vuelta a Madrid cuando la contienda ha concluido (VIII-385-399). Por tanto, Cervantes renuncia a un esquema estructurante: más bien, cualquier ocasión parece propensa para interrumpir la narración y seguir intercalando enumeraciones estáticas (que, de hecho, hacen proliferar en las ediciones modernas del texto las listas finales indicando quiénes son los personajes mentados). Es más, muchos de estos poetas que siguen apareciendo ni siquiera intervienen luego en la batalla final. Es decir, en el *Viaje del Parnaso* el catálogo no se convierte en narración, o más bien no se pone al servicio de la narración. Los personajes que se mencionan cuando finalmente se produce el hecho narrativo por excelencia que es la batalla no coinciden con las listas anteriores, sino que son ocasión de introducir nuevos nombres (con la excepción del «magno cordobés» (VII, 257) —Góngora— y de los Argensola, cuyas intervenciones serán decisivas en la contienda). Claramente, el texto no monta una construcción narrativa en torno a la selección de soldados-poetas y la batalla que se narra: en su lugar, narración y catálogo aparecen como dos estructuras en tensión, y la segunda hace que la primera avance morosamente. Esta es la dilación esencial e irresoluble del poema.

La dilación como recurso: digresiones y pausas

Además de esa dilación irreductible y constante, el texto abunda en ejemplos diversos de dilación, que para empezar cobran la forma de digresiones de extensión variada, muchas veces señaladas con marcas de vuelta (la fórmula de *redeo ad rem* o *ad propositum*) que explicitan la conciencia de una norma infringida: la de la relevancia y brevedad, que las artes retóricas exigen a la digresión desde tiempos de Aristóteles (Sabry, 1992: 60; Milhe Poutingon, 2012: 21). Abajo nos referiremos a esta conciencia, pues ahora conviene centrarse en el carácter metaliterario de la misma. El caso es que, aun cuando no tienen marcas y, por tanto, no se presentan como un recurso autoconsciente, algunas digresiones del *Viaje del Parnaso* son de naturaleza metaliteraria porque Cervantes las usa para hacer comentarios sobre el propio estilo. Es el caso de la siguiente, que

aparece en el capítulo VIII, cuando la poesía y las musas se presentan ante el narrador, una vez terminada la contienda:

Melpómene, Tersícore y Talía,
 Polimnia, Urania, Erato, Euterpe y Clío,
 y Calíope, hermosa en demasía,
 muestran ufanas su destreza y brío,
 tejiendo una intrincada y nueva danza
 al dulce son de un instrumento mío.
 Mío no dije bien, mentí a la usanza
 de aquel que dice propios los ajenos
 versos, que son más dignos de alabanza.
 Los anchos prados y los campos llenos... (VIII, vv. 55-64)

En este pasaje, la interrupción aparece en forma de *figura correctionis*: el autor reconoce que el «mío» del v. 60 no resulta apropiado, y compara su proceder con el de los poetas que toman libremente versos ajenos, comentario particularmente acorde para un libro dedicado a la batalla entre buenos y malos poetas, pero en todo caso de orden metaliterario.

También lo es el último ejemplo que vamos a aducir, que resulta particularmente ilustrativo por su carácter extremo, pues en esta reticencia, es decir, interrupción de la sintaxis, el comentario sobre el propio estilo llega a trastornar la esencia misma de la frase:

Palpable vi... **mas no sé si lo escriba**,
 que a las cosas que tienen de imposibles
 siempre mi pluma se ha mostrado esquiva;
 las que tienen vislumbre de posibles,
 de dulces, de süaves y de ciertas,
 explican mis borrones apacibles.
 Nunca a disparidad abre las puertas
 mi corto ingenio y hállalas contino
 de par en par la consonancia abiertas.
 ¿Cómo pueda agradar un desatino
 si no es que de propósito se hace,
 mostrándole el donaire su camino?
 Que entonces la mentira satisface
 cuando verdad parece y está escrita

con gracia que al discreto y simple aplace.

Digo, volviendo al cuento, que infinita

gente vi discurrir por aquel llano,

con algazara placentera y grita. (VI, 49-66) [énfasis nuestro]

Si, en términos generales, una digresión interrumpe y fragmenta la diégesis de un texto, la que nos ocupa corta incluso su sintaxis: el narrador digresivo no se deja hablar a sí mismo y, reuniendo en un personaje las dos funciones de los perros digresivos del *Coloquio de los perros*, se comporta como Berganza y Cipión en uno. Como ocurría en el *Coloquio*, donde muchas de las interrupciones son de orden metaliterario, aquí no parece casual que el fortísimo corte se dé ante un comentario de esa índole, y además de vital importancia, pues define nada menos que la esencia de la verosimilitud cervantina. De hecho, de entre los recursos literarios, la digresión es particularmente propicia para esta temática, pues es, por naturaleza, un recurso autorreflexivo: no solo porque viene marcado en el texto (hemos destacado en negrita la fórmula de *redeo ad propositum*: «Digo, volviendo al cuento»), sino porque es un fenómeno que la preceptiva mira con suspicacia y que, por tanto, suele venir acompañado de disculpas autojustificadoras⁴. Parece natural que Cervantes emplee precisamente para presentar su poética un recurso que interrumpe y, al mismo tiempo, invita a la reflexión metaliteraria.

Otro tipo de dilación accesoria es la pausa, esto es, la congelación del tiempo narrativo, normalmente para dar paso a una descripción, pero también a otra línea narrativa (el *entrelacement* de la novela bizantina o de los *romans* de Chrétien de Troyes) o a otro tema (la digresión). En el *Viaje del Parnaso* encontramos diversas pausas, algunas extensísimas y memorables. Una de las que más llama la atención es el sueño del protagonista, que dura prácticamente un capítulo entero y sirve para pintar la imagen particular de la Vanagloria, a su vez otra pausa, pues es una descripción detallada. La extensión de este pasaje nos impide citarlo completo: solo queremos subrayar que comienza en el capítulo V («Yo quedé, en fin, dormido como un leño», v. 331) y llega hasta el VI («que dio a mi sueño fin dulce y molesto», v. 234), por lo que ocupa más de 230 versos. También son extensas las descripciones morosas de la obra — la

⁴ Véase, por ejemplo, esta de Lope de Vega en *La Gatomaquia*: «Mas, dejando cansadas digresiones, / que el retórico tiene por viciosas, / aunque en breves paréntesis gustosas» (IV, 103-105).

de Neptuno y su carro (I, 44-84), la de la poesía (IV, 104-225), etc. —, entre las que destaca sobre todo la de la galera de versos (I, 244-288), por su pronta aparición, su originalidad, su componente metaliterario y el modo en que emblematiza la batalla literaria que se va a narrar. Además, el pasaje de la galera resulta particularmente interesante porque el narrador lo reconoce abiertamente como una digresión, ya que le añade la fórmula de vuelta al propósito, comparable a las que señalamos arriba: «en fin» (I, 289).

Al respecto, conviene señalar que, como hemos adelantado, la digresión es un recurso propenso a la reflexión sobre el propio estilo, pues a menudo incluye una fórmula mediante la cual el autor manifiesta la conciencia de haber interrumpido el relato: la fórmula de vuelta al propósito, *redeo ad propositum* o *redeo ad rem*. Ningún otro recurso literario viene acompañado de marcas explícitas que lo señalan. En el *Viaje del Parnaso*, estas marcas son particularmente abundantes, lo que demuestra no solo que las interrupciones de la trama son numerosas (aunque de diversa entidad), sino que el autor es perfectamente consciente de ello, y también de la dilación que suponen: «en fin» (I, 19; I, 58; I, 289; III, 103; III, 367; III, 466; IV, 106; IV, 208; V, 331; VI, 202), «pues» (I, 100; I, 148; III, 358; V, 250; VIII, 334), «con esto» (I, 133), «en esto» (II, 352; III, 40; III, 42; III, 76; III, 299; III, 328; III, 418; IV, 100; IV, 103; IV, 226; IV, 346; IV, 460; V, 85; V, 109; V, 178; V, 205; VI, 235; VI, 301; VII, 178; VII, 349; VIII, 22; VIII, 190; VIII, 271), etc. La digresión provoca dilación y fomenta la autoconciencia, y los dos fenómenos aparecen de modo notable en el *Viaje del Parnaso*.

La dilación como tema: conciencia metaliteraria y «paso tardo»

Por otra parte, la dilación no solo es parte esencial del estilo del *Viaje del Parnaso*, sino uno de los temas centrales del texto. Al respecto, destaca el perfil del protagonista, el cual, como tantas veces ha subrayado la crítica, se construye a partir del campo semántico de la vejez («yo, poetón ya viejo», VIII, 409), y además sobre una particular noción de lentitud que se apoya en la idea del «paso tardo». En el capítulo I se hace alusión a ello de manera programática:

Pero por ver si un alto pensamiento
se puede prometer feliz suceso,

seguí el viaje a *paso tardo y lento*. (I, 109-111)

Cabe destacar que este paso no solo es el del viejo poeta, sino el del propio relato, pues, si al primero lo entorpecen los años, al segundo las constantes digresiones y dilaciones que hemos venido señalando. De hecho, este sentido metapoético se revela en la otra ocasión en que Cervantes emplea el curioso sintagma en el texto, en un pasaje referido a las musas donde lo usa para distinguir justamente entre antiguas y nuevas, «ligeras» unas, «con paso tardo» otras:

Yo desde aquí columbro, miro y veo
que se andan solazando entre unas matas
las musas con dulcísimo recreo.
Unas antiguas son, otras novatas
y todas con ligero paso y tardo
andan las cinco en pie, las cuatro a gatas. (III, 313-318)

Es más, el «paso» al que llegan los poetas es una constante que recorre el texto y que atraviesa toda una gama de matices: oscila desde el «tartamudo paso» de la mula de Caporali (I, 9) —más cercano al paso tardo del narrador— al «paso corto» de Quevedo (II, 13-14), pasando por el «paso brioso» de Rey de Artieda (III, 76), el «majestuoso paso» de Barahona de Soto (III, 364), el «alegre [...] paso» de don Diego de Silva (V, 300), el «paso largo» del ejército de poetas católicos (VII, 25), etc. Es decir, en el *Viaje del Parnaso*, Cervantes usa la imagen del paso para caracterizar estilo poético, por lo que cómo se anda y a qué velocidad se hace funciona como un concepto metaliterario.

Particularmente llamativo resulta que en el capítulo I Mercurio el alígero se presente aguijando «el paso» para dirigirse hacia el Parnaso (I, 318). Esa premura parece característica del dios, pero no condice con el hecho de que elija como paraninfo a un poeta de paso tardo como el protagonista. Esa contraposición entre el viejo Cervantes, lento y viejo «Adán de los poetas» (I, 202), y el Mercurio alado, emblema de velocidad, se desarrolla a lo largo de todo el capítulo. Lo podemos observar en estos versos, donde la concesiva («aunque») subraya el contraste entre el afán de Mercurio y la pausa del protagonista:

Tú, aunque en tus canas tu pereza veo
 serás el paraninfo de mi asunto
 y el solicitador de mi deseo. (I, 325-327)

La oposición se desarrolla hasta el final del capítulo, que contrapone a Mercurio, tan apresurado que solo ha sabido recoger a los poetas en una lista de «casi infinitos / nombres» (I, 331-332), con un Cervantes viejo y perezoso que debe discernir en ella los mejores poetas: la necesidad de acción, por un lado, la pausa y la reflexión, por otro, con la paradoja implícita de que solo la pausa consigue destrabar la lista y hacer avanzar la trama. Antes, la imagen final empalma con el capítulo siguiente, pues el paraninfo veloz y parlero hace silencio para escuchar al viejo tardo: «Él escuchó. Yo dije desta suerte» (I, 343).

Conclusión

Puestos a pensar sobre el sentido de esta estructura esencialmente dilatoria del *Viaje del Parnaso*, cabe aducir en primer lugar una serie de motivaciones técnicas y, en segundo lugar, otras que son de orden más bien contextual.

En cuanto a las primeras, conviene de entrada entender que Cervantes hubo de concebir como un desafío literario la posibilidad de hacer convivir en el texto dos extremos totales como son la narración y el catálogo. Es decir, al decidir escribir una obra sobre los buenos y malos poetas de España, Cervantes pudo haber realizado un catálogo, como el del «Canto de Calíope», pero esta vez decidió combinarlo con su opuesto narratológico: la narración. Por analogía con la ficción en prosa, podemos concebir que trató de experimentar con las estructuras narrativas en pos de la originalidad y la variedad, como había hecho, por ejemplo, al combinar unidad y diversidad en el caso de las historias intercaladas en el *Quijote* de 1605: en vez de disponerlas una tras otra, «ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes», (Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, pág. 108), las historias se entreveraban de manera siempre diversa con la narración de las aventuras de don Quijote y Sancho.

Otra motivación estilística que hubo de incitar al alcalaíno a la hora de escribir el *Viaje del Parnaso* fue proponerle al lector concebir la dilación no como un obstáculo, sino como un gozo. En este sentido, el *Viaje del Parnaso* sería un texto relacionado con otros experimentos cervantinos

sobre la dilación, como es el *Coloquio de los perros*, de nuevo una narración llena de digresiones (y digresiones autoconscientes: Cipión le ruega a su interlocutor que cuente su historia «sin que la hagas que parezca pulpo, según la vas añadiendo colas»). En el *Viaje del Parnaso*, esta nueva forma de concebir la narración permitiría transformaciones tan singulares de la materia épica como son el barco de versos y la batalla de libros: estructuras dilatorias, sí, pero sumamente originales, y además de una originalidad solo posible gracias a la dilación —en ese caso, a la pausa descriptiva.

En segundo lugar, podemos aducir una serie de razones contextuales, relacionadas con la sociología literaria, la imagen del autor y cómo se construyó una carrera y un lugar en la república de las letras. La primera tiene que ver con la imagen de viejo de «paso tardo» bajo la que Cervantes se presenta en el texto. Esta proyección está en la línea del perfil de personaje desacomodado en el campo literario de la época que el alcalaíno venía ofreciendo desde el prólogo al *Quijote* de 1605, y sobre todo a partir del prólogo a las *Novelas ejemplares*⁵. En el caso del *Viaje del Parnaso*, ese perfil autorial de poeta viejo y excluido se adapta perfectamente tanto al estilo dilatorio del poema como a la temática de la interrupción y del retraso que hemos señalado arriba.

La segunda razón conecta con un tema muy querido por Cervantes, como es el tópico de las armas y las letras, que encontramos a lo largo de toda su obra, pero que la peculiar estructura del *Viaje del Parnaso* le permite reelaborar (Ruiz Pérez, 2018). Nótese al respecto que el protagonista del poema deseaba acudir al Parnaso en calidad de poeta (y, por tanto, de las letras), pero Mercurio acaba llamándolo porque se va a entablar una batalla (esto es, por las armas). Además, las armas están presentes en el texto ya desde un momento tan decisivo como es el capítulo primero, donde el inicio del periplo naval rememora la «heroica hazaña» de la famosa batalla de Lepanto (I, 139-144), en la que tan

⁵ En este último, Cervantes se autopresentaba bajo el signo de la vejez («las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro»), y las marcas corporales de la adversidad («Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo»). Asimismo, ya allí menciona la materia del *Viaje*: «digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y, quizá, sin el nombre de su dueño» (Prólogo, pp.17-18).

famosamente participó Cervantes⁶, quien no dudaba en recordarlo al delinear su perfil literario en textos tan cercanos en cronología al *Viaje del Parnaso* como son el prólogo a las *Novelas ejemplares* («la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros», pág. 17) o al *Quijote* de 1615 («la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros», pág. 673). En esta misma línea, esto es, en este sentido de recuerdo de las armas a través de las letras, está el hecho de que el *Viaje del Parnaso* toma modelos épicos (las armas, pues) y los transforma en imágenes de letras, como son el barco de versos o la batalla de libros.

La tercera razón estratégica para concebir así el *Viaje del Parnaso* sería construir la obra como una respuesta a una propuesta estética tan fuerte y difundida en la época como la de las *Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro de Espinosa. Las *Flores* de Espinosa, un Parnaso en sentido de que era una selección de poetas (Vélez Sainz, 2006), señalaba en su prólogo que dejaba fuera a Montemayor y otros poetas, venerables reliquias de los «soldados del tercio viejo» (pág. 159). A ese tercio pertenecía literal y metafóricamente Cervantes, por soldado emérito y por poeta viejo (Ruiz Pérez, 2006), motivos que, a su vez, hicieron que quedara fuera tanto de las *Flores* de Espinosa como de ese otro Parnaso como fue la corte poética que llevaron a Nápoles los Argensola. Frente a esta exaltación de la juventud, el *Viaje del Parnaso* propondría la poética del «cisne cano»⁷, lo viejo y el paso tardo.

La cuarta y última razón para explicar la insistencia del *Viaje del Parnaso* en la dilación es pensar el texto como ejemplo de una poética de la senectud caracterizada por una aguda conciencia del tiempo que se

⁶ «Donde, con alta de soldados gloria / y con propio valor y airado pecho, / tuve (aunque humilde) parte en la victoria» (I, 142-144).

⁷ Julia D' Onofrio (2023) ha señalado, respecto de la dicotomía cisne/cuervo en el *Viaje del Parnaso*, que se trata de animales que se oponen en relación con el manejo del tiempo, lo que adquiere relevancia desde la perspectiva de una obra *de senectute*: frente al cuervo procrastinador, que cree que siempre habrá un mañana, el cisne es el que se muestra sabio con respecto al tiempo: conoce cuando se acerca su final y se prepara en consecuencia. Creemos oportuno señalar, en este sentido, que dado que Cervantes se auto-representa compartiendo rasgos de cisne y cuervo (I, 103-105), la perspectiva *de senectute* podría dar sentido al tiempo vivido y dilatado -como cuervo- a partir de esa precipitación que es el tiempo del final (cfr. Agamben, 2006).

acaba⁸. En su carrera literaria, Cervantes había perdido el barco del viaje a Nápoles a acompañar al virrey con los Argensola, por lo que decidió armarse otro barco, esta vez de versos: el *Viaje del Parnaso*, donde imagina un periplo semejante⁹. No solamente es que Cervantes lamentara no haber formado parte de la comitiva, sino que sentía que había perdido su última oportunidad, su último tren (o barco). El tiempo, para él, comenzaba a acabarse. Por ello se recrea en la dilación, que no es otra cosa sino posponer el final, y por ello también tiene dificultades para ponerle fin a la obra: no en vano, tras el *Viaje* propiamente dicho, tras el poema, añade la «Adjunta al Parnaso», un agregado más y, en cierto sentido, un comienzo pospuesto, pues el texto cumple la función de un prólogo¹⁰, aunque tenga posición de epílogo. Quizás esta resistencia a cerrar tuviera que ver también con el miedo a cerrar el canon y, por tanto, la posición de los poetas (Cervantes incluido) definitivamente dentro o fuera del mismo: puesto que en el *Viaje del Parnaso* la narración es el catálogo, dar fin a la misma supone también cerrar la lista, cerrar el canon. Y eso era algo que el viejo Cervantes miraba con desconfianza.

Bibliografía

ADORNO, Theodor. (2002) «Beethoven's Late Style». *Essays on Music*. Trad. Susan H. Gillespie. Berkeley. University of California Press. 563-568.

AGAMBEN, Giorgio. (2006) *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los romanos*. Trad. Antonio Piñero. Madrid. Trotta.

CANAVAGGIO, Jean. (2014) «De la dédicace au prologue du *Persiles*: le fin mot de Cervantès». *e-Spania*. 18. <https://doi.org/10.4000/e-spania.23513>

CANAVAGGIO, Jean. (1981) «La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 1.1-2. 29-42.

⁸ Combinamos aquí la tradición del estilo tardío de Adorno, Said, Compagnon, etc., con las ideas de Agamben (2006) acerca del sentimiento del tiempo que inaugura la visión paulina: un tiempo de descuento, un tiempo que comienza a acabarse.

⁹ De hecho, la comitiva pasa por Nápoles y se menciona explícitamente la frustración provocada al poeta por los Argensola: «Mucho esperé, si mucho prometieron, /mas podía ser que ocupaciones nuevas/les obligue a olvidar lo que dijeron» (III, 187-189).

¹⁰ Tiene incluso la estructura de ficción narrativa que caracteriza muchos prólogos cervantinos, como el del *Quijote* de 1605 o el *Persiles*.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (2015) *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico et alii (eds.). Madrid. Real Academia Española.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (2013) *Novelas ejemplares*. Jorge García López (ed.). Madrid. Real Academia Española.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (2016) *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. José Montero Reguera y Fernando Romo Feito (eds.). Madrid. Real Academia Española.

CLOSE, Anthony. (2007) *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

CLOSE, Anthony. (1993) «A Poet's Vanity: Thoughts on the Friendly Ethos of Cervantine Satire». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 13.1. 31-63.

COMPAGNON, Antoine. (2025) *Con la vida por detrás. Fines de la literatura*. Trad. Manuel Arranz. Barcelona. Acantilado.

D'ONOFRIO, Julia. (2023) «...que piensen que soy cisne, y que me muero: Figuraciones animales en el *Viaje del Parnaso*». *Hispanismos de la Argentina en el mundo virtual*. Leonardo Funes (ed.). Buenos Aires. Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» – Asociación Argentina de Hispanistas. 309-322.

ESPINOSA, Pedro. (2006) *Primera parte de flores de poetas ilustres*. Inoria Pepe y Rogelio Reyes Cano (eds.). Madrid. Cátedra.

GAOS, Vicente. (1974) «Introducción». *Viaje del Parnaso*. Miguel de Cervantes. Madrid. Castalia. 7-37.

GERBER, Clea. (2021) «Magias parciales de Cervantes: Garcilaso contra Avellaneda». *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas*. Adrián J. Sáez (ed.). Venezia. Università Ca' Foscari Venezia. 37-57.

GERBER, Clea. (2019) «El tiempo que resta en los preliminares del *Persiles* cervantino». *Los trabajos de Cervantes. XIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Almudena García González y Rafael González Cañal (eds.). Ciudad Real. Universidad de Castilla-La Mancha. 151-156.

GERBER, Clea. (2018) ««Que yo me voy muriendo»: temporalidad, viaje y amistad en los preliminares del *Persiles* de Cervantes». *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*. 6.2. 131-140.

GRILLI, Giuseppe. (2016) *'De senectute'. Cervantes último*. Roma. Aracne.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. (2005) *Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra*. Barcelona. Reverso Ediciones.

MCMULLEN, Gordon y SMILES, Sam (eds.). (2016) *Late Style and Its Discontents: Essays in Art, Literature, and Music*. Oxford. Oxford University Press.

MILHE POUTINGON, Gérard. (2012) *Poétique du digressif. La digression dans la littérature de la Renaissance*. Paris. Garnier.

MONTERO REGUERA, José y ROMO FEITO, Fernando (eds.). (2016) *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. Miguel de Cervantes Saavedra. Madrid. Real Academia Española.

ORTIZ ROBLES, Mario. (2016) «Late Style in Cervantes's *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*». *e-Humanista/Cervantes*. 5. 413-425.

OTERO MAC DOUGALL, Agustina. (2023) «La mirada autorreflexiva en el *Quijote* de 1615 como marca del “estilo tardío” cervantino». *Hispanismos de la Argentina en el mundo virtual*. Leonardo Funes (ed.). Buenos Aires. Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» – Asociación Argentina de Hispanistas. 401-408.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe. (2017) «Lope de Vega ante el *Viaje del Parnaso*». *El parnaso de Cervantes y otros parnasos*. Abraham Madroñal y Carlos Mata Induráin (eds.). New York. Instituto de Estudios Auriseculares. 75-91.

RILEY, Edward C. (1994) «El *Viaje del Parnaso* como narración». *Cervantes, estudios en la víspera de su centenario*. José Ángel Ascunce Arrieta (ed.). Kassel. Reichenberger. 491-507.

RIVERS, Elías R. (1993) «¿Cómo leer el *Viaje del Parnaso*?». *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona. Anthropos. 105-116.

ROMO FEITO, Fernando. (2023) «Retorno al *Viaje del Parnaso*». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. XCIX-2. 425-448.

ROZAS, Juan Manuel. (1990) *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid. Cátedra.

RUIZ PÉREZ, Pedro. (2021) «Cervantes y la escritura de *senectute* (en torno al *Viaje del Parnaso*)». *Admiración del mundo*. Adrián J. Sáez (ed.). Venezia. Ca' Foscari. 312-324.

RUIZ PÉREZ, Pedro. (2018) «Cervantes, de las armas a las letras. Notas de poética». *Atalanta. Revista de las letras barrocas*. 6.2. 9-39.

RUIZ PÉREZ, Pedro. (2006) «El Parnaso se desplaza». *La distinción cervantina. Poética e historia*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos. 59-85.

SABRY, Randa. (1992) *Strategies discursives: digression, transition, suspens*. Paris. École des Hautes Études en Sciences Sociales.

SÁEZ, Adrián J. (ed.). (2016) *Poesías*. Miguel de Cervantes. Madrid. Cátedra.

SAID, Edward W. (2018) *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*. Trad. Roberto Falcó Miramontes. Barcelona. Debate.

TIRSO DE MOLINA. (1996) *Cigarrales de Toledo*. Luis Vázquez Fernández (ed.). Madrid. Castalia.

VEGA CARPIO, Lope de. (2022) *La Gatomaquia*. Antonio Sánchez Jiménez (ed.). Madrid. Cátedra.

VÉLEZ SAINZ, Julio. (2006) *El parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*. Madrid. Visor.

VILA, Juan Diego. (2019) «‘Con las ansias de la muerte’: el aparato prologal del *Persiles* como programa estético del estilo tardío cervantino». *Sabia y docta Atenea: Studia in honorem Lía Schwartz*. Sagrario López Poza et alii (eds.). A Coruña. Universidade da Coruña. 813-827.

VILA, Juan Diego. (2022) «Estilo tardío y representación: asedios al *ars necandi* cervantino». *El último mundo cervantino: miradas desde el Sur*. María de los Ángeles González (ed.). Montevideo. CSIC – Universidad de la República.

VILA, Juan Diego. (2023) «...no lo concede Dios todo a todos»: Fragmentarismo, discontinuidad y rebeldía. Marcas del estilo de *senectute* en el

“Prólogo” y la “Dedicatoria” de las *Ocho comedias y ocho entremeses cervantinos*». *Hispanismos de la Argentina en el mundo virtual*. Leonardo Funes (ed.). Buenos Aires. Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» – Asociación Argentina de Hispanistas. 473-484.

ZERARI-PENIN, Maria. (2014) «Fleurs de cimetière. Réflexions sur l'œuvre ultime, le “style de vieillesse” et le “style tardif”». *e-Spania*. 18. <https://doi.org/10.4000/e-spania.23492>

MARCAS DE LA AUTORÍA DE TIRSO DE MOLINA EN *EL BURLADOR DE SEVILLA*

Rosa NAVARRO DURÁN
Universitat de Barcelona
ORCID: 0000-0002-8232-4222

Resumen:

Las muchas concordancias –palabras, expresiones, ideas– que se aportan entre *El burlador de Sevilla* y las comedias de Tirso de Molina son marcas de su autoría. A ellas se suman tres unidades narrativas que aparecen en la obra y que se repiten en otras comedias del dramaturgo: el juramento seguido de la maldición, los comentarios sobre mujeres y las acusaciones al protagonista al final de la comedia.

Palabras clave:

El burlador de Sevilla. Tirso de Molina. Marcas de autoría. Concordancias. Juramento seguido de maldición.

Abstract:

There are a lot of agreements between *El burlador de Sevilla* and Tirso de Molina's comedies: words, expressions, ideas; and this fact indicates that he writes the work. There are also three narrative unities in the *Burlador* that we can find in Tirso's other comedies: the oath and curse, the comment about women and the accusations against the hero in the end of the comedy.

Key Words:

El burlador de Sevilla. Tirso de Molina. Author's marks. Agreements. The oath followed by a curse.

Es bien sabido que el texto de *El burlador de Sevilla* nos ha llegado imperfecto y sin nombre de autor, aunque se diga que es de Tirso de Molina en la primera edición conservada: en *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio, y otros autores, Segunda parte*¹, donde figura en los fols. 61-82v. como *Comedia famosa del maestro Tirso de Molina*. Una versión de la obra con considerables diferencias y menor intensidad es la comedia *Tan largo me lo fiáis*, que se viene atribuyendo a Andrés de Claramonte por parte de algunos estudiosos, y Rodríguez López-Vázquez también defiende desde hace tiempo² la autoría de Claramonte para *El burlador de Sevilla*. Si fuera una comedia más de las muchas que escribieron los dramaturgos de la Edad de Oro, podría mantenerse la duda y la condición de «atribuida a Tirso de Molina», pero no lo es: es una de las que configuran nuestra historia literaria y la que forjó uno de los mitos contemporáneos: el donjuán; por tanto, si la escribió el gran comediógrafo Tirso de Molina, es esencial devolvérsela con seguridad. No voy a mencionar los argumentos de los estudiosos defendiendo una u otra autoría, sino que voy a darle la palabra al propio escritor para demostrar que fue él quien la creó. El prólogo de W. F. Hunter a su edición crítica de la obra se inicia con la «historia del texto»: a él me remito («Tirso de Molina», 2010, XI-XVII); y las citas de los versos de *El burlador de Sevilla* en que me apoyo para enumerar las concordancias pertenecen también a tal edición.

Un escritor de muchas obras deja en algunas de ellas repeticiones, marcas de su estilo, palabras que desvelan su autoría;

¹ En la portada figura impresa en Barcelona, por Gerónimo Margarit, 1630; aunque como ya indicó Cruickshank (1981), tres de sus comedias (*Deste agua no beberé*, *Marina la porquera* y *El burlador de Sevilla*) fueron impresas antes en Sevilla por Manuel de Sande, entre 1627-1629, y las *Doce comedias* fueron reunidas por el impresor sevillano Simón Faxardo seguramente en ese año de 1630. Está digitalizada en la BDH.

² En su ensayo *Andrés de Claramonte y El burlador de Sevilla*, Kassel, Reichenberger, 1987, y en su edición de *El burlador de Sevilla* (Madrid, Cátedra), donde añade nuevos argumentos en anejos a sucesivas impresiones, y, si primero figuraba como «Atribuida a Tirso de Molina», en la última (2022) lo está ya a nombre de Andrés de Claramonte como autor.

por ello he hecho un recorrido por las comedias de Tirso en su búsqueda. Y las hay, ¡y muchas! Primero voy a indicar significativas coincidencias en unidades de la composición, de la estructura, y luego voy a dejar hablar a los textos. Para señalar las concordancias, me apoyo en las comedias impresas en las cinco Partes de Comedias (1627-1635), en los *Cigarrales de Toledo* (1624) y en *Deleitar aprovechando* (1635); hago solo tres excepciones: he tenido en cuenta *La Ninfa del cielo*, la *Tercera parte de La santa Juana* (autógrafa) y *La celosa de sí misma*. Cito por *Obras dramáticas completas*, la edición de Blanca de los Ríos, para facilitar la localización de las referencias (indico el volumen y la pág.).

1. El juramento con la maldición

Don Juan va a burlar a dos damas nobles –aunque no lo logre en el segundo caso– haciéndose pasar por un amigo suyo (el duque Octavio o el marqués de la Mota) y amparándose en la oscuridad. A cara descubierta seduce a dos bellas jóvenes humildes: la pescadora Tisbea y la labradora Aminta. Se compromete a desposarlas con parecido juramento: «Juro, ojos bellos / que mirando me matáis, / de ser vuestro esposo» (vv. 941-943) le dice a Tisbea; y a Aminta: «Juro a esta mano, señora, / infierno de nieve fría, / de cumplirte la palabra» (vv. 2069-2071), porque a don Juan jurar por los ojos o la mano de la mujer es como no hacerlo, pura mentira retórica. Pero a Aminta no le bastan esas palabras y le pide que jure por Dios: «Jura a Dios que te maldiga / si no la cumples»; y entonces el Burlador pronuncia el juramento seguido de la maldición que lo llevará al fuego del infierno:

Si acaso
la palabra y la fe mía
te faltare, ruego a Dios
que a traición y alevosía
me dé muerte un hombre...

(*Aparte.*) (... muerto;
que vivo, Dios no permita) (vv. 2073-2078).

Y así será: le dará muerte a traición y alevosía un hombre muerto, la estatua de piedra del Comendador, enviado por Dios, pues goza de la gloria. No hay burlas con el Señor: fue un insensato desmesurado don Juan Tenorio.

La maldición tras el juramento encierra, pues, el desenlace de la obra. Y lo mismo sucede con otras dos comedias de Tirso: *Escarmientos para el cuerdo* y *El mayor desengaño*; así tal estructura se convierte en marca de autoría.

Escarmientos para el cuerdo está incluida en la *Parte Quinta* de las comedias de Tirso (1636); Blanca de los Ríos fechó la obra en 1619, y Luis Escobar lo hace entre 1614 (por la alusión al *Viaje del Parnaso* de Cervantes) y 1622; la posible alusión a su comedia *Palabras y plumas* la acercaría más a 1615. Es, por tanto, comedia temprana.

Su protagonista es el portugués Manuel de Sosa. En Lisboa dio palabra de matrimonio a doña María de Silva, con quien tuvo un hijo, Dieguito, que se lleva con él en su navegación a los territorios de Portugal en la India. Sucede la obra en Goa, y antes don Manuel había albergado dos meses en su casa de Dío al gobernador don García de Sa y a su hija Leonor; a ella la sedujo también bajo palabra de matrimonio; y esos amores darán asimismo, ya en Goa ambos, como fruto un hijo.

Doña María, vestida de hombre, se embarcará e irá en su busca. Don Manuel le confirma su amor, le confiesa su situación y la obliga a que se haga a la mar de nuevo, aunque le promete que más tarde se reunirá con ella; su justificación es que teme el castigo del gobernador si llega a enterarse de que era ya esposo de doña María antes de seducir a su hija. Y en ese momento, afirmando su amor por la dama, pronuncia su juramento:

Plegue a Dios, prenda querida,
si llorases ofendida
mi lealtad y fe constante,
que vengativo levante
peligros contra mi vida
cuanto esta máquina encierra.
Si navegase, la guerra
del mar llevándome a pique

naufragios me notifique
inauditos; si en la tierra,
entre caribes adustos,
abrasados arenales,
tigres del monte robustos,
rayos de nubes mortales,
rigores del cielo justos,
todos juntos homicidas,
verdugos de mis enojos,
en las prendas más queridas
ceben su furia a mis ojos,
por que me quiten más vidas.

Y doña María acepta lo que él le pide asombrada ante esas maldiciones: «Basta, mi bien, que me pones / pasmo con las maldiciones, / que trueque en dichas el cielo» (III, 235).

Don Manuel no cumplirá la palabra que le ha dado, se casará con la hija del gobernador, y las maldiciones caerán sobre él y sobre los suyos: sus dos hijos y doña Leonor. Primero sufrirán el naufragio, y luego el ataque de caníbales y de fieras del bosque; don Manuel verá morir a su hijo Dieguito en las garras de un tigre, y a su esposa Leonor y a su niño los verá prisioneros de hombres bárbaros negros que quieren violarla, y ambos morirán también.

Don García y doña María se enterarán de la primera parte de la terrible desgracia por Carballo, el criado de don Manuel (con papel de gracioso), que fue víctima del naufragio y del ataque de los caníbales, y, al modo de Catalinón al final del *Burlador*, se lo cuenta. El espantoso y trágico final vendrá narrado por un marinero, que adopta la voz del narrador: «Ya, noble gobernador, / maldiciones cumplió el cielo, / vengó agravios, oyó llores / y dio al prudente escarmientos». La tragedia abarca a todos porque en la maldición don Manuel había mencionado «las prendas más queridas»; y la última imagen suya nos la da también el marinero: «Trasposose de dolor [...]. / Se entró por entre esas selvas, / donde entre riscos soberbios, / o intentará precipicios, / o fieras le habrán deshecho» (III, 259). Es la constatación de que ha sido testigo del final de la tragedia, como había dicho él en su maldición: «ceben su furia a mis ojos».

El mayor desengaño es un drama hagiográfico recogido en la *Primera Parte* de las Comedias de Tirso (1627), lo representó en palacio Avendaño en 1622 (y antes Cristóbal de Ortiz). Su protagonista, Bruno, nada tiene que ver con el comportamiento de don Juan o de don Manuel; pero como ellos, es víctima de una maldición, dicha por su padre. Ha abandonado sus estudios por el amor de una bella dama noble, pero pobre: Evandra. Cuando su padre se entera de que va a casarse, se enfurece terriblemente, pronuncia ya un «Plegue a Dios...!» y no admite la explicación de su hijo. Es entonces, antes de echarlo de su casa y de su vida, cuando pronuncia la maldición, precedida por «Antes que mis canas vean / mi afrenta, tu desacato / y deshonor de tu sangre, / plegue al cielo...». Y lo maldice deseándole que su esposa sea adúltera y lo menosprecie, «tus más amigos te vendan, / tengan poder tus contrarios / en tu deshonor, mas... no..., / hágate Dios un gran santo». Y sigue en su retahíla de males deseados, que de nuevo cierra con un «pero... no..., / hágate Dios un gran santo» (II, 1186).

Enseguida tendrán efecto las maldiciones porque su mejor amigo se casa con la dama por quien él había abandonado el camino trazado por su padre. Bruno se marchará para dedicarse a las armas y, después de una acción heroica, que le lleva a la privanza del emperador, no recibe más que desengaños: en tres días cae del favor logrado. Y él se dice a sí mismo: «Padre, si os creyera a vos, / mis estudios prosiguiera, / y en riesgos no me metiera / del favor y la privanza; / vuestra maldición me alcanza, / cuanto justa, verdadera» (II, 1207). Queda ya llegar al desenlace positivo de esa maldición, y Bruno emprenderá el camino de la santidad al tomar los hábitos, volver a los estudios y oír el testimonio de su maestro Dión, un santo a ojos de todos, que, sin embargo, se condena; y no por desconfiado, sino por lo contrario, por su soberbia: «y quien fía de sí tanto, / que por santo se averigua, / condenarse no es milagro» (II, 1222). Bruno aprenderá la lección, fundará una orden, la de la Cartuja, y, como pidió su padre, será santificado. Curiosamente su criado se llama Marción y lo caracteriza la cobardía, al igual que a Catalinón.

Ni la trayectoria vital de don Manuel ni la de Bruno tienen nada que ver con la del Burlador, pero la construcción de ambas

comedias está asentada en un juramento seguido de maldición, como lo está el desenlace del *Burlador de Sevilla*. Tirso desarrolla la fórmula del juramento del *Salmo* 137, «Balada del desterrado», 5-6: «Si me olvido de ti, Jerusalén, / que se me paralice la mano derecha; / que se me pegue la lengua al paladar... ». En las tres comedias la condición inicial se dará, y por ello se desencadenarán las maldiciones, que forman el entramado de esas tres obras de Tirso.

En otra de sus comedias tempranas, *Palabras y plumas*, publicada en la *Primera parte* y fechada en torno a 1614-1615, los dos antagonistas también formularán juramentos unidos a maldiciones. Don Íñigo le dirá a su criado Gallardo: «Plegue a Dios, si amase más / a Matilde, si la viere, / si más servicios la hiciera, / si la nombrare jamás, / que me dé el acero humilde / de un cobarde muerte infame»; pero jura en falso, como le confiesa enseguida: «Si arraiga / amor, nadie echarle intente; / que quien ama, jura y miente» (I, 1295). Y poco después volverá a jurar contra su amor por Matilde; así le dice a su hermana Sirena:

Plegue a Dios, si pusiere más en ella
los ojos, si la viere más, hermana,
si aunque el mar, que soberbias atropella,
volcando el barco su rigor vengara,
me moviera a piedad y la ayudara;
¡que de sus mismos peces sea sustento! (I, 1299)

Y, en efecto, el esquife que lleva a Matilde se hace pedazos en una roca; pero don Íñigo se lanza al mar y la salva. El juramento anuncia lo que va a suceder, y quien lo hace lo deshace porque su amor por la dama resiste sus propias maldiciones. Será su antagonista, Próspero, que goza del favor de Matilde y no se ha lanzado al mar para socorrerla, quien formule otro juramento, en este caso precedido de la preceptiva maldición. Es juramento amoroso en su boca, porque es generoso en palabras y plumas, no en obras:

Plegue a Dios, Matilde mía,
que te quite un desleal

el Estado con la hacienda;
que te mande desterrar
el rey; que en aquesta quinta
se encienda un fuego voraz,
para que entonces conozcas
mi amor firme y liberal (I, 1305).

Y la maldición que precede al juramento anuncia de nuevo lo que va a suceder: primero el fuego voraz y luego la traición que lleva a Matilde a la pérdida del estado de Salerno, a la pobreza y al destierro. Lo único que no ocurre es la firmeza y generosidad del amor que Próspero pregona: ni la salvará del fuego, ni la apoyará en su desgracia, sino que decidirá casarse con otra dama.

El juramento seguido o precedido de la maldición es, por tanto, fórmula que repite Tirso de Molina en sus comedias tempranas.

2. Las acusaciones finales

La secuencia final de *El burlador de Sevilla* ofrece la sucesión de acusaciones ante el rey contra don Juan Tenorio por las mujeres que él burló; la encabeza Batricio («a mi mujer me quitó»), le sigue Tisbea («Con nombre de mi marido»), e Isabela la corrobora («Dice verdades»); luego aparece Aminta preguntando por su supuesto esposo, y después el marqués de la Mota, que contará cómo le engañó su amigo. Será don Diego, el padre de don Juan, quien pida al rey que apresen a su hijo y pague sus culpas. En ese momento llega Catalinón y cuenta lo sucedido en la capilla del comendador.

En dos comedias de Tirso aparece semejante desfile acusatorio final: *Amar por razón de estado* y *Privar contra su gusto*, aunque en ambas las acusaciones son falsas, fruto de enredos y apariencias, porque el protagonista no ha engañado a nadie, sino que ha obrado muy bien. *Amar por razón de estado* fue publicada en la *Primera parte* (1627) y se fecha en 1621; su protagonista es Enrique, y el marqués Ludovico, su amada Leonora e Isabela, otra dama, creen que los ha engañado y acuden ante el duque de Clèves para pedirle que lo castigue. Ludovico, que sospecha que Enrique

ha galanteado a la misma duquesa, dice: «Señor, si Enrique no muere, / no aseguráis vuestro honor». Isabela, que se cree ofendida por el caballero, afirmará: «Poco me estimáis, señor, / mientras Enrique viviere». Y su propia amada, Leonora, que está segura de que la ha engañado, pide también que lo castigue con la muerte: «Amante que a tantas quiere, / digno es, señor, de castigo; / dalde muerte, si os obligo» (II, 1134).

Pero don Enrique no es un donjuán, y todo ha sido causado por malentendidos. Resultará ser el hermano de la duquesa, y Leonora verá que no la ha engañado después de darle mano de esposo. El final feliz borra todas las acusaciones. No olvidemos que también las parejas se recomponen en el desenlace del *Burlador* aunque en su caso las acusaciones sí están respaldadas por la verdad.

Algo semejante sucede en *Privar contra su gusto*, cuyo protagonista, don Juan de Cardona, salva al rey de Nápoles, don Fadrique, tomando la apariencia de un misterioso embozado, y además le dará toda su hacienda. Pero las damas: doña Leonora, la infanta y Clavela, fiadas en apariencias y rumores, lo acusarán al final de la comedia ante el rey de ser un traidor y cómplice del conde de Anjou. El rey se resiste a aceptarlo: «¡Válgame el cielo! ¿Don Juan...? / No es posible que tal crea. / Miente el vulgo, mienten todos, / y miente la verdad mesma / si a don Juan de infiel acusa» (III, 1115). Y tendrá razón pues nadie le fue más fiel – y generoso con él– que don Juan; pero tendrá que ser el propio caballero, descubriendo su identidad bajo el disfraz del embozado, quien manifieste la verdad, y así el rey lo premie con la mano de la infanta.

Es la misma secuencia que en *El Burlador*, pero también con opuesto desenlace, porque tanto don Enrique como don Juan de Cardona son fieles a sus damas y no cometen traición alguna ni a amigo ni a rey.

3. Comentarios sobre mujeres

Los comentarios despectivos del marqués de la Mota a don Juan al preguntarle este sobre las ramerías de Sevilla, que él bien conoce, tiene correlato en el comentario sobre mujeres en otras tres comedias: *La venganza de Tamar*, *La villana de Vallecas* y *Quien no cae no se levanta*.

Al empezar *La villana de Vallecas*, Luzón le recuerda a don Vicente cómo hablan sobre las damas que han visto en la iglesia nada más salir de misa: «Y apenas la bendición / con el *Ite, missa est*, / da fin a la devoción, / cuando salís dos o tres, / y en buena conversación / el portazgo o alcabala / cobrando de cada una, / la murmuración señala / si es doña Inés importuna, / si doña Clara regala, / si se afeita doña Elena, / si esta sale bien vestida, / si estotra es blanca o morena» (II, 791).

También casi al comienzo de *La venganza de Tamar*, van de camino unos hebreos, y Absalón pregunta: «Elisabet, ¿no es hermosa?», le contesta Amón: «De cerca no, que es ojosa». Y Adonías prosigue preguntando: «¿Y Esther?»; Amón responde: «Tiene buen color, / pero mala dentadura». Luego Eliazer lo hace: «¿Delvora?»; Amón: «Es grande de boca». Jonadab: «¿Atalia?». Amón: «Esa es muy loca / y pequeña de estatura». Y aún prosiguen, hasta que Eliazer cierra la enumeración con comentarios y sentencia: «Pues no hallas quien te contente», (III, 364-365).

En *Quien no cae no se levanta* son Celio, Pinardo y Ludovico que van a la iglesia «a ver las damas que vienen», y a la salida comentan cómo las han visto. Celio: «Buena vino / la mujer de Honorato». Ludovico: «¿Quién, Marfisa? / Mejor suele parecer», y añade Pinardo: «Debíose afeitar de prisa / y echábasele de ver». Ludovico: «¿Qué os pareció de Rosalba?»; Celio: «Brava reverencia os hizo», y Pinardo: «Fuera más bella que el alba / si no trajera postizo / el cabello»; pregunta Ludovico: «Pues qué, ¿es calva?», y contesta Pinardo: «Como un san Pedro». Celio: «¿Y Octavia?»; Ludovico: «Es vieja». Siguen los comentarios, y también llegan a dos hermanas (como don Juan), porque Pinardo dice: «Las hermanas Garambelas / me agradan mucho, por Dios»; pero Celio las despena diciendo: «Aféanlas las viruelas, / y no osan dejar las

dos / verdugados y arandelas» (III, 872). La prostituta Costanza, en boca del marqués de la Mota es lampiña y vieja, como alguna de esas damas, objeto de la murmuración de los tres galanes «devotos».

El procedimiento es el mismo, como dice Blanca de los Ríos en nota a los comentarios de don Juan y el marqués de la Mota en *¿Tan largo me lo fáiis...?*: «La siguiente sátira de las mujeres se repite en *El Burlador* (jornada II, escena VI), y puede compulsarse con otras tres contenidas en obras no discutibles de Tirso: *La villana de Vallecas* (1920), *La venganza de Tamar* (¿1621?) y *Quien no cae no se levanta* (¿...?)» (II, 606). Laura Dolfi señaló la semejanza de la conversación de Ludovico, Celio y Pinardo con la escena de *El burlador de Sevilla* indicando que el diálogo «indicio significativo de la atmósfera en que se sitúa la acción, constituye un simple paréntesis descriptivo»; fue uno más de sus argumentos para subrayar la autoría de Tirso (2000, 61-62).

4. Una lectura de Tirso de Molina une dos de sus comedias

La comedia *Las firmezas de Isabela* de Luis de Góngora fue impresa en Córdoba en 1613, y ofrece dos llamativas concordancias con *El Burlador*. El criado Tadeo dice que, en cuanto ve que su amo habla en secreto con otra persona, «partiré como un potro / a introducirme importuno, / entre la boca del uno / y entre la oreja del otro», porque no hay cosa que más le guste que escuchar para saber y saber para contarlo. Y lo glosa introduciendo una comparación:

Este correr tan sin freno,
siguiendo mi desvarío,
no es para provecho mío,
sino para daño ajeno;
pues con propiedad no poca
imito a la comadreja,
que se empreña por la oreja
para parir por la boca
(Góngora, 2000: 10).

Esta comparación está en boca del duque Octavio cuando comienza a contarle don Pedro la supuesta traición de la duquesa Isabela:

Proseguid; ¿por qué calláis?
¡Mas si veneno me daís
que a un firme corazón toca,
y así a decir me provoca
que imita a la comadreja,
que concibe por la oreja
para parir por la boca!
(vv. 318-324)

Y también al comienzo de la comedia de Góngora, Violante se identificará con Dido, traicionada por Eneas y dirá palabras muy presentes en las obras de Tirso:

Huésped troyano has sido,
si no eres para mí caballo griego,
oh mancebo escondido,
armas tus ojos y tu lengua fuego:
con mi daño no se oya,
y callen con mi estrago,
la sangre de Cartago,
las cenizas de Troya,
que la bebió la arena,
el viento las llevó y dura mi pena
(Góngora, 2000, 15-16).

Además comparten ambos textos el término «Sagitario», que Fabio aplica a Tadeo, después que ha mencionado un verso de Ariosto diciendo que pensaba que era de Guido Cavalcanti: «Sagitario crüel de nuestras gentes, / perdonen tus saetas / a extranjeros dulcísimos poetas» (Góngora, 2000, 22). Será Catalinón quien llame al duque «inocente / Sagitario de Isabela», pero cita al signo zodiacal para luego cambiarlo en otro con alusión burlesca: «aunque mejor le diré / Capricornio» (vv. 1152-

1155); y este segundo también está presente con tal sentido en *El árbol del mejor fruto*.

Tirso en *La huerta de Juan Fernández* mostrará otras dos huellas de la lectura de *Las firmezas de Isabela*, y así trazará un puente entre sus dos obras. El viejo Galeazo es mercader de Sevilla y padre de Lelio; Galeazo³ en *La huerta de Juan Fernández* será conde y casará con Laura, una de las damas. Hay además otra concordancia. Violante habla de la maravilla, la brevísima flor:

Hay una flor, que con el alba nace,
caduca al sol y con la sombra pierde.
La verde rama, que es su cuna verde,
la tumba es ya, donde marchita yace.
¡Oh, cómo satisface,
no más, su breve vida,
que el mortal celo de que está teñida,
a mi esperanza, que infeliz la nombro,
pues no fue maravilla, y es asombro!
(Góngora, 2000, 73-74)

Dirá Hernando, a solas, en *La huerta de Juan Fernández* pensando en Laura:

¿Qué es esto, Laura?, ¿qué es esto,
condesa, señora mía?
¡El pesar del alegría
tan cerca, cielos, tan presto!
Mas quien su esperanza ha puesto
en yerbas que no dan fruto,
¿qué mucho cobre tributo
en flor que fácil se pierde,
viva a la mañana y verde,
muerta a la noche y con luto?
(III, 629)

³ Los nombres de Anfriso y Gaseno, dos pastores del *Burlador*, los toma Tirso de la *Arcadia* de Lope (a la que tiene como referencia en *La fingida Arcadia*).

5. «Cautela», una palabra muy presente en las comedias de Tirso

Tirso de Molina llamó a una de sus comedias *Cautela contra cautela*, incluida en la *Segunda Parte* de sus *Comedias* (1635); Cotarelo afirmó que la había representado Amarilis sin indicar la fuente, y por ello Blanca de los Ríos la fecha en 1618-1620. Pero en el *Catálogo de Comedias*, dirigido por Teresa Ferrer, consta como representada por la compañía de Cristóbal de Avendaño entre octubre de 1622 y febrero de 1623.

Aparece la palabra en *El Burlador* las siguientes veces: Don Pedro al rey, «dice que es el duque Octavio / que con engaño y cautela / la gozó», vv. 149-151. Octavio: «¿Mas si fue su honor cautela? [...] Mas ya no toco / en tu honor: es tu cautela», v. 317, vv. 341-342. El mismo Octavio: «A más furor me provooco, / y extrañas provincias toco / huyendo de esta cautela», vv. 370-372. Don Juan: «¡Mas si hubiese otra cautela! [...] Gozarella, ¡vive Dios! / con el engaño y cautela / que en Nápoles a Isabela», v. 1316, vv. 1342-1344. Don Diego a don Juan: «en Lebrija retirado / por tu traición y cautela», vv. 1456-1457. Fabio a Isabela: «si amor todo es cautela», v. 2105. Octavio a Aminta: «que de esta suerte es cautela / de aqueste traidor don Juan», vv. 2629-2630.

Se repite su uso en *El castigo del penseque* (que Miguel Zugasti fecha entre 1613-1615, Tirso de Molina, 2013, 20): «en amor de hermano no hay cautela», «lo demás todo es cautela», «Que en sabiendo la cautela / con que finges ser su hermano», «Con vos no ha de haber cautela», «aunque viváis con cautela» (I, 691, 693, 696, 700, 707). Y está en numerosas comedias suyas: *Amar por razón de estado*, *El mayor desengaño*, *El amor y el amistad*, *No hay peor sordo*, *Del enemigo el primer consejo*, *La prudencia en la mujer*, *Todo es dar en una cosa*, *Escarmientos para el cuerdo*, *Amar por arte mayor* (varias veces), *Los lagos de San Vicente*, *Quien no cae no se levanta*, etc.

6. Concordancias entre *El burlador de Sevilla* y comedias de Tirso de Molina

Jornada primera

Don Juan contesta a la duquesa Isabela:
¿Quién soy? Un hombre sin nombre (v. 15).

La santa Juana. Tercera parte. Un Alma llama a don Luis «¡Hombre!», y él argumenta: «viendo que me llamas hombre, / y bien me puedo ofender / porque hombre solo es afrenta, / pues no dice más del ser, / y otro cualquier nombre aumenta / valor, hacienda y poder» (I, 905). *La villana de la Sagra.* Feliciano a don Pedro: «¿Quién es?», y él contesta: «Un hombre» (II, 164). *El amor médico.* Don Gaspar a don Gonzalo: «Infames, pues, por escrito, / hombres sin nombres, cobardes / que os menospreciáis del ser / que tenéis, pues le ocultastes» (II, 976-977). *Amar por razón de estado.* El duque pregunta a Enrique: «¿Quién eres?», y él contesta: «Un hombre soy», y se negará a decirle quién es (II, 1095). *Privar contra su gusto.* «Rey: Pues vos, ¿quién sois? [...] Rey: ¿Vuestro nombre? / Don Juan: No le tengo» (III, 1101).

Don Juan responde al rey:
¿Quién ha de ser?
Un hombre y una mujer (vv. 22-23).

El castigo del penseque. Don Rodrigo a Clavela: «¿Si me quiere? ¿Qué sé yo? / ¿No soy hombre? ¿No es mujer?» (I, 698). *El celoso prudente.* Gascón a Carola: «Soy hombre y eres mujer» (I, 1238). *Los lagos de San Vicente.* Doña Blanca a don Fernando: «vos hombre, mujer yo» (II, 16). *Privar contra su gusto.* Don Juan solo: «¿No es mujer? ¿Hombre no soy?» (III, 1089).

Don Juan a don Pedro:
No quiero daros disculpa,
que la habré de dar siniestra (vv. 97-98).

El celoso prudente. Sigismundo a Lisena: «Ya, mi bien, que sois mi esposa, / no temo siniestro fin» (I, 1239).

El rey:
¡Ah, pobre honor! Si eres alma
del hombre, ¿por qué te dejan
en la mujer inconstante,
si es la misma ligereza? (vv. 153-156).

El celoso prudente. Don Sancho: «¡Válgame Dios! ¡Que las leyes / del mundo fundado hayan / la honra en una mujer! / ¡En una pluma liviana, / el honor de tanto peso!» (I, 1260). *La vida y muerte de Herodes.* Herodes: «y que la honra, que es suma / de todo el valor y ser, / la fíe de una mujer, que es viento, sombra y espuma» (I, 1614).

El rey a don Pedro Tenorio:
No importan fuerzas [...]
para amor, que la de un niño
hasta los muros penetra (vv. 172-176).

Octavio hablando del Amor, que le lleva a levantarse muy temprano:

Porque, como al fin es niño,
no apetece cama blanda [...]
Siempre quiere madrugar
por levantarse a jugar,
que al fin como niño juega (vv. 195-196, 200-203).

El castigo del penseque. La condesa: «que amor, que es niño, se altera / al ver espadas desnudas» [...] «¿Cómo amor, si os pintan niño, / no dormís»; don Rodrigo a la condesa: «Es amor niño / y túrbase» (I, 692, 703, 708). *La santa Juana. Tercera parte.* Aldonza a Peinado: «que es niño amor y se olvida / con cualquiera tierra en medio»; don Luis a doña Inés: «Volvedme a mostrar sus niñas, / pues es niño amor, juguemos; / que no es bien que se levanten / cuando por ellos me pierdo» (I, 875). *Del enemigo, el primer consejo.*

Serafina, sola: «¿Por qué si eres niño, amor, / en los efectos criatura, / te ofendes con la blandura, / te aumentas con el rigor?» (II, 1298), etc.

Isabela:

Gran señor, volvedme el rostro.

Rey:

Ofensa a mi espalda hecha,

es justicia y es razón

castigalla a espaldas vueltas (vv. 183-186).

La mujer por fuerza. El conde al rey: «Señor, ¿qué os ha dicho Alberto / que me volvéis vuestro rostro?» (I, 539). *La vida y muerte de Herodes*. Herodes: «¿Por qué razón / temes mostrarme la cara [...] / Las espaldas me volviste» (I, 1609).

Ripio al duque Octavio:

Pues ¿es quienquiera

una lavandriz mujer:

lavando y fregatrizando (vv. 233-235).

El castigo del penseque. Chinchilla a Lucrecia: «¡Ay fregatriz!» (I, 681). *Tanto es lo de más como lo de menos*. Gulín a Liberio: «Apuntad en vuestra lista / fregatrices a la margen» (I, 1123). *El amor médico*. Tello a Quiteria: «¿Fregatriz o de labor?» (II, 982). *La huerta de Juan Fernández*. Mansilla a don Hernando: «y entre la loza / fregatizando la moza / con tal gracia». Y a Tomasa: «¡Bendito sea el regidor, / que entre floridos matices / condujo jabonatrices / para que se lave amor [...]. Ea, destapa la boca, / brillante lavatriz» (III, 619, 630, 631).

Octavio a don Pedro:

y así a decir me provoca

que imita a la comadreja,

que concibe por la oreja

para parir por la boca! (vv. 321-324).

El vergonzoso en palacio. Figueredo al duque de Averó: «concibió por la oreja, parió el pecho / por la boca, y fue el parto de manera, / que cuando el sol doraba el mediodía, / ya toda Averó la traición sabía» (I, 443).

Don Pedro a Octavio:
 Como es verdad que en los vientos
 hay aves, en el mar peces;
 que participan a veces
 de todo cuatro elementos [...],
 así es verdad lo que digo (vv. 345-354).

El castigo del penseque. Don Rodrigo: «Clavela, ¿será esto cierto?», y contesta la Condesa (que finge ser Clavela): «Como el volar sucesivo / el tiempo, como el correr / para su centro los ríos» (I, 704).

Octavio refiriéndose a Isabela:
 ¡Ah, veleta! ¡Débil caña! (v. 369)

La mujer por fuerza. Clarín a Finea: «Y esta pícara que adoro / es una veleta al aire» (I, 515).

Tisbea, en su monólogo:
 Yo, de cuantas el mar
 pies de jazmín y rosa
 en sus riberas besa
 con fugitivas olas [...]
 y los combates dulces
 del agua entre las rocas... (vv. 375-378, 393-394).

El castigo del penseque. Don Rodrigo: «y a la puerta que el mar combate a besos, / mil hombres embarqué». Floro: «Junto a este muro bañado / del mar, que besos le ofrece» (I, 694, 698). *Quien habló pagó.* El embajador 3º a la reina: «Rogerio os adora, / a quien el Tirreno mar / besa en Sicilia los pies» (I, 1470). *El amor médico.* Doña Jerónima a doña Estefanía, que le pregunta sobre su color: «Jazmín y rosa» (II, 993).

Tisbea:

Aquí, donde el sol pisa
 soñolientas las ondas [...]
 por la menuda arena
 –unas veces aljófár,
 y átomos otras veces
 del sol, que así le adora... (vv. 383-384, 387-390).

Cautela contra cautela. Porcia a Enrique: «Con razón la llamáis vuestra; / que más átomos no muestra / el sol, que es padre del día» (II, 923). Enrique al rey: «solamente llevo mal / que des nombre de atrevido / a quien con tu luz ha sido / un átomo o girasol [...]. ¿Cuándo un átomo que mueve / el sol hermoso se atreve / contra los rayos del sol?» (II, 928).

Tisbea:

que en libertad se goza
 el alma que Amor áspid
 no le infunde ponzoña (vv. 404-406).

La huerta de Juan Fernández. Doña Petronila a Tomasa: «después que hallé entre sus flores / un áspid que, disfrazado, / ponzoña a mi pecho ha dado» (III, 613).

Tisbea:

En pequeñuelo esquife (v. 407).

Palabras y plumas. Sirena a don Íñigo: «Que hecho el esquife pedazos / en una roca espantosa» (I, 1300). *La república al revés.* Clodio a Lidora: «y apenas de un esquife / a tierra salté» (I, 397)

Tisbea:

tal vez al mar le peino
 la cabeza espumosa (vv. 409-410).

El pretendiente al revés. El pastor Corbato a Sirena: «y es tanta su espesura, que parece / que es cabeza del mundo aquella sierra, / según son los cabellos que la cubren» (II, 276).

Tisbea:
 no desprecias mi choza:
 obeliscos de paja
 mi edificio coronan [...];
 mis pajizos umbrales [...].
 Ven, y será la cabaña... (vv. 418-420, v. 443, v. 952).

Quien habló pagó. Tirrena le dice a Sancho: «En estos campos desiertos / habito una pobre choza, / cubierta de humildes pajas» (I, 1477). *El árbol del mejor fruto.* Elena a Cloro: «Una pajiza cabaña» (III, 316). La palabra «obeliscos» en *El árbol del mejor fruto*: «que encerrando siete riscos / entre agujas y obeliscos» (III, 332). En *La lealtad contra la envidia*: «de esas formidables / sierras, que el cielo intiman obeliscos» (III, 762), etc.

Tisbea:
 Como hermoso pavón
 hace las velas cola
 adonde los pilotos
 todos los ojos pongan (vv. 487-490).

Cautela contra cautela. Chirimía: «Ya el cielo como un pavón / las ruedas ostenta bellas / con las lúcidas estrellas, / que sus ojos Argos son» (II, 917).

Tisbea:
 Un hombre al otro aguarda
 que dice que se ahoga.
 ¡Gallarda cortesía!
 En los hombros le toma;
 Anquises le hace Eneas,
 si el mar está hecho Troya (vv. 499-504).

Quien habló pagó. El Conde a Tirrena: «Ya supe que tu marido, / Sancho, me halló tan herido, / que casi sin vida estaba, / y con más piadoso afecto / que el troyano me llevó / en sus hombros» (I, 1484). *Próspera fortuna de don Álvaro de Luna.* Herrera a Ruy López: «Pues yo seré / Eneas de un nuevo Anquises (I, 1991).

Adversa fortuna de don Álvaro de Luna. Don Álvaro al Rey: «gallardo Anquises de este nuevo Eneas» (I, 2003). *Santo y sastre*. Roberto a Homo Bono: «Contigo seguro vengo, / caro Eneas de este Anquises» (III, 75).

Catalinón, que sale del mar:
Donde Dios juntó tanta agua,
¿no juntara tanto vino? (vv. 523-524)

Los amantes de Teruel. El gracioso Laín cuenta su naufragio a su señor Marsilla: «entrando el agua en un pecho / siempre de vino ocupado» (I, 1375). *Escarmientos para el cuerdo*. El gracioso Carballo, en nave azotada por vientos: «¡Agua de Satanás, tórnate vino!» (III, 247).

Catalinón, maldice al que primero navegó (un tópico):
¡Mal haya aquel que primero
pinos en el mar sembró,
y que sus rumbos midió
con quebradizo madero! (vv. 541-544).

La Ninfa del cielo. Dice Ninfa al ver que se aleja la nave:
«¡Mal haya, amén, la primera / mano ingrata, que esas tablas / con
resina, pez y brea, / juntó para mi desdicha / y para tantas
ofensas» (I, 940).

Tisbea y Catalinón, hablando del desmayado don Juan⁴ :
Tisbea: No, que aún respira.
Catalinón: ¿Por dónde? ¿Por aquí?
Tisbea: Sí.
Pues ¿por dónde...?
Catalinón: Bien podía
respirar por otra parte (vv. 559-562).

⁴ En las comedias de Tirso son continuas las menciones escatológicas del criado-gracioso, con efecto cómico indudable.

En el acto tercero, dirá Catalinón a don Juan:

Señor...

¡Vive Dios, que huelo mal! [...]

Yo pienso que muerto soy,

y está muerto mi arrabal (2349-2350, 2352-2353).

La Santa Juana. Primera parte. Llorente al decir Gil que la Santa «tien espíritus»: «Pues ¿por dónde habrán entrado? / ¿Por la boca o por la zaga?» (I, 811). *La Santa Juana. Tercera parte.* Crespo: «En saliendo hel de esperar, / que, pardiez, ha de purgar / las entrañas por de zaga» (I, 880). *Cómo han de ser los amigos.* Tamayo: «Un Lázaro al natural / soy, que güelo como él mal / sepultado» (I, 295). *El celoso prudente.* Dice a Gascón Carola: «Apártese, / que ese nombre huele mal.»; y él le contesta: «Es de noche y me vacié» (I, 1238), etc.

Don Juan, hablando por vez primera con Tisbea:

pues veis que hay de mar a amar

una letra solamente (vv. 595-596).

Doña Beatriz de Silva. Don Juan a doña Leonor: «No sé si mi amor ignora, / mas sé que me mandó, en suma, / embarcar, porque presuma / cuán poco hay de mar a amar». San Antonio de Padua: «por el mar de amar María» (II, 893, 907). *La venganza de Tamar.* Amón a Tamar: «Pues si entre Amón y Tamar / hay tan poca diferencia, / que dos letras solamente / nos distinguen». Y Amón: «cruel, mudable Tamar; / que, en fin, acabas en mar» (III, 383, 387). *La peña de Francia.* Simón: «Mas de casado a cansado / va una letra solamente» (I, 1841). *El castigo del pensequé.* *La Santa Juana. Tercera parte.* César: «Todo es uno, juego y fuego / si una letra les mudáis; / fuego es amor» (I, 868), etc.

Tisbea le dice a don Juan:

Parecéis caballo griego

que el mar a mis pies desagua,

pues venís formado de agua

y estáis preñado de fuego (vv. 613-616).

La Ninfa del cielo. Ninfa exclama: «Caballo griego preñado / de traiciones y promesas, / para fuego de la Troya / que dentro en mi pecho queda. / Plega a Dios... » (I, 940). *El mayor desengaño.* Cuenta Marción al emperador Enrico: «y como el caballo griego, / un infierno junto arroja» (II, 1200). *Todo es dar en una cosa.* Doña Beatriz a Pizarro: «Volví al paso que injuriada / amante [...], / pues como el caballo griego / admitieron riesgos vivos / de mi vida mis entrañas / tiranizando su hospicio» (III, 678).

Don Juan a Tisbea:
siendo de nieve, abrasáis (v. 632).

La Dama del olivar. Don Guillén a Laurencia: «¿Qué hermosa mano! [...]. Es de nieve». Y añade Maroto en aparte: «Y os abrasa» (I, 1183). *Palabras y plumas.* Sirena a don Íñigo: «Yo te desharé, si puedo / esta nieve que te abrasa» (I, 1303). *Quien calla otorga.* Don Rodrigo a Chinchilla: «que también la nieve abrasa» (I, 1425). *El Aquiles.* Aquiles a Deidamia, después de besarle la mano: «¡Ay nieve, que helada abrasas!» (I, 1930), etc.

Don Juan: Si te pregunta quién soy,
di que no sabes.
Catalinón: ¿A mí
quieres advertirme, a mí,
lo que he de hacer? (vv. 681-684).

La Ninfa del cielo. Carlos a Roberto: «No digas quién soy», y él le contesta: «Ya sobre el aviso estoy» (I, 934). *La villana de la Sagra.* Don Luis a Carrasco: «Calla, necio, no me nombres» (II, 133). *La villana de Vallecas.* Don Gabriel a Cornejo: «Ya te he advertido / que no digas que he venido / de Valencia [...] / ni que don Gabriel me llamo / de Herrera» (II, 798).

Don Gonzalo al rey:
Es Lisboa una octava maravilla.
De las entrañas de España,
que son las tierras de Cuenca,
nace el caudaloso Tajo (vv. 721-724).

Fabio a Isabela:
y después a Sevilla
irás, a ver la octava maravilla (vv. 2119-2120).

Doña Beatriz de Silva. Melgar: «Leonor, no sois vos Leonor,
/ sino octava maravilla»; san Antonio de Padua: «que este erigirá
capilla [...], de la Concepción se nombre, / siendo octava
maravilla» (II, 896, 908). Don Pedro Girón hablando del Tajo en
Lisboa: «si en Cuenca le veis nacer / ya que aquí le veis morir» (II,
873).

Don Gonzalo al rey:
Pues el palacio real,
que el Tajo sus manos besa,
es edificio de Ulises [...],
de quien toma la ciudad
nombre en la latina lengua,
llamándose Ulisibona (vv. 814-820).

Doña Beatriz de Silva. Don Juan despidiéndose de Lisboa:
«¡Adiós, fundación de Ulises!» (II, 877).

Catalinón a don Juan:
Buen pago
a su hospedaje desceas (vv. 898-899).

El pretendiente al revés. El duque a Carlos: «Buen pago das a
mi amor, / y al caso que hice de til» (II, 273).

Don Juan a Catalinón:
Necio, lo mismo hizo Eneas
con la reina de Cartago (vv. 900-901).

El mayor desengaño. Evandra le dice a Bruno, que le había
preguntado «¿Quieres que sea tu güesped?»: «No, Bruno, que los
engaños / temo que otro güesped hizo / a la reina de Cartago (II,
1188).

Catalinón a don Juan:
 Los que fingís y engañáis
 las mujeres de esa suerte,
 lo pagaréis con la muerte (vv. 902-904).

La peña de Francia. Pedro: «El que vive de esta suerte / a morir mal se convida, / que siempre a una mala vida / se sigue una mala muerte», con la misma rima (I, 1861). Y en *La santa Juana. Segunda parte*, la santa se le aparece a don Jorge y le advierte: «Ten cuenta que mañana has de dar cuenta / a Dios, severo Juez, y que mañana / te espera, cuando todos te hacen cargo, / larga cuenta que dar de tiempo largo», y don Jorge dirá luego a solas: «¿Larga cuenta que dar de tiempo largo? / ¿Y hasta mañana vivo? / ¿Tan corto el plazo, tan probado el cargo?» (I, 861). Es justo lo contrario de la réplica de don Juan: «¡Qué largo me lo fiáis!».

Don Juan a Tisbea:
 Amor es rey
 que iguala con justa ley
 la seda con el sayal (vv. 931-933).

El melancólico. Firela: «No querrá humillar el alma / a pastoriles bellezas, / que entre sayales vasallos / se ensoberbece la seda» (I, 222). *El pretendiente al revés.* Tirso: «Para ser tan principal / y, en fin, dueño del aldea / su conversación recrea / desde la seda al sayal»; Clorí: «¡Mal haya el oro y la seda / que así entristece el sayal!»; el Duque: «En fin, ni al sayal / ni a la seda principal, / ni a villana o dama honesta / amor de noche preserva» (II, 231, 240, 245). *La villana de Vallecas.* Polonia: «¡Que en medio de Madrid pueda / vencer el sayal la seda!»; Cornejo: «Con la costumbre y el trato / suele en un buen natural / trocarse en seda el sayal» (II, 813, 840), etc.

Don Juan a Tisbea:
 Juro, ojos bellos
 que mirando me matáis,
 de ser vuestro esposo (vv. 941-943).

La elección por la virtud. Sabina le dice a Césaró después de preguntarle «¿Tanto me quiere?», y él responderle: «Es locura», «Pues júrelo»; y Césaró lo hace: «¡Por tus ojos!»; y al decirle ella que es villana, él replicará (como ha hecho antes don Juan al decirle Tisbea «Soy desigual / a tu ser»): «¿Amor no ajusta / desiguales muchas veces?» (I, 336). *La Dama del olivar.* Guillén le dice a Laurencia, tras afirmar que aborrecerá a Isabel y la adorará a ella: «Yo lo juro» y cuándo ella le pregunte «¿De qué modo?», dirá: «Por tus ojos» (I, 1181). *El Aquiles.* Deidamia a Aquiles: «Jura». Aquiles: «Por tus ojos bellos», y Deidamia afirma: «Tu esposa soy» (I, 1934).

Tisbea a don Juan:

Advierte,

mi bien, que hay Dios y que hay muerte (943-944).

La república al revés. Carola: «¡Ay Lidora, / mira lo que haces; mira / que hay Dios, y que si se aíra, / castigará con rigor» (I, 395). *La Ninfa del cielo.* Ninfa: «Carlos tu vida gobierna / en lo mejor de tus años, / pues ves tantos desengaños; / que hay muerte y hay pena eterna» (I, 968).

Anfriso:

¡Triste y mísero de aquel

que en su fuego es salamandria! (vv. 968-969).

La santa Juana. Tercera parte. La santa al Ángel: «fénix de amor que se abrasa / como salamandra en él» (I, 874). *Amazonas en las Indias.* Menalipe a Martesia: «No en mí, que vive en su llama, / salamandria, mi afición» (III, 717). *La vida y muerte de Herodes.* Faselo a Salomé: «Yo [...], / salamandra de amor, vivo en su llama (I, 1583), etc.

Tisbea exclama, desesperada:

¡Ah, falso huésped, que dejas

una mujer deshonrada,

nube que del mar salió

para anegar mis entrañas! (vv. 1008-1011).

La Ninfa del cielo. Carlos le dice a Ninfa: «Sirvió de nube la nave / que iba entonces a Mesina / para encubrirte quién era» (I, 953).

Jornada segunda

El rey a don Diego:
Un medio tomo
con que absolverle del enojo entiendo:
mayordomo mayor pretendo hacelle (vv. 1073-1075).

Quien calla otorga. Aurora a Carlos: «Pues ya por mi cuenta tomo / vuestro aumento, mayordomo / de mi casa os hago» (I, 1418). *El amor y la amistad.* El conde a don Guillén: «y en fin, mi amigo el mayor, / cuyo aumento a cargo tomo; / y no es bien que de los dos / seáis en mi casa vos / menor, y otro mayordomo» (III, 520).

Octavio al rey:
A esos pies, gran señor, un peregrino
mísero y desterrado ofrece el labio (vv. 1094-1095).

La santa Juana. Tercera parte. Don Diego a la santa: «Madre, estos labios honrad / con esos pies» (I, 903). *Palabras y plumas.* El duque de Rojano al rey: «Con sus pies honro mis labios» (I, 1334). *Esto sí que es negociar.* Enrique refiriéndose al duque de Bretaña: «Si besar sus pies merecen / mis labios, duplicará / favores» (II, 736). *Beatriz de Silva.* Don Juan a doña Leonor: «Ponga vuestra majestad / esos pies en estos labios» (II, 874), etc.

Octavio a Ripio:
César con el César fui,
pues vi, peleé y vencí (vv. 1131-1132).

La santa Juana. Tercera parte. Aldonza a Luis: «que es César, y como él, / al fin vino, vio y venció» (I, 883). *La Ninfa del cielo.* Carlos a Roberto. «César en la impresa fui, / que partí, llegué y vencí» (I, 938). *Ventura te dé Dios.* Otón al Duque: «que, en fin,

vine, vi y vencí» (I, 1666). *El amor médico*. Don Rodrigo a doña Jerónima: «Vine, vi y amé celoso», y ella le contesta: «Eso es, por que simbolice / con lo que a Roma escribió / César: “Vení, vidi, vinci”» (II, 1004), etc.

Catalinón a don Juan:
que aquí está el Duque, inocente
Sagitario de Isabela
—aunque mejor le diré
Capricornio (vv. 1152-1155).

El árbol del mejor fruto. Mingo (gracioso) a Cloro: «pues si no mintió mi madre, / diz que me parió en el signo de Capricornio» (III, 317).

Don Juan a Octavio:
El que viene es el marqués
de la Mota (vv. 1183-1184).

Doña Beatriz de Silva. El rey a don Pedro Girón por haberle dado el supuesto retrato de doña Isabel: «Ya sé / que me pediréis que os dé / el porte de esta belleza: / Marqués de la Mota os hago» (II, 880).

El marqués de la Mota y don Juan hablando de una ramera:
Mota:
Ya con sus afeites lucha.
Don Juan:
Véndese siempre por trucha.
Mota:
Ya se da por abadejo (vv. 1231-1233).

La santa Juana. Primera parte. Julio: «Yo gustaría / que comieses sin pimienta / esta trucha salmonada» (I, 793). *Tanto es lo de más como lo de menos*. Una canta: «¿Qué parecen las viudas con monjil negro?», y otra contesta. «Truchas empanadas en pan centeno», (I, 1124). *La Dama del olivar*. Laurencia a don Guillén: «Deje villanas groseras / de sayal y buriel; / que no es bien coma

truchuela / quien truchas puede comer» (I, 1179). *No hay peor sordo*. Cristal (gracioso) a don Diego refiriéndose a doña Lucía: «También digo / que trae su sal y pimienta / la trucha [...], si ya no es que el artificio / garambainas nos fabrique» (III, 1022).

El marqués de la Mota a don Juan:
Y la mona de Tolú
de su madre Celestina (vv. 1238-1239).

El celoso prudente. Gascón le pregunta a Carola: «¿No es monazo?», y ella le contesta. «De Tolú». Y más adelante, le dirá de nuevo el gracioso: «Soy un puerco socarrado [...], / un monazo de Tolú» (I, 1239, 1262). *Don Gil de las calzas verdes*. Caramanchel a doña Inés: «por una vuestra vecina / que es hija de Celestina» (I, 1745). *Quien no cae no se levanta*. Britón a Alberto: «¿Tú con una mujer que Celestina / crio a sus pechos y en sus brazos trajo?» (III, 868).

Don Juan:
¿Y esotra?
El marqués de la Mota:
Mejor principio
tiene: no desecha ripio (vv. 1247-1248).

Tanto es lo de más como lo de menos. Liberio le dice a Gulín: «Amor es una comedia / donde todo personaje / hace su papel: las reinas, / botines y devantales. / yo, en fin, no desecho ripio» (I, 1123). *El celoso prudente*. Diana a Lisena: «No desecha ripio amor» (I, 1234).

Don Juan:
Marqués, ¿qué hay de perros muertos? (v. 1250).

La celosa de sí misma. Ventura a don Melchor: «yendo a vistas / sin un real, por Dios, te temo / que al instante que te mire, / le has de oler a perro muerto» (II, 1450).

Don Juan:
 ¿No parece encantamento
 esto que agora ha pasado? (vv. 1302-1303).

El vergonzoso en palacio. Tarso: «¡Pobre de quien trae a
 cuestas / dos cestas de encantamentos!» (I, 493). *El castigo del
 penseque*. Chinchilla: «¡Y cómo! Todo ha sido / encantamentos» (I,
 703). *El pretendiente al revés*. Carlos: «¿En qué encantamento estoy?»
 (II, 263).

Don Juan:
 Sevilla a voces me llama
 «el Burlador» (vv. 1309-1310).

Marta la piadosa. Doña Marta a don Felipe: «Engañoso
 burlador, / perrillo de muchas bodas, / danzante que baila en
 todas, / hombre, en fin, y más traidor» (II, 390). *La villana de
 Vallecas*. Don Vicente, después de leer el papel de su hermana doña
 Violante, donde le dice que «un don Pedro de Mendoza, forastero
 en Valencia, pagó en palabras de casamiento obras de voluntad.
 Huyendo se va»: «burlador / mi fama deja ofendida» (II, 792).

Don Juan, leyendo el papel de doña Ana:
 ven esta noche a la puerta,
 que estará a las once abierta (vv. 1331-1332).

Y don Juan al marqués de la Mota:
 Dícete, al fin, que a las doce
 vayas secreto a la puerta (vv. 1386-1387).

La villana de la Sagra. Angélica a don Luis: «Dile que venga a
 las once». Pero doña Inés cambia la hora que ha oído para la cita y
 le dice a don Pedro (para llevar a cabo ella su traza) que Angélica
 afirmó: «Dile que me venga a ver / aquesta noche a las doce» (II,
 154, 158).

Don Juan a Catalinón:
 ¿Predicador
 te vuelves, impertinente (vv. 1354-1355).

La santa Juana. Segunda parte. Don Jorge a Crespo: «Predicador villano: tú conmigo / con ejemplos y réplicas te pones» (I, 851). *La santa Juana. Tercera parte.* Don Luis a Lillo: «Pues ¿también tú me predicas?»; y más adelante vuelve a decirle: «¿Tú predicas?» (I, 871, 896). Y a su padre, don Diego: «Otra vez toca / con tiempo, padre, a sermón, / y predica algo más corto» (I, 871).

Mota a don Juan (tras haberle dicho este la hora falsa de la cita):
 Dame esos pies.
 Don Juan (que frena su entusiasmo):
 Considera
 que no está tu prima en mí [...]
 Mota:
 ¡Oh sol, apresura el paso! (vv. 1400-1407)

La villana de la Sagra. Don Pedro a doña Inés, vestida de hombre, en escena semejante (acaba de decirle la hora falsa de la cita): «Dame esos pies»; y doña Inés también lo frena: «Quedo, quedo, / que no estás en ti, señor». Y don Pedro al fin rogará lo mismo aunque con forma más retórica: «Acaba, fogoso Apolo, / apresura más tu coche» (II, 158). Es la misma secuencia.

Don Juan:
 ¿Qué mujer?
 Mota:
 Rosada y fría.
 Catalinón:
 Será mujer cantimplora (vv. 1539-1540).

El castigo del penaseque. Chinchilla: «de un amo que aquí me tiene, / mientras se caliente él, / como cantimplora en nieve» (I, 726). *Quien calla otorga.* Chinchilla a don Rodrigo: «Si fuera el amor

agora / de gusto de cantimplora, / a fuer de señor que bebe /
nieve en verano e invierno» (I, 1424-1425).

Catalinón:

Echaste la capa al toro.

Don Juan:

No, el toro me echó la capa (vv. 1546-1547).

La Ninfa del cielo. Roberto a Carlos: «Como delincuente ha sido / que de tus manos ha huido / y la capa te ha dejado, / porque hacerte toro a ti / fuera la comparación más pesada» (I, 958). *La lealtad contra la envidia.* Obregón: «¡Qué bien la capa le echó / el que se le atravesó» (III, 742).

Don Gonzalo:

La barbacana caída

de la torre de mi honor (vv. 1566-1567).

La villana de la Sagra. Angélica a don Luis: «ninguno en el mundo ha entrado / a robarme tal tesoro, / que está en defendida torre» (II, 133).

Don Gonzalo:

que es traidor, y el que es traidor

es traidor porque es cobarde (vv. 1584-1585).

La Dama del olivar. Laurencia a don Guillén: «aunque la rueca mejor / fuera para ti, traidor; / que es insignia de cobarde» (I, 1195). *La peña de Francia.* Don Enrique: «Traidores son todos tres, / y el traidor siempre es cobarde» (I, 1860). *Mari-Hernández la gallega.* Don Álvaro al rey Juan II de Portugal: «que el traidor siempre es cobarde» (II, 70). *El árbol del mejor fruto.* Constantino a los bandoleros: «El traidor siempre es cobarde» (III, 311). *La lealtad contra la envidia.* Indio: «Siempre es cobarde el traidor» (III, 774).

Catalinón:

A fe que los dos

mal pareja han de correr (vv. 1600-1601).

Quien calla otorga. Teodoro a Carlos: «en ella corra el desdén / parejas con su belleza» (I, 1416). *Del enemigo, el primer consejo.* Ascanio: «que con competencia igual / en Serafina procura / correr con su amor parejas» (II, 1304).

Catalinón a don Juan, que le dice «Huyamos»:
Señor, no habrá
águila que a mí me alcance (vv. 1602-1603).

Doña Beatriz de Silva. Don Fernando le dice a don Juan: «¿Contra un águila imperial / voláis? No la alcanzaréis» (II, 877), aunque usa él el término en sentido figurado, refiriéndose al emperador.

El marqués de la Mota:
Un grande escuadrón de hachas
se acerca a mí, porque anda
el fuego emulando estrellas (vv. 1616-1618).

La lealtad contra la envidia. Mercado: «No quede en la fortaleza / almena que no se vista / de luces; que innumerables / con las del cielo compitan / artificiales cometas» (III, 788).

El rey:
Llevalde y ponelde
la cabeza en una escarpia (vv. 1636-1637).

Don Gil de las calzas verdes. Don Diego: «Quitarásela [la vida] el verdugo, / levantando en una escarpia / su cabeza enredadora / antes de un mes en la plaza» (I, 1760). *La peña de Francia.* El rey a don Enrique: «Valladolid / verá encima de una escarpia / tu cabeza, por traidor» (I, 1883).

(Cantan) Lindo sale el sol de abril
con trébol y toronjil (vv. 1706-1707).

La santa Juana. Primera parte. Músicos y pastores cantando: «Y él es el toronjil. / Novios son Elvira y Gil, / él es mayo y ella abril» (I, 771). *La Peña de Francia.* Cantan los pastores: «Entra mayo y sale abril [...]; / de trébol sale adornado, / de retama y toronjil» (I, 1868). *El pretendiente al revés.* Uno canta: «Verde estaba el toronjil, / el mastuerzo y perejil, / y más verde por abril / el poleo y la verbená» (II, 230). Comparten boda de pastores *La santa Juana* y *El Burlador*, y la misma rima en la canción los cuatro textos citados.

Don Juan:
Con vuestra licencia quiero
sentarme aquí.
(*Siéntase junto a la novia.*) (vv. 1760-1761).

La santa Juana. Primera parte. Francisco Loarte. «Al lado de la madrina, / si gustáis, sentarme quiero» (I, 776).

Jornada tercera

Batricio:
Celos, reloj de cuidados,
que a todas las horas daís
tormentos con que matáis,
aunque daís desconcertados (vv. 1797-1800).

El pretendiente al revés. Leonora: «Es reloj la voluntad: / desconcertada una rueda, / no hay quien concertalla pueda, / si no es con dificultad. / La rueda han desconcertado / los celos que amor labró» (II, 271).

Batricio:
que otro con la novia coma
y que ayune el desposado (vv. 1831-1832).

El pretendiente al revés. El pastor Celauro: «Pardiez, ella es buena moza. / ¡Venturoso el desposado / que ha de comer tal bocado!» (II, 231).

Batricio:
diciendo a cuanto tomaba:
«¡Grosería, grosería!» (vv. 1819-1820).

El pretendiente al revés. Floro al Duque: «Son groserías / de esta gente labradora» (II, 283). *Doña Beatriz de Silva.* Isabel: «Hermosa rústica hacéis». Beatriz: «En mí lucen groserías» (II, 909). *El árbol del mejor fruto.* Melipo a Clodio: «Mas como un tosco pastor / mudará su grosería» (III, 318).

Batricio:
Esto bien sé yo que ha sido
culebra y no casamiento (vv. 1839-1840).

Por el sótano y el torno. Santarén a don Duarte: «porque celebréis entre ellas / desposorios ratoniles, / si no son bodas culebras» (III, 589).

Batricio:
Al fin, al fin es mujer (v. 1864).

El pretendiente al revés. Carlos: «¡Ah Sirena! Al fin, mujer» (II, 270). *El amor médico.* Don Gaspar: «¿Qué mucho? Es al fin mujer» (II, 996).

Aminta a Belisa:
Todo hoy mi Batricio ha estado
bañado en melancolía (vv. 1921-1922).

El melancólico. El duque a Rogerio: «¿Melancólico tú?, ¿tú con tristeza?», y Rogerio habla de «la melancolía / que ocupa mi confusa fantasía» (I, 234); la palabra «melancolía» es el motivo central de la comedia. *El celoso prudente.* Diana: «Pero aquí mi esposo está / melancólico y suspenso»; don Sancho a Diana: «Melancólico, cual vistes, / entre mí, Diana mía, / estos discursos hacía» (I, 1267, 1268). *El vergonzoso en palacio.* Doña Juana al duque:

«Habrá dos días que anda melancólica / sin saberse la causa de este daño» (I, 463), etc.

Don Juan a Catalinón:
Para el alba, que de risa
muerta ha de salir mañana
de este engaño (vv. 1950-1952).

Amar por razón de estado. Leonora a Enrique: «con esperezos la aurora, / si celosa de mí llora, / mis pesares le dan risa» (II, 1093).

Catalinón a don Juan:
y por mirón no querría
que me cogiese algún rayo (vv. 1968-1969).

Don Diego al rey:
rayos contra mí no bajen,
siendo mi hijo tan malo (vv. 2833-2834).

La santa Juana. Tercera parte. Lillo a don Luis: «pero no quiero que venga / sobre ti un rayo de Dios / y, estando yo cerca, tenga / que entender con los dos» (I, 904). *El celoso prudente.* Carola a Gascón: «Si te he ofendido en mi vida, / un rayo del cielo caiga / sobre..., sobre» (I, 1262). *La villana de Vallecas.* Don Pedro: «¡Un rayo caiga y me encienda!» (II, 830).

Aminta a don Juan:
que se encubren tus verdades
con retóricas mentiras (vv. 2053-2054).

El amor y el amistad. Don Guillén, solo: «Mas ¡ay retóricos ojos! / ¡Con qué elocuencia mentís!» (III, 524). *Todo es dar en una cosa.* Isabel, reina, a Pizarro: «Tiene, alférez, la verdad / tanta fuerza, vencedora / de retóricas mentiras» (III, 695). En *Palabras y plumas* dice lo mismo don Iñigo a Matilde, pero con la antítesis: «Matilde, yo no encarezco / lo que os quiero con palabras; / que el amor que es verdadero / poca retórica gasta» (I, 1325).

Don Juan a Aminta:
me dé muerte un hombre... (muerto) (vv. 2077).

Marta la piadosa. Doña Marta pregunta a su hermana Lucía: «¿No deseas verle muerto?», y esta le contesta: «Sí, hermana: muerto... (por mí).», con el mismo tipo de restricción mental (II, 356). *Esto sí que es negociar.* Leonisa contesta a Rogerio en presencia de Clemencia: «¿Dar? ¡Dar dada! Yo le he hallado, / y vos sois un gran hereje... (de amor)» (II, 714).

Don Juan a Aminta:
mañana sobre virillas
de tersa plata estrellada
con clavos de oro de Tíbar
pondrás los hermosos pies (vv. 2084-2087).

La santa Juana. Segunda parte. Mari Pascuala: «Dádivas son del infierno / que promete oro de Tíbar» (I, 854). *La Dama del olivar.* Maroto a Gastón: «chapines trae de valores / con sus virillas de plata» (I, 1178). *La buerta de Juan Fernández.* Tomasa a doña Petronila: «No gastara la mulata / manto fino de Sevilla, / ni cubriera la virilla / el medio chapín de plata» (III, 601). *Quien no cae no se levanta.* Margarita al Ángel: «y en tus cabellos / armas lazos de oro Tíbar» (III, 888).

Don Juan a Aminta:
la alabastrina garganta (v. 2089).

Escarmientos para el cuerdo. Un marinero: «Vio el sol la primera vez / los alabastros honestos» (se refiere al cuerpo desnudo de doña Leonor) (I, 259). *Tanto es lo de más como lo de menos.* Liberio a Diodoro, que le pregunta «¿Qué hay de amores?»: «El mío, por despicarse / de unas damas, pica en otras, / ya alabastros, ya azabaches» (I, 1122).

Tisbea:
Robusto mar de España,
ondas de fuego, fugitivas ondas,

Troya de mi cabaña,
 —que ya el fuego por mares y por ondas
 en sus abismos fragua,
 y ya el mar forma por las llamas agua (vv. 2139-2144).

Siempre ayuda la verdad. Blanca le habla a Elena del «capitán de Troya y de su engaño» a la griega, y añade: «No haya miedo que abraze / a Lisboa tú como ella a Troya»; y Elena replica: «¡Ay Blanca!, no lo creas; / pienso que por mi mal a España vino, / y más si a pensar llego / que saliese del agua tanto fuego» (III, 463).

Tisbea a Isabela:
 ¿Sois vos la Europa hermosa,
 que esos toros os llevan? (vv. 2169-2170).

Los toros son las galeras que han llevado a la duquesa de Italia a España.

Palabras y plumas. Gallardo a Sirena y a don Íñigo: «En un esquife de cristal la popa, / con seis remeros por banda [...] / al toro imitan robador de Europa»; en él va Matilde (I, 1299).

Tisbea a Isabela:
 ¡Mal haya la mujer que en hombres fía! (vv. 2190, 219, 2198, 2204).

La santa Juana. Segunda parte. Mari Pascuala: «¡Mal haya la mujer que en hombres fía!» (lo repite tres veces en su monólogo), (I, 853-854). *La villana de Vallecas.* Aguado a don Vicente hablando de su señora: «Encerrada y llorando cada día / maldice la mujer que en hombres fía» (II, 826). Y lo opuesto: en *Los amantes de Teruel*, dice dos veces Marsilla al creer que doña Isabel no ha cumplido su palabra: «¡Mal haya el hombre que en mujeres fía!» (I, 1388, 1389).

Catalinón le dice a don Juan, que le ha golpeado:
 Una muela
 en la boca me has rompido (vv. 2217-2218).

No le arriendo la ganancia. Recelo al Honor: «Dos muelas me derribó. / ¡Guarda el loco!» (I, 659). *La vida y muerte de Herodes.* Pachón a Tirso: «escopir me hizo dos muelas» (I, 1587). *Antona García.* Bartolo a Carrasco: «Agarrela entonces yo, / mas ella cerrando el puño / escopir hizo dos muelas / deshaciéndome un carrillo» (III, 413-414).

Don Juan a Catalinón:
Dame la vela, gallina (v. 2328).

La mujer por fuerza. Fenisa a Finea: «Es Clarín / una gallina, un hombre, en fin». Finea a Clarín: «Pues tome esta cuchillada, / gallina» (I, 533). *Doña Beatriz de Silva.* Melgar: «Yo muero de mala gana / porque soy una gallina» (II, 906).

Catalinón, que pregunta sobre «la otra vida» a don Gonzalo, convidado de piedra:
¿Hay allá
muchas tabernas? Sí habrá,
si Noé reside allí (vv. 2367-2369).

Doña Beatriz de Silva. Melgar, que se niega a acompañar al otro mundo a doña Beatriz, por su afición a la bebida dirá: «Pues decir, ¿hay taberneros / por esas esferas limpias? / No, que allá van puras almas» (II, 906).

Don Juan:
y temer muertos
es más villano temor:
que si un cuerpo noble, vivo,
con potencias y razón
y con alma no se teme,
¿quién cuerpos muertos temió? (vv. 2474-2479).

Siempre ayuda la verdad. El Rey, que cree que ha matado a doña Blanca, a solas, después de que don Pedro le haya anunciado que ella va a verlo: «Sombras vienen a turbarme, / ya en mi casa se parecen; / si a mis criados se ofrecen, / no será justo enojarme, /

ni yo perder el valor / donde jamás hubo miedo» (III, 490). *Privar contra su gusto*. La infanta. «Temblando de verle estoy; / mas ¿qué mucho que hablar tema / con hombre del otro mundo, / sola y de noche» (III, 1112).

Don Diego al rey:
Fácil será al Marqués el persuadirle,
que de su prima amartelado estaba (vv. 2519-2520).

La mujer por fuerza. Finea a Fenisa: «con mil celosos extremos / la amartela por vengarse» (I, 532). *La santa Juana. Tercera parte*. Aldonza a don Luis: «que, en saliendo de la calle / tu persona amartelada» (I, 884).

Octavio: Tienes ya la sangre helada;
no vale fui, sino soy.
Don Diego: Pues fui y soy (vv. 2565-2567).

Tanto es lo de más como lo de menos. Liberio le dice a Gulín: «Quien fue / dueño tuyo», y Gulín le contesta. «Fue..., pasó. / No sé pretéritos yo; / los presentes solo sé» (I, 1143). *El vergonzoso en palacio*. El duque a Mireno: «¿Quién eres?». Mireno: «No soy, seré; / que solo por pretender / ser más de lo que hay en mí, / menosprecié lo que fui / por lo que tengo que ser» (I, 455). En *El Burlador* Octavio había antes preguntado a don Diego: «¿Quién eres...?».

Don Juan a Catalinón:
El rostro
bañado de leche y sangre,
como la rosa que al alba
despierta... (vv. 2638-2641).

Antona García. Antona: «En las dos mejillas solas / miro, según son saladas, / rosas con leche mezcladas» (III, 411). Y Tisbea le había dicho a don Juan (vv. 605-608): «Sin duda que habéis bebido / del mar la oración pasada, / pues por ser de agua

salada, / con tan grande sal ha salido», con el uso del mismo calificativo «salado».

Catalinón: Y podrás muy bien casarte

mañana, que hoy es mal día.

Don Juan: Pues ¿qué día es hoy?

Catalinón: Es martes.

Don Juan: Mil embusteros y locos

dan en esos disparates (vv. 2653-2657).

El castigo del penseque. Chinchilla a don Rodrigo: «Ni hay lugar / donde no sepa llegar / con sus agüeros un martes» (I, 677). *Santa Juana. Tercera parte.* Aldonza, labradora humilde, hablando a Peinado de don Luis, caballero: «Diome un martes en la noche / palabra de casamiento, / palabra pagué en abrazos; / mas fue en martes, ¡mal agüero!» (I, 875). *Marta la piadosa.* Don Juan a don Diego: «Engañe ella en otras partes, / que, en fin, para mí será / mal agüero, porque va / muy poco de Marta a martes» (II, 380), etc.

Y como antítesis, el miércoles como día de buena suerte: *La elección por la virtud.* Sixto a Sabina: «Que un miércoles nací [...] / En estrella naciste venturosa: / ten en cuenta con el miércoles, que es día / en que has de ser dichoso». Pereto a su hijo Sixto: «Hoy es miércoles, hijo, y hoy has sido / con esa nueva dignidad honrado. / En este día solo hemos tenido / las venturas que el cielo nos ha dado» (I, 331-332, 342).

Don Juan a Catalinón:

Calla,

que hay parte aquí que lastó

por ella, y vengarse aguarda (vv. 2410-2412).

Amar por razón de estado. Leonora a Enrique: «¿de qué, mi bien, serviría / tan prolongada alegría / habiéndola de lastar / llorando, con esperar / otros seis meses de día?» (II, 1093).

Don Gonzalo a don Juan:

No alumbres, que en gracia estoy (v. 2459).

Antes don Juan le había preguntado: «¿Estás gozando de Dios?» (v. 2433).

Don Gil de las calzas verdes. Don Martín cree que doña Juana está muerta y habla a don Juan, convencido de que es ella (porque va también de don Gil con calzas verdes): «Si estáis gozando de Dios, / que así lo tengo por cierto» (I, 1756). *El pretendiente al revés.* El duque de Borgoña a Sirena: «Id vos delante; / pues sois luz, Sirena bella, / alumbraréisnos con ella» (II, 240), con el mismo sentido figurado.

Catalinón a don Juan:
¿Ha de pedirte
una figura de jaspe
la palabra? (vv. 2670-2672).

El celoso prudente: «yo haré a mi silencio sabio / de jaspe y marfil un templo» (I, 1278). *Mari-Hernández la gallega.* Caldeira a don Álvaro: «Deja agora grabaduras / para escultores y jaspes» (II, 67).

Don Gonzalo a don Juan:
Quiero a cenar convidarte (vv. 2699 y ss.).

Y más adelante Catalinón pregunta: «¿Qué plato es este, señor?» (v. 2720).

La peña de Francia. Dice la acotación: «Ábrese una peña y descúbrese una mesa proveída». Simón Vela: «¡Válgame el cielo! ¿Qué es esto? / Convidado soy, mi Dios, / una peña abierta en dos / banquete franco me ha puesto. / ¡Milagrosa maravilla! / Plato el cielo me hace franco» (I, 1879).

Catalinón a don Juan:
Mesa de Guinea es esta (v. 2710).

El amor y el amistad. Gilote: «Echad la sogá más paso, / que es alta la chimenea, / y yo un ángel de Guinea, / según me tizno y abraso» (III, 543). *Quien no cae no se levanta.* Lelio y Britón van

tiznados de negro, y Britón dice: «Bien pudieras ya decirme / a qué fin has hecho, Lelio, / con los dos este guisado / de hígado, pues es negro; / desenguinéame ya»; y poco después le dirá Britón: «Enguinéate y hablemos / a lo de zape y Angola» (III, 854, 856).

Catalinón, al ver entrar a dos enlutados:
 ¿También acá se usan lutos
 y bayeticas de Flandes? (vv. 2714-2715).

La mujer por fuerza. Clarín al conde: «Hace la viuda entender, / con más tocas que un armenio, / que es bayeta lo que viste» (I, 541). *Doña Beatriz de Silva.* Melgar (gracioso), que va de luto: «¿Es hoy día de bayeta? / Cuantos muchachos me ven / me tiran de pepinazos, / llamándome (y hacen bien) / paje o lacayo de *réquiem*» (II, 875).

(Cantan):
 que no hay plazo que no llegue
 ni deuda que no se pague (vv. 2734-2735).

La santa Juana. Parte tercera. Berrueco a Lillo: «Alléguese, socarrón [...]; que no hay plazo que no llegue / ni deuda que no se pague» (I, 880).

Don Gonzalo: Dame esa mano.
 No temas; la mano dame.
 Don Juan: ¿Eso dices? ¿Yo temor?
 (*Dale la mano*)
 ¡Que me abraso! ¡No me abrases
 con tu fuego! (vv. 2750-2754).

La santa Juana. Primera parte. Cuando la santa expulsa al demonio del cuerpo de la niña, esta grita: «¡Ay, que me abrasas, que me quemas!» (I, 815). *La santa Juana. Tercera parte.* La voz de don Juan, que pena en el purgatorio, le dice a don Luis: «Llegad la vuestra a mi mano»; dice la acotación: «*Danse las manos y sale de ellas una llama de fuego*». Y don Luis exclama: «¡Ay, que me abraso y me quemo, / no solo la mano y palma, / sino el alma! Morir temo» (I,

906). En *Tanto es lo de más como lo de menos*, Nineucio grita: «¡Que me abraso, que me enciendo!»; y en la última escena dice la acotación: «Abajo, un infierno, y Nineucio, sentado a una mesa, abrasándose, y muchos platos echando de los manjares llamas», porque su vicio era la gula, y dice él: «Padre Abraham, que me abrasan / en el alma y en el cuerpo / llamas de inmortalidad, / castigo de Dios eterno» (I, 1149, 1153).

Don Gonzalo:

Esta es justicia de Dios:

quien tal hace, que tal pague (vv. 2778-2779).

Los hermanos parecidos. Hombre: «Esta es la justicia / que manda hacer el rey sacro, Nuestro Señor [...]. Ansí castiga Dios a un desdichado [...] / Quien tal hace que tal pague»; Cristo: «justo es que quien tal hizo, que tal pague» (I, 1701, 1704); y Temor había dicho antes que venía «La justicia de Dios» (I, 1700). *Doña Beatriz de Silva*. La reina Isabel al Rey: «Darla la muerte he querido: / quien tal hace que tal pague» (II, 900). *El mayor desengaño*. El conde Próspero a Evandra: «Quien tal hace, que tal pague; / quien tal paga, que tal pene»; Marción a Bruno: «que pues alabaste de necio, / quien tal hace, que tal pague»; Lorena a Evandra: «él fue necio; el conde, cuerdo; / quien tal hace, que tal pague»; Laureta a Evandra: «que si por hablar te pierde, / quien tal hace, que tal pague» (II, 1193, 1119, 1198). *La fingida Arcadia*. Lucrecia a Pinzón: «Quien tal hace, que tal pague» (II, 1422). *Amar por arte mayor*. Bermudo a doña Elvira: «Quien tal hace, que tal pague» (III, 1183). *Cigarrales de Toledo*. Alejo: «¡Quien tal hace, que tal pague! / ¡Quien tal paga, que tal pene!» (Tirso de Molina, 1996: 168).

La presencia de palabras, sintagmas, expresiones y unidades narrativas de *El burlador de Sevilla* en tantas otras comedias de Tirso de Molina son las marcas de su autoría; es el propio dramaturgo quien da testimonio de que fue él quien escribió esa obra que dio a la literatura uno de los mitos modernos: don Juan, con «brío y corazón en las carnes» para cenar con el convidado de piedra.

Bibliografía

CLARAMONTE, Andrés de. (2020) *El burlador de Sevilla*. Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid. Cátedra.

CRUICKSHANK, D. W. (1981) «The First Edition of *El burlador de Sevilla*». *Hispanic Review*. 49. 443-467.

DOLFI, Laura. (2000) «El burlador burlado. Don Juan en el teatro de Tirso de Molina». *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles*. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza (eds.). Pamplona. GRISO. Universidad de Navarra. 31-63.

FERRER VALLS, Teresa et al. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Publicación en web: <https://catcom.uv.es/>

GÓNGORA, Luis de. (2000) *Las firmezas de Isabela. Obras completas, II*. Edición de Antonio Carreira. Madrid. Biblioteca Castro.

TIRSO DE MOLINA (fray Gabriel Téllez). (1952) *Obras dramáticas completas*. Edición crítica de Blanca de los Ríos. Madrid, Aguilar. 3 vols.

TIRSO DE MOLINA (fray Gabriel Téllez). (1996) *Cigarrales de Toledo*. Edición de Luis Vázquez Fernández. Madrid. Castalia.

TIRSO DE MOLINA (fray Gabriel Téllez). (2010) *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Edición crítica de W. F. Hunter. Barcelona. Centro para la Edición de los Clásicos Españoles. Instituto de Estudios Tirsianos (GRISO).

TIRSO DE MOLINA (fray Gabriel Téllez). (2013) *El castigo del penaseque. Quien calla, otorga*. Edición de Miguel Zugasti. Madrid. Cátedra.

FRANCISCO DE QUEVEDO EN LA BIBLIOTECA DEL JURISTA JOHANNES CONRADUS MONAEUS (1607-1648)

Miguel CARABIAS ORGAZ
Universidad de Salamanca
ORCID: 0000-0002-1333-0389

Resumen:

Se analiza la recepción, hacia 1640, de la primera traducción francesa de los *Sueños* y el *Discurso de todos los diablos* por parte de un lector concreto: el jurista y profesor alemán en las universidades de Rinteln y Groninga Johannes Conradus Monaeus, que parece haber centrado su atención en la dimensión política del *Discurso de todos los diablos*. Aunque sea una figura menor, puede considerarse representativa de aquella generación de intelectuales calvinistas de la primera mitad del siglo XVII que se formó con maestros de la talla de Herman Vultejus o Matthias Martinius. También se pone en relación con el interés que despertó la obra de Quevedo, dentro de la órbita reformada, durante el siglo XVII, del que es claro indicio la primera traducción neerlandesa, de Haring van Harinxma.

Palabras clave:

Francisco de Quevedo, *Discurso de todos los diablos*, Johannes Conradus Monaeus, lector empírico.

Abstract:

This article analyses the reception, around 1640, of the first French translation of *Sueños* and *Discurso de todos los diablos* by a specific

reader: the German jurist and professor at the universities of Rinteln and Groningen, Johannes Conradus Monaeus, who seems to have focused his attention on the political dimension of *Discurso de todos los diablos*. Although a minor figure, he can be considered representative of that generation of Calvinist intellectuals of the first half of the 17th century who trained under masters such as Herman Vultejus and Matthias Martinus. It also relates to the interest that Quevedo's work aroused within the Reformed movement during the 17th century, as clearly reflected in the first Dutch translation by Haring van Harinxma.

Key Words:

Francisco de Quevedo, *Discurso de todos los diablos*, Johannes Conradus Monaeus, empirical reader.

Hace ya varias décadas que el interés por la recepción de la obra de Quevedo fuera de España, por parte de sus contemporáneos, se ha ido consolidando. Especialmente se ha indagado en las diversas traducciones e imitaciones que aparecieron, en gran parte de Europa, durante el siglo XVII, comenzando en Francia y, poco después, extendiéndose a los Países Bajos, Alemania, Inglaterra, Italia y Polonia¹. Menor atención han recibido los testimonios de lectores contemporáneos concretos, individuales, fuera del ámbito hispánico², si bien contamos con algunos ejemplos interesantes como los apuntados por Roig Miranda (2000, 371-372), que contribuyen a confirmar que en el siglo XVII la obra de Quevedo se conocía bien más allá de nuestras fronteras: cartas de Madame de Sévigné y de Saint-Evremond, alusiones de Corneille al *Buscón* o ciertos pasajes de

¹ Sin ánimo de ser exhaustivo, citaré, entre los trabajos más recientes, los de Roig Miranda (1997; 1998; 2000; 2003; 2011), Moser (2002), Martinengo y Símini (2003), Arbesú (2006), Nider (2011; 2012), Ehrlicher (2011; 2017), Alonso (2013; 2015; 2016; 2017; 2024), Barone (2014), García Sánchez (2017), Garzelli (2018).

² En lo que se refiere al contexto español, he ofrecido recientemente un ejemplo singular de la recepción de la obra política quevediana (Carabias, 2025).

Cyrano de Bergerac en relación con los *Sueños*, entre otros³. Siguiendo esta senda, el presente trabajo se ha de centrar, más allá de especulaciones sobre el lector ideal, en un lector empírico, receptor material del texto literario, condicionado por su contexto histórico, cultural y personal⁴. Aun reconociendo la dificultad que supone la localización y análisis de tal clase de testimonios, por infrecuentes y parcos en información, deseo contribuir a llenar mínimamente ese vacío desde el convencimiento de que resulta ineludible el rebusco de datos objetivos, positivos, si se quiere estudiar la recepción de grandes figuras de la literatura áurea como Francisco de Quevedo.

En las páginas que siguen, me ocuparé de un lector de *Les visions* –la traducción francesa de los *Sueños* y el *Discurso de todos los diablos*– que se acercó al texto seguramente aún en vida de Quevedo. Se trata del testimonio que, a través de un volumen de su biblioteca, nos llega de un jurista y profesor alemán en las universidades de Rinteln y Groninga. Aunque sea una figura menor, puede considerarse representativa de aquella generación de intelectuales calvinistas de la primera mitad del siglo XVII que se formó con maestros de la talla de Herman Vultejus o Matthias Martinius.

Les visions de dom Francisco de Quevedo. Un ejemplar de la edición parisina de 1639

En lo que se refiere a la difusión de los *Sueños* y el *Discurso de todos los diablos* fuera de España, fue pionera la tempranísima versión francesa firmada por *le Sieur de La Genesté*⁵: en 1632

³ Véase también Roig Miranda (2011, 241-243).

⁴ Acerca del concepto de «lector empírico» y las diversas aportaciones que han hecho, al respecto, la pragmática, la semiótica, la Teoría empírica de la literatura de Siegfried J. Schmidt, la Teoría de los polisistemas, la psicología o los modelos fenomenológicos y hermenéuticos, entre otras; véase una síntesis bastante completa en Valles Calatrava (2008, 253-259).

⁵ Aún carecemos de indicios sólidos acerca de la identidad que encubre este pseudónimo, si bien Andreas Stoll (1970) defendió que se trataba de Paul Scarron.

aparecieron *Les visions*, traducción de los *Sueños* a la que en 1634 se añadió, como séptima *vision*, la del *Discurso de todos los diablos*. A lo largo del siglo XVII, esta traducción mereció numerosas ediciones –Roig Miranda (1997) ha identificado 85 diferentes hasta 1699–. Por otro lado, el trabajo de La Geneste ejerció una influencia capital en buena parte de Europa y contribuyó de manera decisiva a la difusión de la obra quevediana –fue «piedra angular para el éxito europeo de la obra» (Ehrlicher, 2011, 96)–, sirviendo de base a las primeras traducciones alemana, holandesa, inglesa e italiana⁶.

En estas páginas nos ceñiremos a la edición parisina de 1639, que es particularmente rara. Desconocida por Palau, fue mencionada por Grässe (1864, 524), aunque sin ofrecer detalles, y posteriormente por Astrana Marín (1946, 776) y Cioranescu (1977), aunque la más completa descripción la ha proporcionado Roig Miranda (1997, 176), quien localizó muy escasos ejemplares de la misma⁷, a los que habrá que añadir el que aquí se estudia:

LES | VISIONS | DE DOM | FRANCISCO |
DE QVEVEDO | VILLEGAS, | CHEVALIER DE |
l'Ordre S. Iaques. | *Augmentées de l'Enfer Reformé, ou | Sedition
Infernale.* | Traductes d'Espagnol par le Sieur | DE LA
GENESTE. | [adorno tipográfico] | Iouste la Coppe
Imprimé | A PARIS, | Chez PIERRE BILLAINE, ruë S.
Iacques | à la bonne-Foy, deuant S. Yues. | [filete] |
M.DC.XXXIX.

París, Pierre Billaine, 1639.

12° [143 x 85 mm]. [8], 407, [1] pp. *4 A8 B12-R12

S4.

Guarda anterior: manuscrito en tinta, «166».

Guarda posterior: etiqueta con «LV 232» manuscrito. En ambos casos, seguramente se trata de firmas de antiguas bibliotecas.

Ex libris manuscrito en portada: «Ex libris Johannis
| Conradi Monæj | C. P.».

⁶ Véanse, al respecto, además del trabajo ya mencionado de Roig Miranda (1997), los estudios posteriores de la misma autora: Roig Miranda (2000, 367-368; 2004, 43-51; 2011, 236-237). También pueden consultarse sendas tesis doctorales de Brögelman (1959) y Phélouzat (1973).

⁷ Véase también Roig Miranda (2004, 106).

Adornos manuscritos o rúbricas en *4 y en p. 407.
Subrayado en p. 325. En los tres casos, aparentemente se empleó la misma tinta que en el *ex libris*.

Encuadernación de pergamino, con tejuelo.
Salamanca, biblioteca particular, R065.

En la página 325, dentro de la séptima vision, *D'une sedition causee aux Enfers* –es decir, el *Discurso de todos los diablos*–, descubrimos el único pasaje subrayado –como acabo de apuntar, la tinta es antigua, presumiblemente la misma con que se trazó el *ex libris*–, que es muy significativo, como enseguida trataré de explicar:

O Lucifer vous voyez comme il ne faut estre ny bon ny mechant pour estre criminel, mais seulement favory d'un Tyran, & que c'est comme le cours de la vie humaine, où chacun meurt à cause qu'il est mortel, & non pas à cause de la maladie, car elle ne sert que de pretexte à la mort.

Johannes Conradus Monaeus (1607-1648), lector de Quevedo

La identificación del antiguo poseedor de nuestro ejemplar, a la vista de su *ex libris*, es clara: se trata de Johannes Conradus Monaeus⁸, jurista y profesor de las universidades de Rinteln y Groninga en la primera mitad del siglo XVII, quien, paralelamente, desempeñó diversas labores diplomáticas.

Nacido en Kreuznach⁹, ciudad del Palatinado, en cuyo *gymnasium* recibió su primera enseñanza y del que su padre fue

⁸ Las siglas que acompañan a su nombre, en el *ex libris*, tal vez deban interpretarse en relación con su procedencia geográfica: Kreuznach –*Crucenacum* o *Cruciniacum*– en el Palatinado –*Palatinum*–; aunque también podrían ser equivalentes a *Codicis Professor*.

⁹ La principal fuente para la biografía de Monaeus es *Effigies et vitae* (1654, 198-203), a la que sigo principalmente. Muchos de esos datos biográficos proceden del programa inaugural de la Universidad de Groninga de 1645 –*Rector Academiae L. S.*, Groninga, Johannis Sas, 1645– y del programa fúnebre publicado tras su fallecimiento –*Rector Academiae L. S.*, Groninga, Johannis Sas, 1648–, de los que existen sendas copias en la Universidad de Groninga. Pueden verse también: Freher (1688, 1108-1110), Benthems (1698, 265-266), Andreae (1784, 302), Strieder (1794, 175-176), Aa (1869, 972), Stelling-Michaud (1975, 568).

director¹⁰, aún muy joven pasó a estudiar a Neuhaus, pero la Guerra de los Treinta Años le obligó a huir. En 1621 se estableció en Marburgo, donde prosiguió sus estudios bajo el magisterio de figuras destacadas como Theodor Vietor¹¹, Rodolphus Goclenius¹², Georg Cruciger¹³, Johannes Combach¹⁴, Herman Vultejus¹⁵, Johannes Goddaeus¹⁶ y Antonius Matthaeus¹⁷. Especialmente importante fue su amistad con Vultejus, a quien unía además cierto parentesco. En 1628 se matriculó en el Gymnasium Illustre de Bremen (Rotscheidt, 1908, 138), donde defendió el discurso *De novi operis nuntiatione*¹⁸ ante el profesor Franz Pierens y donde conoció al teólogo Matthias Martinius¹⁹, que lo acogió bajo su protección; gracias a ello, fue nombrado preceptor del joven Rudolf Wilhelm zu Innhausen und Knyphausen²⁰, a quien

¹⁰ Sobre su padre, véase Andreae (1784, 303).

¹¹ Theodor Vietor (1560-1645), filólogo alemán, profesor de griego en la Universidad de Marburgo.

¹² Rodolphus Goclenius o Rudolf Gockel (1547-1628), filósofo alemán, profesor de lógica, metafísica y ética en la Universidad de Marburgo. Fue seguidor de las doctrinas de Felipe Melancton.

¹³ Georg Cruciger (1575-1637), lingüista y teólogo calvinista alemán, profesor en Marburgo y, en sus últimos años, en la universidad de Kassel. Fue representante por Hesse en el Sínodo de Dordrecht.

¹⁴ Johannes Combach (1585-1651), teólogo calvinista alemán, profesor en Marburgo entre 1621-1624, se estableció en Bremen en 1639.

¹⁵ Hermann Vultejus (1565-1634), jurista alemán, rector de la Universidad de Marburgo en 1592 y, de nuevo, en 1601. Ejerció funciones diplomáticas representando al landgrave de Hesse. Dejó una abundante obra jurídica.

¹⁶ Johannes Goddaeus (1555-1632), jurista alemán, profesor de Derecho en las universidades de Herborn y Marburgo.

¹⁷ Antonius Matthaeus (1564-1637), jurista holandés, profesor de Derecho en Marburgo y, desde 1625, en Groninga. Su hijo Antonius II Matthaeus fue un afamado jurista en la Universidad de Utrecht.

¹⁸ El dato, en Strieder (1794, 175). No he sido capaz de localizar ningún ejemplar, aunque parece que se imprimió en Bremen en 1634.

¹⁹ Matthias Martinius (1572-1630), teólogo calvinista de Freienhagen, profesor en Herborn y, desde 1610, rector del Gymnasium Illustre de Bremen. Participó en el Sínodo de Dordrecht de 1618. Sus obras principales son: *De Gubernatione Mundi*, *Lexicon philologicum*, *Idea Methodica et brevis encyclopaediae*. Colega suyo en el Gymnasium Illustre fue el teólogo Ludwig Crocius (1586-1655).

²⁰ Rudolf Wilhelm zu Innhausen und Knyphausen (1620-1666), político y diplomático de origen alemán. Después de graduarse, en junio de 1642 entró al

acompañó en un largo viaje durante la década de 1630 por gran parte de Europa²¹: recorrió Francia, permaneció algún tiempo en Ginebra –donde entró en contacto con los teólogos Théodore Tronchin²² y Friedrich Spanheim²³, el jurista Johannes Steinberg²⁴ y, especialmente, Dionisio Godofredo²⁵–, también estuvo en Inglaterra y visitó la Italia española, particularmente el reino de Nápoles.

En 1642, a su regreso, Monaeus obtuvo una plaza como profesor de Derecho en la Universidad de Rinteln –el Alma Mater Ernestina, deudora de la familia Schaumburg-Lippe–, en la que se doctoró. En febrero de 1643 presentaba a examen un discurso sobre Derecho civil²⁶ en una disputa académica presidida por el profesor y jurista David Pestel²⁷. Fue a partir de entonces cuando comenzó a participar en debates sobre materia política y a desempeñar labores diplomáticas y de consejero: fue enviado a la

servicio del elector de Brandeburgo. En 1644 fue nombrado juez en Groninga, ciudad de cuya Academia fue curador. En 1652 se le nombró representante de los Estados Generales en Groninga; en 1654, representante diplomático de los Países Bajos en el Primer Tratado de Stade, entre Suecia y Bremen. Su padre, el coronel Enno Wilhelm zu Innhausen und Knyphausen, fundó la línea familiar holandesa de Innhausen y Knyphausen. Consúltese Bahl (2001, 521).

²¹ Probablemente acompañó a ambos, durante parte del viaje, Federico de Hesse-Homburg (1585-1638), primer landgrave de Hesse-Homburg (Aa, 1869, 972).

²² Théodore Tronchin (1582-1657), teólogo calvinista, hebraísta, de Ginebra, donde fue profesor. Estuvo en el Sínodo de Dordrecht.

²³ Friedrich Spanheim (1600-1649), teólogo calvinista alemán en la Academia de Ginebra.

²⁴ Johannes Steinberg (1592-1653), profesor alemán de Derecho en Groninga.

²⁵ Dionisio Godofredo (1549-1622), jurista francés, profesor en Estrasburgo y Heidelberg, también se estableció un tiempo en Ginebra. Es conocido especialmente por su *Corpus iuris civilis*, 1582.

²⁶ *Disputatio inauguralis exhibens V decades positionum hinc inde ex Jure civili ... Sub praesidio ... Dn. Davidis Pestelii ... Publice examinandam proponit Johan-Conradus Monaeus, Rinteln, Petrus Lucius, 1643.* Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Universitaria y Estatal de Turingia, 2004 A 9408(3).

²⁷ David Pestel (1603-1684), jurista alemán, profesor de Derecho en la Universidad de Rinteln desde 1641, bajo protección de la condesa Isabel de Holstein-Schaumburg. Fue preceptor del conde de Estiria. Lugarteniente del conde Felipe de Schaumburg-Lippe, en su nombre asistió a la Paz de Westfalia.

corte de Suecia, junto a Felipe de Schaumburg-Lippe²⁸, en defensa de los derechos del condado de Holstein-Schaumburg frente al obispo de Minden (Wippermann, 1853, 267-268); también fue enviado como consejero ante la regente de Hesse-Kassel, Amelia Isabel, y a Osnabrück para negociar la paz con los suecos.

En 1645 casó con Anna Catharina Wippermann –hija del consejero y chambelán de Schaumburg, Johann Wippermann (Strieder, 1794, 175-176)– y ese mismo año Monaeus decidió trasladarse a Groninga, en cuya universidad fue profesor de Derecho hasta su prematuro fallecimiento. Allí conoció al teólogo calvinista Jacob Alting²⁹ –hijo del afamado teólogo Heinrich Alting–, con quien tuvo una profunda amistad por sus vínculos familiares y de patria. También mantuvo excelente relación con Ludwig y Joachim Cameranius³⁰ y con Paulus Strasburger, antiguos embajadores y consejeros de la reina Cristina de Suecia. Seguramente la decisión de trasladarse a la Universidad de Groninga –fundada pocos años antes bajo directrices de la línea calvinista más ortodoxa, la contrarremonstrante (Berkel y Termeer, 2021, 16-18)– se vio motivada en parte por ser curador de aquella institución su antiguo educando Rudolf Willem zu Innhausen; además, Heinrich Alting se esforzaba desde hacía tiempo por atraer a profesores alemanes a Groninga (Hotson, 2020, 108-109). Tristemente, Johannes Conradus falleció con poco más de cuarenta años, a causa de cálculos renales, en junio de 1648³¹.

Como se ha podido ir comprobando, Monaeus tuvo la ocasión, a lo largo de su trayectoria académica, de entrar en contacto con figuras relevantes, en especial juristas y teólogos

²⁸ Felipe de Schaumburg-Lippe (1601-1681), hijo del conde de Lippe, Simón VI, e Isabel de Schaumburg, heredó Lippe-Alverdissen en 1613 y creó en 1640 el condado de Schaumburg-Lippe.

²⁹ Jacob Alting (1618-1679), teólogo alemán, fue profesor de lenguas orientales en Groninga desde 1643. Se le pidió que refutara el *Tractatus Theologico Politicus* de Spinoza.

³⁰ Ludwig Cameranius (1573-1651), erudito, estadista, diplomático alemán. Al servicio del elector Federico V del Palatinado. Nieto del filólogo Joachim Camerarius.

³¹ En *Effigies et vitae* (1654, 202) se describe a Monaeus como un hombre piadoso, amante de las Sagradas Escrituras, defensor de la paz y la concordia.

reformados, aunque también notables personalidades políticas: ya en su juventud, como preceptor de Rudolf Willem zu Innhausen, tendría la ocasión de acercarse a la aristocracia gobernante y, especialmente desde 1642, prestó servicio como consejero y diplomático a los condes de Holstein-Schaumburg –sin duda respaldado por su mentor el profesor David Pestel– y al landgraviato de Hesse-Kassel, aliado de Suecia durante la Guerra de los Treinta Años. Al mismo tiempo, puede conjeturarse que fue reuniendo una variada biblioteca personal; además del ejemplar que motiva nuestro estudio, se localiza otro volumen, hoy conservado en la British Library de Londres, sign. 1608/200: *In geometriam Euclidis demonstrationum libri sex*, de Martinus Erii Gestrinius³², impreso en Upsala, por Eschillus Matthiae, en 1642; el autor de la obra, contemporáneo suyo, se lo regaló probablemente durante su estancia en Suecia en 1643³³. Podemos destacar, finalmente, la participación de Monaeus en la publicación de diversos opúsculos de temática jurídica, entre ellos, una serie de disputas académicas sobre Derecho justiniano que él mismo presidió en 1647 y 1648 y en las que se reconocen ciertas inquietudes políticas, como se comentará más adelante³⁴.

³² Martinus Erii Gestrinius (1594-1648), matemático sueco, profesor en la Universidad de Upsala. Fue alumno de Claudius Opsopaeus, también estudió en la Universidad de Greifswald. Su edición latina de los *Elementos* de Euclides, 1637, es su principal contribución científica. Publicó un trabajo sobre Aristóteles: *In Aristotelis mechanica, argumenta et notae*, 1627. En *Uraniae*, 1647, manifiesta un profundo conocimiento de la obra astronómica de Galileo (Ohln, 1967-1969, 97).

³³ En la portada, autógrafo de Monaeus: «Ex donatione Clarissimi | Dni Authoris hunc librum | Vpsaliae accepit | Johan-Conradus Monaeus».

³⁴ *Disputatio inauguralis exhibens V decades positionum hinc inde ex Jure civili ... Sub praesidio ... Dn. Davidis Pestelii ... Publice examinandam proponit Johan-Conradus Monaeus*, Rinteln, Petrus Lucius, 1643. I.N.D.N.I.C. *Theses haece jridicas de contractibus consensualibus auctoritate Amplissimae Facultatis Juridicae in Illustri Academia Ernestina Praeside Amplissimo, Excellentissimo viro Dno. Johanne Conrado Monaeo ... Publicae disquisitioni subjeciet Anthoon Hinricus Mollenbeck Rintelensis, Rintelii, Petrus Lucius*, 1644. *Dissertatio juridica de homicidio in genere et in specie de voluntario et causali, quam Divinâ Annuente Gratiâ praeside Viro Amplissimo, Excellentissimo & Consultissimo Dn. John-Conrado Monaeo ... Publicae censurae placidaeque disquisitioni subjicie Johan-Conradus Hast Hassus*, Groninga, Augustini Eissens, 1647. *Disputatio*

En estas coordenadas biográficas ha de inscribirse la recepción de la obra quevediana por parte de Johannes Conradus Monaeus. Pero antes de abordar tal cuestión, convendrá detenerse a considerar la causa por la que el profesor alemán recurrió a una traducción francesa del texto, con lo que ello supondría; por otro lado, será pertinente ofrecer algunos apuntes acerca de la percepción que el jurista de Kreuznach pudo tener, antes de su lectura, sobre la figura del privado o favorito, especialmente en relación con el análisis jurídico-político de la tiranía.

Seguramente Monaeus no dominaba el castellano lo suficiente como para tratar de leer la obra de Quevedo en su original. Tampoco tuvo la posibilidad de acceder al texto, hasta 1640, en su lengua materna, el alemán³⁵. En cambio, la versión de

juridica de peculatu quam prosperante Deo praeside amplissimo, excellentissimo et consultissimo viro Dn. Johan-Conrado Monaeo J. U. D. ejusdemque Facultatis in illustri Groninga professore ordinario, praepatore et patrono suo venerando. Publicae disquisitioni subjecit Andreas Muller Dessa-Anhalt. Ad diem 15 Septembris, horis locoque consuetis, Groningæ, Augustinus Eissens, 1647. Disputatio Justiniane prima. Continens prooem: et tit: prim: inst: de justitia et jure. Qvam Affulgente Justitiae Sole, praeside amplissimo, consultissimo, excellentissimoque viro, D. Johan Conrado Monaeo ... Publice Ventilandam proponit Johannes Ringels, Groninga, Johannis Cöllen, 1647. Disputatio Justiniane secunda, de jure naturali, gentium, ac civili. Qvam SS. Triade prosperante, & succurrente praeside clarissimo, amplissimo, consultissimo viro, D. Johan-Conrado Monaeo... Publico examini exasciandam subjecit Nicolaus Finckius Groninganus, Groninga, Johannis Cöllen, 1647. Disputatio Justiniane tertia, de jure personarum, quam Divinâ favente gratiâ sub praesidio viri amplissimi, consultissimi, iuxta ac excellentissimi, D. Johan-Conradi Monaei ... Publicae disquisitioni subjeciam Werner-Hermann a Sporcken / Eq. Luneburg, Groninga, Johannis Cöllen, 1648. Disputatio Justiniane quarta, de patria potestate et nuptiis. Qvam Divinâ favente gratiâ sub auspiciis viri amplissimi, consultissimi, iuxta ac excellentissimi, Dn. Johan-Conradi Monaei ... Publice ventilandam proponit Johannes Piscator. I. N. Leovardianus Friso, Groninga, Johannis Cöllen, 1648. Disputatio Justiniane quinta, de legitimatione, adoptione et modis solvendi patriam potestatem. Qvam Divinâ Favente Gratiâ praeside viro amplissimo, excellentissimo ac consultissimo, D. Johan-Conrado Monaeo ... Publicae disquisitioni subjeciam Alardus Mejer, Bremens, Groninga, Johannis Cöllen, 1648. Disputatio Justiniane sexta, de tutela, quam A. D. T. O. M. praeside Amplissimo, Consultissimo, Clarissimoque viro, D. Johan-Conrado Monaeo ... Publice examinandam proponit Johannes Philippus Burckhardus, Heidelberg-Palatinus, Groninga, Johannis Cöllen, 1648.

³⁵ Esta primera traducción de los *Sueños* al alemán, realizada por Johann Michael Moscherosch, se hizo a partir de la versión francesa de La Geneste y constituyó una transposición más alejada aún que su modelo (Ehrlicher, 2011, 95-96). Por

La Geneste, que alcanzó una amplísima difusión desde 1632, sería perfectamente asequible para un hombre instruido que sin duda leía bien el francés y que pudo adquirir un ejemplar de *Les visions* durante su viaje por Europa en la década de 1630. Pero esto habría de influir inevitablemente en su recepción de la obra quevediana. Tal y como ha observado Alonso Veloso (2024), al comparar la versión del *Discurso* firmada por La Geneste con el texto español, se detecta una reelaboración significativa del original para ajustarlo a las expectativas y al contexto de los lectores³⁶.

En 1641 saldría a la luz la primera traducción neerlandesa de los *Sueños* y el *Discurso*, firmada por Haring van Harinxma, que alcanzaría un éxito muy notable, con diecisiete ediciones sólo en el siglo XVII. Harinxma descendía de una noble familia frisona, era calvinista contrarremonstrante y sirvió a los estatúderes de Frisia, primero en el ejército y después en la corte. Su traducción hay que situarla, pues, en un marco sociocultural muy concreto: el ambiente cortesano de fe reformada en torno al estatúder Guillermo Federico de Nassau-Dietz, que lo conecta con figuras como el editor Claude Fonteyne, el poeta Ernst Noyen o el pintor Wybrand de Geest (Moser, 2002, 41-48). Hay que subrayar, además, que el trabajo de Harinxma se basó, no en el original castellano, sino en la versión francesa de La Geneste, a la que seguiría fielmente, aunque en ocasiones se permitió omitir, sustituir o explicar ciertos pasajes, condicionado por su propio contexto social y cultural. Así, obviamente, prescindió de los ataques contra Calvino, Melanchton, Lutero y Beza, sustituyendo esos nombres por los de Arrio y los anabaptistas Jan van Leiden, Bernhard Knipperdolling y David Joris³⁷. Sin embargo, en otros casos mantuvo la perspectiva española y católica del texto, asumiendo conceptos como el de la confesión, la intercesión de los santos, el

su parte, Roig Miranda (2004, 51) situaba la primera edición del texto alemán en 1639.

³⁶ Roig Miranda (2000, 375) ya había apuntado la existencia de alusiones que aparecen en *Les Visions* y que no existían en los *Sueños*.

³⁷ Muchos anabaptistas se habían establecido en Frisia desde la segunda mitad del siglo XVI y fueron vilipendiados tanto por los católicos como por los protestantes (Moser, 2002, 52-55).

Rosario y –lo que es más llamativo– el libre albedrío, absolutamente incompatible con la doctrina calvinista de la predestinación³⁸.

Se puede reconocer en la traducción de Harinxma un contexto muy cercano al de Monaeus, quien se estableció desde 1645 en Groninga, ciudad que también tenía como estatúder a Guillermo Federico. Ciertamente, Monaeus se hallaba más próximo al ambiente académico y universitario que al cortesano, pero no perdamos de vista que también se movió en determinados círculos políticos y diplomáticos. Además, accedió al texto de Quevedo igualmente a través de *Les visions* de La Geneste. No sería aventurado, por tanto, pensar en algún contacto entre Haring van Harinxma y el profesor de Groninga³⁹. En todo caso, lo relevante es que nos hallamos ante dos casos que pueden considerarse complementarios, pues combinados ofrecen una visión más precisa sobre la recepción de Quevedo en la Holanda calvinista. Si Harinxma vio en el texto quevediano un medio excelente de combatir el pecado y reprender los vicios, a un tiempo divertido y edificante (Moser, 2002, 49-51), Monaeus seguramente se sintió más atraído por su dimensión política, como se expondrá en las páginas que siguen.

En lo que se refiere a la figura del privado o favorito, aunque sin duda Monaeus conocía bien los nombres más relevantes de la política española, francesa e inglesa, también pudo tener en mente algún caso más o menos cercano: por ejemplo, el de Nikolaus Krell, canciller del elector Christian I de Sajonia, criptocalvinista, arrestado y ejecutado en 1601 por haber tratado de contrarrestar el luteranismo ortodoxo; o bien el caso de Matthäus Enzlin, favorito del duque Federico I de Württemberg, profesor de Derecho civil en la Universidad de Tubinga, condenado y

³⁸ Que se trata de una versión más o menos respetuosa es si cabe más evidente cuando la comparamos con casos extremos de manipulación como los descritos por Arbesú (2006).

³⁹ A juicio de Moser (2002, 43), Harinxma pudo basar su trabajo en la edición de 1635 de *Les visions*, aunque no ha podido probarlo del todo. No descartemos, por tanto, que se tratara, en realidad, de la edición de 1639, lo cual reforzaría la hipótesis de un cierto contacto entre el traductor frisón y Monaeus.

ejecutado en 1613⁴⁰. Tampoco habrá que descartar cierta identificación personal: Monaeus desempeñó labores diplomáticas y de consejero para algunos «príncipes» y su suegro, Wippermann, fue chambelán de Schaumburg.

El delicto es ser privado, no ser malo ni bueno

No ha de sorprender que, en la versión francesa de *Les visions*, al texto de los *Sueños* se hubiera añadido tempranamente el *Discurso de todos los diablos*, pues existen bastantes rasgos en común, particularmente con el *Sueño de la Muerte*. En ambos casos hay una clara dimensión política, si bien en el *Discurso* las cuestiones políticas se desarrollan en un plano más teórico (Marañón, 2005, 85). Por otro lado, la presencia de personajes históricos como Julio César o Alejandro Magno permitió introducir el debate acerca de temas como la monarquía, la privanza o la función del historiador político, de modo que el discurso moral se ubicara más allá de situaciones concretas, en un plano general, conectando con los tratados más específicamente políticos de Quevedo, como la *Vida de Marco Bruto* o *Política de Dios*⁴¹. De hecho, Fernández-Guerra ya percibió el *Discurso* como un texto más filosófico-político que satírico-moral (Quevedo, 1852, 359).

Es destacable, concretamente, el tratamiento que recibe, en un amplio pasaje del *Discurso de todos los diablos*, el tema del privado o valido⁴², por el que manifestó un notable interés el mismo Quevedo en *Política de Dios*, *Discurso de las privanzas*⁴³ y *Cómo ha de ser el privado*, al igual que hicieron otros autores de los siglos XVI y XVII: Maquiavelo ya advirtió acerca del peligro que representaba para el príncipe la existencia de un favorito demasiado poderoso; tanto Jean Bodin como Giovanni Botero y Justo Lipsio coincidieron en la opinión de que el monarca debía rodearse de

⁴⁰ Acerca de la figura del privado durante este periodo, será útil consultar el trabajo de Feros Carrasco (1999).

⁴¹ Véanse, al respecto, Marañón (2005, 95-96) y Rey (2003, XXXIV-XXXV).

⁴² Sobre Quevedo y la institución del valimiento, véanse los trabajos de Peraita (1997, 23-30) y Pilat-Zuzankiewicz (2017).

⁴³ Véase el trabajo de Díaz Martínez (1999).

buenos consejeros, pero sin depender de ellos, sin delegar ni compartir su autoridad⁴⁴; en España, expresaba una opinión similar Juan de Mariana en *De rege et regis institutione*, 1599, al tiempo que fray Juan de Santa María –*Tratado de república y policía cristiana*, 1615– manifestaba sus reticencias a la existencia de un privado, si bien predominaron las voces más o menos favorables, como las de fray Pedro Maldonado –*Discurso del perfecto privado*, 1609–, Mateo Renzi –*Perfecto privado*, 1622–, Mártir Rizo –*Norte de príncipes*, 1626–, José Laínez –*Privado cristiano*, 1641– y Saavedra Fajardo –*Idea de un príncipe político cristiano*, 1640–, entre otros.

En el *Discurso de todos los diablos* se describen los riesgos de la privanza, principalmente la envidia y la adulación, así como el carácter inestable del cargo, y se explica cómo los monarcas hacen uso del valido, mientras éste es útil, para acabar dejándolo caer: se emplea el emblema de la esponja –el príncipe le deja chupar para luego exprimirlo– y el del pararrayos –atrae el odio del pueblo para mantener a salvo al monarca⁴⁵–. Es aquí donde se inscriben, precisamente, las palabras subrayadas por Monaeus, que corresponden a la intervención de Clito, consejero de Alejandro Magno, quien reflexiona apesadumbrado acerca de la figura del privado. Se trata de una escena inspirada en los *Diálogos de los muertos* de Luciano –concretamente, el decimotercero– y permite a Quevedo introducir una amplia crítica, ahondando en los perjuicios que supone la cercanía al poder (Marañón, 2004, 129):

De suerte, ¡oh Lucifer!, que el delito es ser privado, no ser malo ni bueno, y es como lo que pasa en la vida humana: que todos mueren de hombres y no de enfermos, que ése es achaque.

Sirven estas palabras de exordio al pasaje siguiente, donde se presenta el mal de la privanza como algo esencial y no circunstancial (Marañón, 2005, 313). La condición del privado es

⁴⁴ Otro autor destacable, a comienzos del siglo XVII, es Georg Acacius Enenkel, que en 1620 publicó *Sejanus seu de praepotentibus regum ac principum ministris commonefactio*.

⁴⁵ Se encuentra el mismo motivo en la comedia *Cómo ha de ser el privado*.

equiparable a la del ser humano en general, que ha de morir por el hecho de serlo —«todos mueren de hombres y no de enfermos, que ése es achaque»—, una idea sobre la que volverá Quevedo en *Virtud militante*⁴⁶. En ese mismo sentido, hará decir a Satanás: «la privanza es tropezón y todo príncipe es zancadilla». Clito argumenta que los privados son condenados por el hecho de serlo, independientemente de su bondad o maldad⁴⁷; de hecho, tampoco los buenos privados —como Séneca— están libres de caer. Incluso si el privado virtuoso sirve a un príncipe justo: el caso de Belisario se presenta como ejemplo elocuente de que el destino del valido es siempre el de subir para caer y, en consecuencia, debe estar dispuesto a ese sacrificio (Marañón, 2005, 107-111).

Esta figura del privado conecta inevitablemente con la cuestión de la tiranía. Aunque en principio Francisco de Quevedo se opuso —como todos los teóricos políticos que aceptaban la doctrina de la Iglesia— al derecho de resistencia ante un tirano, esto no impidió que se pronunciara ocasionalmente en términos arriesgados (Maravall, 1982, 124-126). Así, por ejemplo, en el *Discurso de todos los diablos* leemos: «para ver cuán poco caso hacen los dioses de las monarquías de la tierra, basta ver a quién se las dan». Recordemos que, si bien Quevedo manifestó siempre su rechazo al tiranicidio, en su obra política por momentos parece acercarse a esta idea⁴⁸ y, en todo caso, seguramente ese rechazo no fue para él incompatible con una deposición incruenta, pues se planteaba la desobediencia al príncipe (Rey, 2012, 63)⁴⁹.

En otro orden de cosas, valdrá la pena volver a subrayar la influencia de Justo Lipsio en la obra de Quevedo, quien reelaboró tópicos y lugares del autor flamenco. Lipsio, bajo el influjo de

⁴⁶ Así lo apuntaron, tanto Marañón (2005, 106) como A. Rey (Quevedo, 2003, 314).

⁴⁷ Tal como apuntó V. Roncero (1991, 147), Quevedo habría manifestado de modo implícito sus reparos a la existencia misma del valimiento como institución.

⁴⁸ De hecho, Peraita (1996, 83) da a entender que Quevedo llegó a aceptar implícitamente el tiranicidio.

⁴⁹ Véanse también al respecto, por lo menos: Peraita (1996), Blanco (1998), Iglesias (2010; 2014), García López (2017, 214-228).

Tácito y del neoestoicismo, había logrado atenuar los planteamientos de Maquiavelo y acabaría dejando una huella indeleble en el Quevedo más político. En el *Discurso de todos los diablos*, concretamente, son claras las reminiscencias lipsianas, sobre todo en lo que se refiere a privados y príncipes: la relación metafórica entre el azogue y el poder que detenta el privado constituye una actualización del tópico desarrollado por Lipsio en su *Politicorum*; el edicto final de Lucifer es muy similar al que se encuentra en el *Somnium*; entre los vicios del príncipe, se destacan dos de los que Lipsio, en el *Politicorum*, señalaba como peores –la crueldad y la avaricia–, justamente en el mismo orden⁵⁰.

Resistentem excusari posse puto

A partir de este punto, podemos tratar de plantearnos cómo pudo ser la recepción de la obra quevediana –y concretamente el *Discurso de todos los diablos*–, hacia 1639-1648 –es decir, seguramente aún en vida de Quevedo–, por parte de un profesor alemán que representaba la perspectiva jurídico-política de la universidad reformada en la primera mitad del siglo XVII.

Por una parte, hemos de tener presente que la recepción del *Discurso* se vería en este caso condicionada por las profundas modificaciones introducidas en la versión francesa, según queda ya apuntado. Tenemos un claro ejemplo de ello en el pasaje subrayado que ha servido como punto de partida a este trabajo: «el delicto es ser privado, no ser malo ni bueno» pasa, en la traducción de La Geneste, a «il ne faut estre ny bon ny mechant pour estre criminel, mais seulement favory d'un Tyran», de manera que, si en el original quevediano delinquían *todos* los privados⁵¹, en el texto de La Geneste, tan sólo los privados de un tirano. Es decir, que Monaeus probablemente interpretó este pasaje como una advertencia ante quienes prestan servicio al tirano: como jurista,

⁵⁰ Para más detalles, consúltense Schwartz (2000, 256; 2013, 78 y 80) y Marañón (2005, 78-79).

⁵¹ Subyace, no obstante, en las palabras de Clito un sentido irónico: Alejandro había castigado a diversos ministros que no lo merecían, por lo que su «delito» no podía ser otro que la condición misma de privados.

quizá le preocupó la idea de que el ministro pudiera convertirse en criminal independientemente de su calidad moral, porque esto podía, implícitamente, aceptarse como justificación de la desobediencia o resistencia a la tiranía.

Por otra parte, pese al esperable antagonismo entre un Quevedo sólidamente católico, martillo de herejes, y un lector calvinista para quien sin duda los *Sueños* despertarían importantes recelos —principalmente por los duros ataques contra Calvino y los reformados⁵²—, existían en cambio diversos puntos de convergencia en materia política que podían hacerlos perfectamente compatibles. De hecho, católicos y calvinistas —no así los luteranos— coincidieron en gran medida en su concepción de la autoridad temporal, particularmente en lo que se refiere a la desobediencia de leyes consideradas injustas, pues partían de similares presupuestos políticos y jurídicos (Soria, 1997, 121 y 132). El propio Calvino, pese a que en su *Institución* defendía la necesidad de obedecer incluso al mal príncipe —al tirano—, también estableció un límite: que esta obediencia no fuera contraria a los preceptos divinos. Había, por tanto, una aceptación tácita de la insurrección y se contemplaba la actuación excepcional de alguien legitimado por el mandato de Dios (Hancock, 1989, 72-77). Más allá de Calvino, hubo autores como el teólogo Teodoro de Beza —Théodore de Bèze—, que en su obra *De iure magistratuum* planteaba la idea del pacto y la del derecho de resistencia, en oposición a un tirano que ejerciera su autoridad contra las buenas leyes o negara ciertos privilegios como la libertad religiosa. En una línea similar, se puede mencionar a Philippe Duplessis-Mornay, a François Hotman, autor de *Franco-Gallia*, al teólogo calvinista Philips van Marnix; también podemos incluir obras como *Vindiciae contra tyrannos*, publicada en Basilea en 1579-1581 bajo el pseudónimo Stephanus Junius Brutus, donde se planteaba la cuestión del tiranicidio y el derecho de

⁵² Bastará un ejemplo extraído del ejemplar que aquí analizamos, perteneciente al *Sueño del Infierno* —sexta *vision*—, pp. 303-304: «Caluin, que ses sectateurs déchiroient à belles ongles, recognoissant qu'il les auoit abusez & trompez, comme son nom en Latin l'accuse, *Caluo*, ie trompe [...] Le Simoniaque Beze, Legislateur & Ministre de Geneue estoit assis, & lisant dedans la chaire de pestilence...».

resistencia. Algunas de esas ideas, como la del pacto político, habían sido manejadas por autores católicos españoles: dentro de la Escuela de Salamanca, Francisco de Vitoria y Francisco Suárez; también el jesuita Juan de Mariana. De hecho, es muy significativo que Beza, admirador del sistema político español, presentara en *De iure magistratum* las estructuras políticas de España como ejemplares, subrayando la autoridad de los estamentos frente a los reyes (Huesbe, 2003).

También es relevante que el jurista reformado Herman Vultejus, maestro de Monaeus, en 1599 preparase una edición de *In quaedam imperatorum rescripta* de Antonio de Padilla y Meneses, catedrático en Salamanca, precedida de una epístola en que ponderaba el excelente trabajo de los juristas españoles, subrayando su perspicacia y seriedad (Weber, 1953, 723). Pero aquí ha de interesar especialmente la figura de Matthias Martinius, quien, según ya adelanté, fue protector de Johannes Conradus Monaeus en Bremen, donde también fue maestro de Johannes Cocceius, uno de los principales defensores de la teología de la alianza. Martinius representa bien al teólogo reformado de comienzos del siglo XVII, tanto por adoptar el lenguaje del pacto como por su visión de las condiciones de la vida política posteriores a la «caída» de la humanidad en el pecado. En su obra *De Gubernatione Mundi*, 1613, defendió el pacto creacional de la humanidad con Dios, mientras que cualquier forma de *consociatio* humana llevaría, en su opinión, la marca del pecado. Probablemente Martinius había tomado prestado el término *consociatio* de la obra de Althusius, a quien conoció muy de cerca, pues ambos fueron profesores en Herborn y también coincidieron en Emden (Henreckson, 2019, 65).

Johannes Althusius (1557-1638), que ocupó una cátedra de Derecho en Herborn, llegó a plantear en su *Politica methodicae digesta*, 1603-1614, entre otras cosas, que ciertos magistrados o asambleas podían estar dotados de autoridad para ejercer resistencia ante un tirano si sus acciones eran injustas y moralmente contrarias a la ley; consideró que la tiranía destruía los fundamentos de la *consociatio* y

que el tirano era un instrumento del diablo⁵³. E. Reibstein (1949; 1955) defendió que en la obra de Althusius había una clara dependencia de los iusnaturalistas españoles del siglo XVI y lo consideró continuador de la Escuela de Salamanca: concretamente, habrían ejercido una decisiva influencia Diego de Covarrubias – *Variarum resolutionum libri tres*, *Practicarum quaestionum liber unus*– y Fernando Vázquez de Menchaca –*Controveriarum usu frequentium libri tres*–, sobre todo en cuestiones de Derecho natural y de gentes, soberanía popular y sometimiento del príncipe a las leyes divina y humana (Fernández de la Mora, 1991)⁵⁴. Por otro lado, la *Política* de Althusius se relaciona estrechamente con el programa de estudios de la facultad de jurisprudencia de la Universidad de Herborn – surgida ante la necesidad de institucionalizar y dar forma a la teología calvinista–, para lo cual se tomó como modelo la facultad de Derecho de la católica Universidad de Pont-a-Mousson, fundada por los jesuitas en 1572, de manera que se puede reconocer una línea discursiva común entre Jean Bodin, Pierre Grégoire y Althusius (Carvajal, 2014, 419-421). También será pertinente apuntar la coincidencia de Althusius con Justo Lipsio en la difusión de ciertas ideas sobre el buen gobierno; de hecho, Lipsio es citado de manera regular en la *Política* del teólogo alemán, donde se adivina un eco del neoestoicismo lipsiano: es muy probable que *De constantia libri duo*, 1583, influyera de modo decisivo en Johannes Althusius (Aroney y Kennedy, 2020, 23).

Si regresamos una vez más, antes de concluir, al caso de Johannes Conradus Monaeus, veremos que, si bien no desarrolló – o al menos no lo plasmó por escrito– una teoría política que permita compararlo con las figuras anteriormente mencionadas, en

⁵³ Es muy amplia la bibliografía referida a las ideas políticas de Althusius, entre la que se encuentran los trabajos ya fundamentales de Gierke, Winters, Friedrich, Hüglin o Knöll. Para una síntesis en español y abundantes referencias bibliográficas al respecto, véase Carvajal (2014). De la *Política* hay traducción española de Mariño y Truyol (Althusius, 1990).

⁵⁴ En un sentido más puramente político, son también elocuentes las palabras de Figgis (1999, 28), quien ha visto en Althusius un eslabón entre la obra de Juan de Mariana y los revolucionarios franceses del XVIII: «Mariana planted, Althusius watered and Robespierre reaped the increase».

algunos opúsculos y disputas en que participó se percibe cierto interés por la política a nivel teórico, dentro de una perspectiva jurídica, que sería avivado tal vez por su actividad diplomática y como consejero, según queda ya expuesto. Un ejemplo ilustrativo de ello lo tenemos en la *Disputatio Justinianeae secunda, de jure naturali, gentium, ac civili*, disputa académica presidida por Monaeus en 1647. Especialmente elocuentes son algunas de las tesis sometidas a examen público (Monaeus y Finckius, 1647):

[XXXVIII] Summae potestati, ut puta ordinationi
Divinae, resistere nemini fas est.

[XXXIX] Quod si potestas illa personam Principis
deponat, ac Tyranni assumat, tum resistentem excusari
posse puto, quod tamen cum mica salis est accipiendum.

Aquí, si bien inicialmente se rechaza el derecho de resistencia, apelando al mandato divino, se acepta como lícita la resistencia al poder cuando el príncipe es sustituido por un tirano, aunque advirtiendo de que ha de tomarse la decisión con cautela.

Es relevante que Monaeus —y el círculo universitario al que pertenecía— se interesara por la tan debatida cuestión, durante los siglos XVI y XVII, del derecho de resistencia ante el tirano⁵⁵, coincidiendo con algunos autores en determinados planteamientos. Como hemos visto, se dio cierta confluencia, en lo que se refiere a la concepción de la autoridad temporal, entre autores católicos y calvinistas, por lo que resulta verosímil la presencia del *Discurso de todos los diablos*, obra de contenido marcadamente político —con especial atención a las figuras del favorito y el tirano—, entre las lecturas de un jurista y profesor reformado.

⁵⁵ Aunque seguramente no trascienda lo anecdótico, puede ser útil apuntar que al cálculo renal que causó su última enfermedad y que lo atormentó antes de morir, le dio Monaeus —sin duda irónicamente— el nombre de Erasmo; para ponderar la crueldad del dolor que le causaba, fue comparado entonces aquel cálculo con el legendario rey etrusco Mecenio y con Fálaris, ejemplos prototípicos de tirano (*Effigies et vitae*, 1654, 202).

Parece probado que hubo interés por algunos textos quevedianos, dentro de la órbita calvinista, durante el siglo XVII. Indicio de ello es la existencia de traducciones al holandés, al alemán, al inglés y al francés⁵⁶, si bien habrá que aceptar que ese interés sería parcial, selectivo, pues se sometieron los textos a profundas manipulaciones en algunos casos. La prueba más sólida la proporciona el capitán Haring van Harinxma, primer traductor de los *Sueños* al neerlandés, que vio en la obra de Quevedo una forma de combatir los vicios, es decir, que se sintió atraído por su dimensión moralizante. Por su parte, Johannes Conradus Monaeus, como profesor y lector especializado, parece que se centró principalmente en la vertiente política de *Les visions* (más específicamente, la del *Discurso de todos los diablos*).

En la primera mitad del siglo XVII, entre la élite cortesana y los círculos intelectuales de la sociedad neerlandesa de fe reformada, la imagen que se tuvo de España y la cultura española distaba bastante del extremismo o el rechazo, que sí se dio en un ámbito más general⁵⁷. El interés por los escritores españoles se mantuvo muy vivo, como evidencia la adquisición de libros jurídicos, teológicos, historiográficos y literarios (Lechner, 2004, 232). Del mismo modo que Cervantes, Lope de Vega o Gracián, también Quevedo fue un autor bastante apreciado en las Provincias Unidas. Es significativo que mereciera elogios de un calvinista convencido como Harinxma, quien manifestó su admiración por el ingenio y el refinado estilo del señor de la Torre de Juan Abad (Moser, 2002, 49-51). El caso de Johannes Conradus Monaeus parece haber sido similar. El testimonio –aunque exiguo– que ofrece la biblioteca de Monaeus ha de apreciarse, en este contexto, como ejemplo de la proyección que pudo alcanzar la obra de Quevedo en un ámbito tan insospechado como el reformado, *a priori* hostil a las convicciones del autor pero afín a cierta perspectiva política, lo cual contribuye –siquiera

⁵⁶ Al menos hasta la revocación del Edicto de Nantes, en 1685, los potenciales lectores calvinistas en Francia serían numerosos.

⁵⁷ Por ejemplo, cuando en 1594 Groninga se reincorporó a las Provincias Unidas, adoptando el calvinismo más ortodoxo, fueron numerosas las prohibiciones y persecuciones a los católicos.

mínimamente— a enriquecer el estudio de la recepción de los textos quevedianos con datos concretos sobre un lector contemporáneo.

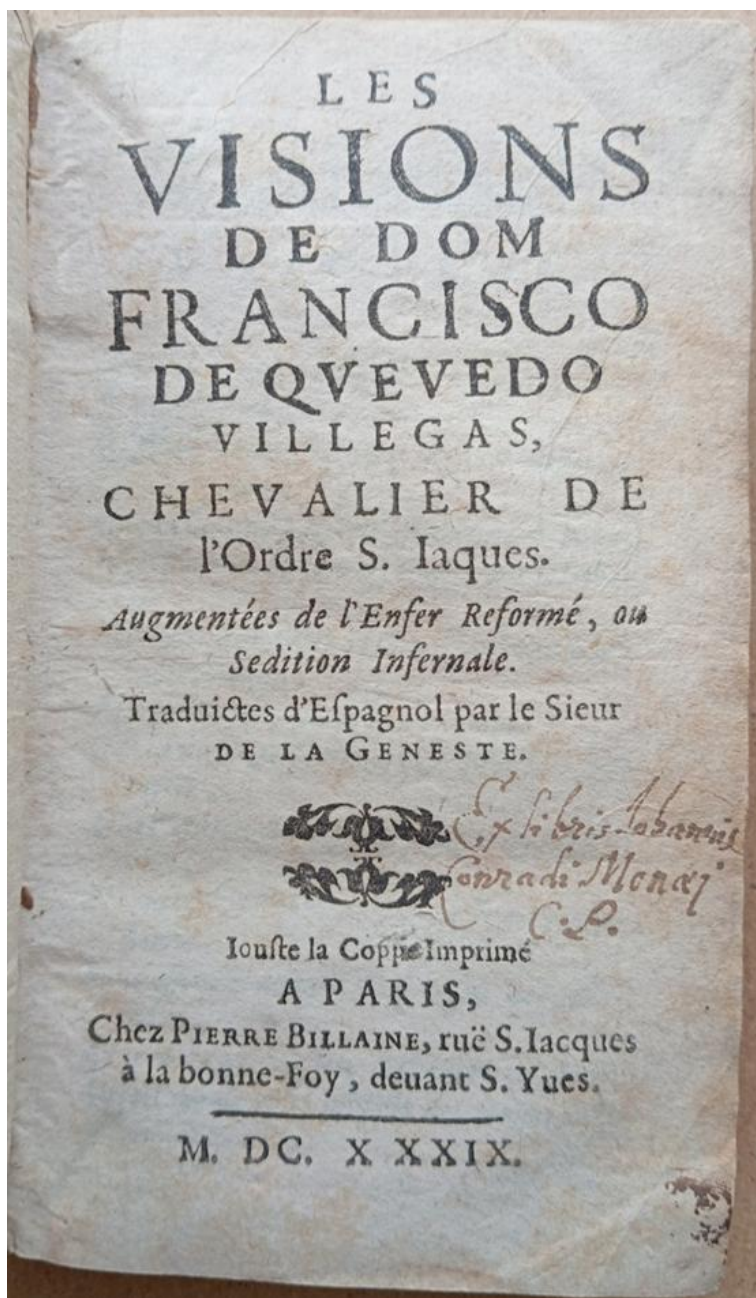


Fig. 1. *Les visions*, París, Pierre Billaine, 1639. Biblioteca particular, Salamanca, R065

Bibliografía

AA, Abraham Jacob van der. (1869) *Biographisch woordenboek der Nederlanden*. Vol. 12-2. Haarlem. J. J. van Brederode.

ANDREAE, Johannes Henricus. (1784) *Crvcenacvm Palatinvm cum ipsius archisatrapia ex historia, potissimvm politica & litteraria, illustratvm*. Heidelberg. Johannes Baptist Weisen.

ALONSO VELOSO, María José. (2013) «Noticia sobre una traducción al italiano de *Doctrina moral* de Quevedo». *La Perinola*. 17. 203-228.

ALONSO VELOSO, María José. (2015) «La recepción europea del Marco Bruto de Quevedo: traducciones hasta el siglo XVIII». *La transmisión de Quevedo*. Flavia Gherardi y Manuel Ángel Candelas Colodrón (ed.). Vigo. Academia Editorial del Hispanismo.

ALONSO VELOSO, María José. (2016) «*La politique de Dieu*: una traducción desconocida de la obra de Quevedo, en un manuscrito del siglo XVII». *Dicenda*. 34. 33-67.

ALONSO VELOSO, María José. (2017) «La recepción de la sátira lucianesca de Quevedo en Inglaterra: la primera traducción de *Discurso de todos los diablos*». *Quevedo en Europa, Europa en Quevedo*. María José Alonso Veloso (ed.). Vigo. Academia del Hispanismo. 125-148.

ALONSO VELOSO, María José. (2024) «La transmisión de los *Sueños* de Quevedo en Europa, la primera traducción francesa de *Discurso de todos los diablos*». *Les «Sueños» de Quevedo*. Rafaële Audoubert, Marina Mestre-Zaragoza y Philippe Meunier (ed.). París. Classiques Garnier. 117-150.

ALTHUSIUS, Johannes. (1990) *Politica (1603, 1614)*. Primitivo Mariño y Antonio Truyol (trad.). Madrid. Centro de Estudios Constitucionales.

ARBESÚ, David. (2006) «La manipulación ideológica de las obras de Quevedo en la Inglaterra del siglo XVII». *La Perinola*. 10. 317-338.

ARONEY, Nicholas y Simon P. Kennedy. (2020) «Johannes Althusius' Cosmopolitan Defense of Local Politics». *Cosmopolitanism and its discontents: rethinking politics in the age of Brexit and Trump*. Lanham. Rowman & Littlefield. 19-36.

ASTRANA MARÍN, Luis. (1946) *Epistolario completo de D. Francisco de Quevedo-Villegas*. Madrid. Instituto Editorial Reus.

BAHL, Peter. (2001) *Der Hof des Großen Kurfürsten. Studien zur höheren Amtsträgerschaft Brandenburg-Preußens*. Köln / Weimar / Wien. Böhlau.

BARONE, Lavinia. (2014) *La Carta a Luis XIII de Quevedo y la polémica antifrancesa en Italia en el siglo XVII*. Pamplona. Eunsas.

BENTHEMS, Henrich Ludolff. (1698) *Holländischer Kirch und Schulen Staat*. Franckfurt / Leipzig. Nicolaus Forsters / Buchhandl.

BERKEL, Klaas van y Guus Termeer. (2021) *The University of Groningen in the World. A Concise History*. Amsterdam. Pallas Publications.

BLANCO, Mercedes. (1998) «Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini». *La Perinola*. 2. 155-193.

BRÖGELMAN, Herta. (1959) *Die Französischen Bearbeitungen der «Sueños» des Don Francisco de Quevedo von 1632 bis 1759* (tesis doctoral). Universidad de Göttingen.

CARABIAS ORGAZ, Miguel. (2025) «Un conjurado que leía a Quevedo. Recepción de la *Vida de Marco Bruto* en el contexto de la conspiración de Aragón de 1648». *Edad de Oro*. 44. 441-460.

CARVAJAL, Patricio H. (2014) «La *Staatslehre* de Johannes Althusius (1557-1638) y la escuela de jurisprudencia de Herborn». *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*. 36. 413-436.

CIORANESCU, Alejandro. (1977) *Bibliografía francoespañola (1600-1715)*. Madrid. Anejos del Boletín de la Real Academia Española.

DÍAZ MARTÍNEZ, E. M. (1999) «Las fuente del *Discurso de las privanças*». *La Perinola*. 3. 109-130.

Effigies et vitae professorum Academiae Groningae et Omlandiae. (1654) Groningae. Iohanem Nicolai.

EHRLICHER, Hanno. (2011) «Quevedo en Alemania». *La Perinola*. 15. 95-111.

EHRLICHER, Hanno. (2017) «*Visiones de Quevedo: traducciones y transferencias culturales en la Alemania del siglo XVII*». *Quevedo en su contexto europeo. Política y religión. Traducciones y textos burlescos*. María José Alonso Veloso (ed.). Vigo. Academia del Hispanismo. 125-143.

FERNÁNDEZ DE LA MORA, Gonzalo. (1991) «El organicismo de Althusius». *Revista de Estudios Políticos*. 71. 7-38.

FEROS CARRASCO, Antonio. (1999) «Imágenes de maldad, imágenes de reyes: visiones del favorito real y el primer ministro en la literatura política de la Europa moderna, c. 1580-c. 1650». *El mundo de los validos*. John Elliott (ed.). Madrid. Taurus. 293-320.

FIGGIS, John Neville. (1999) *Polithical Thought from Gerson to Grotius: 1414-1625: Seven Studies*. Kitchener. Batoche Books.

FREHER, Paulus. (1688) *Theatri virorum eruditione clarorum. Tomus posterior*. Noribergae. Haeredum Andreae Knorzii.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge. (2017) «Quevedo dentro del pensamiento hispánico del Barroco». *La Perinola*. 21. 207-220.

GARCÍA SÁNCHEZ, Lúa. (2017) «La traducción polaca de *Política de Dios* de Quevedo». *Quevedo en Europa, Europa en Quevedo*. María José Alonso Veloso (ed.). Vigo. Academia del Hispanismo. 151-169.

GARZELLI, Beatrice. (2018) *Traducir el Siglo de Oro: Quevedo y sus contemporáneos*. Nueva York. IDEA.

GRÄSSE, Johann Georg Theodor. (1864) *Trésor de livres rares et précieux ou Nouveau dictionnaire*. Vol. V. Dresde. Rudolf Kuntze.

HANCOCK, R. C. (1989) *Calvin and the foundations of modern politics*. New York. Cornell University Press.

HENRECKSON, David P. (2019) *The Immortal Commonwealth. Covenant, community, and political resistance in early reformed thought*. Cambridge / Nueva York. Cambridge University Press.

HOTSON, Howard. (2020) *The Reformation of Common Learning. Post-Ramist Method and the Reception of the New Philosophy, 1618-1670*. Oxford. Oxford University Press.

HUESBE LLANOS, Marco A. (2003) «El derecho de resistencia en el pensamiento político de Teodoro Beza». *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*. 25. 483-504.

IGLESIAS, Rafael. (2010) «*Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo y la tradición española antimaquiavélica de los siglos XVI y XVII». *La Perinola*. 14. 101-127.

IGLESIAS, Rafael. (2014) «Las alusiones directas a la simulación y a la disimulación en *Vida de Marco Bruto* y otras obras representativas de Francisco de Quevedo». *eHumanista*. 27. 415-465.

LECHNER, Jan. (2004) «¿La imagen del español...?». *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas*. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi (ed.). Madrid. Verbum.

MARAÑÓN RIPOLL, Miguel. (2004) «Reyes y privados. Discurso satírico y filosofía política en un texto quevediano». *Críticón*. 92. 123-140.

MARAÑÓN RIPOLL, Miguel. (2005) *El Discurso de todos los diablos de Quevedo. Estudio y edición*. Madrid. Fundación Universitaria Española.

MARAVALL, José Antonio. (1982) «Sobre el pensamiento social y político de Quevedo (una revisión)». *Homenaje a Quevedo. Academia literaria renacentista II*. Víctor García de la Concha (ed.). Salamanca. Universidad de Salamanca. 69-132.

MARTINENGO, Alessandro y Diego SÍMINI. (2003) «La primera traducción italiana del *Buscón*». *Estudios sobre el Buscón*. Pamplona. Euns. 273-294.

MONAEUS, Johannes-Conradus y Nicolaus Finckius. (1647) *Disputatio Justinianeae secunda, de jure naturali, gentium, ac civili. Quam SS. Triade prosperante, & succurrente praeside clarissimo, amplissimo, consultiissimo viro, D. Johan-Conrado Monaeo... Publico examini exasciendam subijcit Nicolaus Finckius Groninganus*. Groninga. Johannis Cöllén.

MOSER, Nelleke. (2002) «Overdroomde Dromen Haring van Harinxma (1604-1669) als Vertaler van Quevedo's *Sueños*». *Jaarboek voor Nederlandse Boekgeschiedenis*. 9. 41-56.

NIDER, Valentina. (2011) «Nicolò Serpetto, traductor del *Marco Bruto* de Quevedo». *La Perinola*. 15. 171-190.

NIDER, Valentina. (2012) «Texto y contexto de dos traducciones olvidadas: La Carta a Antonio de Mendoza de Quevedo y la Instrucción al Ejercicio de la muerte de Luisa de Padilla, condesa de Aranda». *Il prisma di Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e*

Spagna (sec. XVI-XVII). Trento. Università degli Studi di Trento. 481-504.

OHLN, Sven Em. (1967-1969) «Martinus Gestrinius». *Svenskt biografiskt lexikon*. Erik Grill (ed.). Vol. XVII. Estocolmo. Norstedt Tryckeri.

PERAITA, Carmen. (1996) «From Plutarch's Glossator to Court Historiographer: Quevedo's Interpretative Strategies in *Vida de Marco Bruto*». *Allegorica*. 17. 73-94.

PERAITA, Carmen. (1997) *Quevedo y el joven Felipe IV. El príncipe cristiano y el arte del consejo*. Kassel. Reichenberger.

PHÉLOUZAT, Colette. (1973) *La Geneste, traducteur de Francisco de Quevedo* (tesis doctoral). Université de Bordeaux.

PILAT-ZUZANKIEWICZ, Marta. (2107) «La perfecta privanza según Francisco de Quevedo: de la aproximación teórica a la visión dramatizada». *La Perinola*. 21. 67-97.

QUEVEDO, Francisco de. (1852) *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*. Edición de Aureliano Fernández-Guerra. Biblioteca de Autores Españoles. Vol. XXII. Madrid. Rivadeneyra.

QUEVEDO, Francisco de. (2003) *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado*. Edición de Alfonso Rey. *Obras completas en prosa*. Vol. I-2. Alfonso Rey (dir.). Madrid. Castalia. 469-560.

REIBSTEIN, Ernst. (1949) *Die Anfänge des neueren Natur und Völkerrechts*. Berna. Haupt.

REIBSTEIN, Ernst. (1955) *Johannes Althusius als Fortsetzer der Schule von Salamanca. Untersuchungen zur Ideengeschichte des Rechtsstaates und altprotestantischen Naturrechtslehre*. Karlsruhe. C. F. Müller.

REY, Alfonso. (2003) «Introducción al volumen I». Francisco de Quevedo. *Obras completas en prosa*. Vol. I-1. Alfonso Rey (dir.). Madrid. Castalia. XXIX-XXXVII.

REY, Alfonso. (2012) «Introducción». Francisco de Quevedo. *Obras completas en prosa*. Vol. V. Alfonso Rey (dir.). Madrid. Castalia. 11-83.

ROIG MIRANDA, Marie. (1997) «Las traducciones francesas de los Sueños de Quevedo en el siglo XVII y hasta 1812 (Nota bibliográfica)». *Quevedo a nueva luz: escritura y política*. Lía Schwartz Lerner y Antonio Carreira (ed.). Málaga. Universidad de Málaga. 165-212.

ROIG MIRANDA, Marie. (1998) «Le texte des Sueños de Quevedo et sa traduction française par le sieur de la Geneste». *Théorie et pratique du texte*. P. Demarolle (ed.). Lublin. Wydawnictwo UMCS. 155-166.

ROIG MIRANDA, Marie. (2000) «Edición y anotación de *Les Visions* del Sieur de La Geneste». *La Perinola*. 4. 367-378.

ROIG MIRANDA, Marie. (2003) «Las traducciones francesas del Buscón». *Estudios sobre el Buscón*. Alfonso Rey (ed.). Pamplona. Euns. 243-272.

ROIG MIRANDA, Marie. (2004) *Les visions de Quevedo traduites par le sieur de la Geneste*. París. Champion.

ROIG MIRANDA, Marie. (2011) «La recepción de Quevedo en Francia». *La Perinola*. 15. 235-261.

ROTSCHIEDT, Wilhelm. (1908) «Rheinische Studenten am Gymnasium illustre in Bremen (1610-1788)». *Zeitschrift des Bergischen Geschichtsvereins*. 41. 133-155.

SCHWARTZ, Lía. (2000) «Justo Lipsio en Quevedo: Neostoicismo, política y sátira». *Encuentros en Flandes: relaciones e*

intercambios hispanoflamencos a inicios de las Edad Moderna. Werner Thomas y Robert A. Verdonk (ed.). Lovaina. Leuven University Press / Fundación Duques de Soria. 227-273.

SCHWARTZ, Lía. (2013) *Lo ingenioso y lo prudente. Bartolomé Leonardo de Argensola y la sátira*. Salamanca. Universidad de Salamanca.

SORIA, Mario. (1997) «Calvinistas y católicos ante el origen y límites del poder. Un apunte sobre las ideas políticas en la segunda mitad del siglo XVI». *Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada*. 3. 121-140.

STELLING-MICHAUD, Suzanne. (1975) *Le livre du recteur de l'Académie de Genève (1559-1878). IV Notices biographiques des étudiants H-M*. Genève. Librairie Droz.

STOLL, Andreas. (1970) *Scarron als Übersetzer Quevedos. Studien zur Rezeption des Pikaresken Romans «El Buscón» in Frankreich («L'aventurier Buscon», 1633)*. Colonia. Kölner Universität.

STRIEDER, Friedrich Wilhelm. (1794) *Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten und Schriftsteller Geschichte. Seit der Reformation bis auf gegenwärtige Zeiten*. Vol. ix. Kassel. J. H. G. Griesbachs.

VALLES CALATRAVA, José R. (2008) *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid / Fráncfort del Meno. Iberoamericana / Vervuert.

WEBER, Dr. von. (1953) «Influencia de la literatura jurídica española en el Derecho penal común alemán». *Anuario de Historia del Derecho Español*. 23. 717-735.

WIPPERMANN, C. W. (1853) *Regesta Schaumburgensia. Die gedruckten Urkunden der Grafschaft Schaumburg zusammengestellt, Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde*. Vol. 5. Kassel. im Kommissions-Verlage von J. J. Bohné.

«LA GRANDEZA Y PERFECCIÓN DE NUESTRA LENGUA»: ALABANZAS DEL CASTELLANO EN PERITEXTOS DEL SIGLO XVIII.

Chiara IOVENE
Università di Napoli "L'Orientale"
ORCID: 0009-0002-1306-8525

Resumen:

El Setecientos representa un periodo de notable complejidad en el panorama político de la Península ibérica. España hacía su ingreso en el siglo como potencia mundial con un pasado imperial a sus espaldas, cuyo vívido recuerdo permaneció cristalino en la memoria colectiva de los ciudadanos por mucho tiempo. Sin embargo, el escenario políticamente crítico que se perfiló tras la Guerra de Sucesión, contribuyó ampliamente a la propagación de tensiones e inquietudes, exacerbadas por el paulatino ascenso de Francia y de su lengua, cuya subida empezó a amenazar la hegemonía que el castellano había tenido hasta ese momento. En un esfuerzo por contrarrestar la influencia transpirenaica y reafirmar la supremacía española, algunos intelectuales españoles se dedicaron a escribir defensas y exaltaciones del castellano, eligiendo, en algunos casos, los peritextos de sus obras como espacios privilegiados para llevar a cabo sus alabanzas. El objetivo del presente trabajo es analizar las estrategias lingüísticas y retóricas empleadas en las defensas del castellano en seis peritextos de obras de corte lingüístico publicadas a lo largo del siglo XVIII, mostrando cómo, en determinadas

instancias, dichos elogios logran trascender la dimensión puramente lingüística para convertirse en auténticas apologías de la nación.

Palabras clave:

Prólogo, Alabanza, Retórica, Lingüística, Estrategias

Abstract:

The 18th century represents a crucial period of notable complexity in the political landscape of the Iberian Peninsula. Spain entered the century as a world power with an imperial past behind it, whose vivid memory would remain clear in the collective memory of its citizens for a long time. However, the politically critical scenario that began to take shape after the War of Succession greatly contributed to the spread of tensions, exacerbated by the gradual rise of France and its language, whose ascent began to threaten the hegemony that Castilian had enjoyed until then. In an effort to counteract the Transpyrenean influence, Spanish intellectuals dedicated themselves to writing defenses and exaltations of Spanish, choosing the peritexts of their works as privileged spaces for their praises. The aim of the present work is to analyze the linguistic and rhetorical strategies employed in the defenses of Castilian in six peritexts of linguistic works published throughout the 18th century, showing how, in certain instances, these praises transcend the purely linguistic dimension to become true apologies for the nation.

Keywords:

Prologue, Praise, Rhetoric, Linguistics, Strategies

Premisas contextuales

El siglo XVIII constituye un periodo de suma importancia en la trayectoria histórica de la lengua española. Marcado por la fundación de la Real Academia Española, el Setecientos se considera convencionalmente como el tercer momento estandarización del castellano¹.

¹ Sobre este tema la bibliografía es muy extensa, pero véase por lo menos el estudio de Marín, 1979, 11-135, quien afirma que «el español ha sido reformado, intencionalmente, en cuatro grandes momentos o periodos: el siglo XIII con el

A lo largo del Siglo de Oro, la fijación de la lengua castellana había alcanzado avances significativos; sin embargo, a la reorganización fonológica de las sibilantes medievales no había corrido paralela una sistematización ortográfica del nuevo sistema consonántico, de ahí que siguieran existiendo muchas vacilaciones. Precisamente con el objetivo de solucionar estos casos dudosos y de dar una forma definitiva y fija a la lengua española nació, el 3 de agosto de 1713, la Real Academia Española², cuyo celeberrimo mote, «Limpia, fija y da esplendor»³, refleja la voluntad de conferir prestigio y regularidad a la lengua de un imperio, como se evidencia también en el prólogo del *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), primer fruto de la labor de la RAE:

Rey Alfonso X el Sabio; el siglo XVI, con el triunfo cesáreo de la idea de lengua vulgar e imperial; el siglo XVIII, con la creación de la Real Academia Española [...] y nuestro siglo XX, con la renovación de las instituciones académicas» (84), y el de Sánchez Lancis, 2001, 395-414, el cual escribe que «todas las historias de la lengua española coinciden en identificar los mismos periodos ya señalados por Lapesa (1981), que se resumen a continuación: a) la época de los orígenes del castellano, que equivale al primitivo romance hispánico de los siglos IX al XI; b) el castellano medieval (siglos XII al XIV) [...] c) el español preclásico (1474-1525) [...] d) el español clásico, que remite al español de los siglos XVI y XVII, el del Siglo de Oro; y, finalmente, e) el español moderno, que abarca desde el siglo XVIII hasta nuestros días» (398-399).

² Como señala Zamora Vicente, si bien la fundación oficial de la RAE tuvo lugar el 3 de agosto de 1713, esta estuvo precedida por numerosas reuniones preparatorias, en las que «las conversaciones [...] venían a desembocar siempre en que se formase Academia que tuviese por primer y principal instituto el trabajar en un *Diccionario de la lengua*. También de esas reuniones surgió la convicción de que eran muy pocas ocho personas para la tarea proyectada. Y así se invitó a alguno más, que ya figura en la sesión de 3 de agosto de 1713 [...]» (2015, 33).

³ En *La Real Academia Española, Vida e Historia*, García de la Concha traza la evolución histórica que condujo al nacimiento del lema: «En la sesión del 21 de marzo los académicos llevan al Pleno once ‘empresas o símbolos que han discurrido para los sellos de la Academia’. Cada propuesta iba bajo plica y sin nombre de autor. En la votación, secreta, recibe el mayor número de votos un emblema en el que aparecía ‘una abeja volando sobre un campo de diversas flores’ y esta leyenda: Aprueba y reprueba. El propósito de normatividad lingüística quedaba más que claro: resultaba inquisitorial. [...] La imagen de la abeja y el descarnado mote no terminaban de convencer, de modo que los académicos siguieron buscando y en la sesión del 4 de abril se examinaron quince propuestas nuevas. Una semana más tarde se adoptó el acuerdo a partir de la sugerencia de Solís y Gante: ‘un crisol en el fuego con esta letra: limpia, fija y da esplendor’» (2014, 79 – 80).

El principal fin, que tuvo la Real Academia Española para su formación, fue hacer un diccionario copioso y exacto, en que se viese la grandeza y poder de la lengua, la hermosura y fecundidad de sus voces, y que ninguna otra la excede en elegancia, frases, y pureza [...] (RAE, 1726-1739, 1).

Este anhelo por alcanzar una sistematización lingüística definitiva debe entenderse, en parte, como el resultado del cambio dinástico que tuvo lugar con la llegada de los Borbones al trono español. Este cambio marcó un giro decisivo en la configuración política, social y cultural del país, caracterizándose por una clara tendencia hacia la centralización del poder, inspirada en el modelo absolutista francés. En este contexto, la política lingüística no fue una excepción, ya que los Borbones consideraron la lengua un instrumento esencial para consolidar la unidad nacional y fortalecer el control del Estado. Como afirma Oliván Santaliestra, así pues, «Felipe V y sus sucesores emprendieron una serie de reformas que le dieron un rumbo distinto a la política española, y específicamente a la política lingüística española» (2004, 135). Estas reformas se inscriben en un proyecto más amplio de homogenización cultural y administrativa, cuyo objetivo era superar la fragmentación heredada de los Austrias. Este impulso se manifestó, entre otras cosas, en la promoción del castellano como lengua del Estado y en la marginación progresiva de las lenguas regionales, vistas como un obstáculo para la unidad política y territorial que los Borbones buscaban establecer. Tal como recuerda Calafat, «la política lingüística del Estado se dirigía a desplegar el español en todos los ámbitos, en detrimento del latín y de las demás lenguas» (2024, 34): la culminación de este impulso centralizador se refleja de manera ejemplar en la Real Cédula promulgada el 23 de junio de 1768, la cual establecía el uso exclusivo del castellano como lengua vehicular en la enseñanza escolar. Este decreto constituía un paso decisivo en el proyecto de consolidación del castellano como símbolo de unidad nacional. En este sentido, la sistematización lingüística no solo respondió a intereses culturales o académicos, sino que se convirtió en una herramienta clave para materializar el ideal borbónico de un

Estado fuerte, centralizado y uniforme, capaz de rivalizar con las grandes potencias europeas de la época.

Sin embargo, a este fervoroso entusiasmo por la lengua y al intenso esfuerzo por su regularización, se contraponían antitéticamente las profundas convulsiones políticas, sociales y culturales en el contexto español, especialmente tras la Guerra de Sucesión, cuya conclusión en 1713 con el Tratado de Utrecht sumió a España en un estado de agotamiento y de profunda crisis:

Mientras Europa realiza uno de los mayores esfuerzos políticos y culturales de su historia, mientras las mentes adoptan posiciones para contemplar el gran porvenir que se avecina, mientras todo parece un despertar, España se repliega, cansada, dentro de su armazón imperial, sobre la que se lanzan las jóvenes fuerzas extranjeras (Lázaro Carreter, 1985, 65).

Por un conjunto de razones de variada índole, Francia y su lengua alcanzaron en este siglo una hegemonía sin iguales en Europa. Durante este período, el castellano estaba desplazando al latín en prácticamente casi todos los ámbitos de la comunicación en España, consolidándose como la lengua principal del habla y de la escritura; sin embargo, como señala Ayúcar, «la cultura dominante del setecientos es la francesa y como consecuencia su lengua también lo será» (2004, 149). Esta irradiación del francés hizo desencadenar un largo debate entre los intelectuales de la época: se estableció una contraposición maniquea entre los partidarios de la supuesta pureza del castellano y los intelectuales más abiertos a la incorporación de préstamos y modelos franceses como parte del proceso de modernización cultural⁴.

⁴ Dicha dicotomía está bien documentada por Feijoo en *El paralelo de las lenguas castellana y francesa*, obra publicada en 1726 en la cual el autor escribe: «Dos extremos, entrambos reprehensibles, noto en nuestros españoles en orden a las cosas nacionales. Unos las engrandecen hasta el cielo: otros las abaten hasta el abismo» (1778, 309-310). Más tajante resulta a este propósito la posición de Cadalso que emerge en sus célebres *Cartas Marruecas*: «Los españoles del día parece que han hecho asunto formal de humillar el lenguaje de sus padres. Los traductores e imitadores de los extranjeros son los que más han lucido en esta empresa» (1796, 121).

Este debate, por supuesto, superó las barreras meramente lingüísticas para cristalizarse en el reflejo nítido de un choque ideológico entre los defensores de la nación, por un lado, y los intelectuales patrocinadores de una mayor apertura al contacto con influencias foráneas, por otro.

El estado de desánimo general, derivado de la paulatina pérdida de influencia de España y de su lengua, propició una serie de reacciones entre los intelectuales de la época. La creciente hegemonía cultural de Francia no solo reconfiguró las dinámicas políticas y sociales, sino que también tuvo un impacto significativo en el panorama lingüístico, generando entre ciertos sectores ilustrados un impulso por contrarrestar dicha influencia. Como señala Lázaro Carreter:

Ante los españoles del siglo XVIII, otro nuevo problema se plantea: el de hacer frente a la invasión de la lengua francesa. La defensa del idioma nacional encarna en algunos de los más fieles adictos de la cultura vecina. Los espíritus más notables del siglo tratan de [...] oponer un muro a la avalancha, sin poder impedir el gotear irremediable de decenas y decenas de vocablos extraños (1981, 209).

Esta situación favoreció la aparición de numerosos escritos centrados en la exaltación de la lengua castellana, en los que, con frecuencia, se recurría a la comparación con el francés para destacar sus cualidades. Desde Feijoo hasta Vargas Ponce, estas obras no solo ensalzaban el castellano como emblema de identidad nacional, sino que también lo presentaban como una lengua dotada de una superioridad intrínseca en términos de elegancia, riqueza expresiva y profundidad conceptual⁵.

Tal proceso de encomio encontró una de sus manifestaciones más significativas en los prólogos de ortografías y gramáticas publicadas a lo largo de este periodo. El siglo XVIII fue el escenario de una proliferación sin precedentes de tratados normativos, como evidencia el hecho de que «entre 1769 y 1771 [...]»

⁵ La cuestión ha sido ampliamente tratada y desarrollada por J. Checa Beltrán en su estudio “Paralelos de lenguas en el siglo XVIII: de Feijoo a Vargas Ponce (1726-1793)” en *Revista de Literatura* LIII, 106, pp. 485 – 512.

se editan en España tantas gramáticas castellanas como en los tres siglos anteriores» (García Folgado, 2013, 3). En este sentido, Martínez Gavilán subraya que dicho incremento «está en relación directa con su introducción en el sistema educativo como materia de enseñanza, lo cual es síntoma inequívoco de la revalorización experimentada por el español en el Siglo de las Luces» (2011, 573).

A diferencia de los escritos de los autores “apologistas”, cuyo objetivo central radicaba en la afirmación de la preeminencia y superioridad del español, las obras normativas tenían como propósito fundamental la sistematización de la lengua castellana, en cumplimiento de las disposiciones legales de 1768 que establecían el castellano como lengua oficial del Estado.

No obstante, aunque los textos normativos se distinguían en su finalidad de las producciones puramente apologéticas (enfocadas exclusivamente en la exaltación del castellano), los prólogos de muchas de estas obras se convirtieron en espacios privilegiados para la defensa de la lengua española. Como señala Calafat, «estas obras se escribían atentas a estas ideologías. La grandeza de la nación corría paralela a la plenitud funcional y simbólica de la lengua» (2024, 34). En este contexto, la defensa del castellano en las obras normativas tenía como fin principal desplegar su uso en todos los ámbitos de la vida pública, política y cultural, desplazando progresivamente el uso del latín, que hasta entonces había mantenido una posición hegemónica en los espacios académicos y religiosos. Sin embargo, subyacente a esta apología del castellano, se encontraba también una respuesta decidida frente a otro contendiente emergente: el francés.

Conforme el latín comenzaba a experimentar un declive en su influencia, el francés se consolidaba en el siglo XVIII como la lengua de prestigio cultural y político por excelencia y, paulatinamente, «la oposición latín-romance deja paso a la oposición romance-romance» (Ayúcar, 2004, 149). Así, los prólogos de estas obras normativas no solo reflejan las ideologías centralizadoras inherentes a las políticas lingüísticas del periodo, sino que también evidencian una postura estratégica orientada a contrarrestar la hegemonía cultural y lingüística del francés, cuya influencia se reflejó principalmente en el léxico, con la introducción de numerosos

préstamos⁶. Esta incorporación impetuosa de voces foráneas procedentes del francés se conoce como segunda oleada de galicismos⁷ y vio la introducción de voces pertenecientes a diferentes ámbitos semánticos, desde la gastronomía hasta la vida social⁸.

En este contexto, como mencionado anteriormente, los autores de obras lingüísticas encomendaban a los prólogos la función de exaltar y glorificar el idioma castellano. Este estudio examinará los prólogos de cinco obras lingüísticas publicadas a lo largo del siglo XVIII, en concreto: *Llave capital con la cual se abre el rico y curioso tesoro de la lengua castellana* de Juan Sotomayor (1706), *Diálogos ingleses y españoles* de Félix Antonio de Alvarado (1718), *Arte del Romance castellano* de Benito de San Pedro (1769), *Defensorio de la lengua castellana* de Domingo Antonio Rodríguez de Aumente (1770) y *Fundamento del vigor y elegancia de la lengua castellana* de Gregorio Garcés, tomo primero y segundo, con dos prólogos distintos (1791).

Siguiendo la terminología de Genette, nos encontramos ante peritextos⁹ “autorales” o “autógrafos”, es decir redactados por los mismos autores de las obras en cuestión.

Las obras objeto de nuestra atención abarcan tanto preceptos gramaticales como ortográficos. En el siglo XVIII, de hecho, la RAE intentaba diferenciar claramente la materia de sus

⁶ La Real Academia Española prestaba especial atención a los neologismos que se incorporaban al español: «De esta manera si los lingüistas anteriores pedían propiedad y pureza en las palabras, la Academia quiere someterlas a un juicio de sangre [...]. El problema del galicismo comenzaba a inquietar» (Lázaro Carreter, 1985, 217-218).

⁷ La primera oleada de galicismos se produjo en el siglo XI debido a la presencia de varias poblaciones transpirenaicas en la Península ibérica que viajaban a Santiago por razones religiosas. El contacto lingüístico favoreció la introducción, en los romances norteños, de neologismos procedentes del occitano y del provenzal.

⁸ Como escribe Desjardins «El siglo XVIII [...] es la época de supremacía de ‘lo francés’, y suele considerarse este siglo como el período más intenso de galicismos [...]. Muchos jóvenes de familia adinerada salen a Francia, vuelven y traen en su atuendo y costumbres toda una serie de innovaciones según el último grito de la moda francesa [...]. Adoptan palabras como *bucle*, *tupé*, *peluca*, viajan en *berlinas* o en *calesas*, llevan *equipajes*, comen *fricasé* y *compotas*» (2007, 65-66).

⁹ Siguiendo la clasificación de Genette, un paratexto se compone de un “epitexto” y un “peritexto”. El peritexto se compone de todo lo que se sitúa «alrededor del texto [...] como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de capítulos o ciertas notas» (2001, 10).

obras normativas¹⁰: después de la publicación de *Autoridades*, en 1741 salió a luz la *Orthographia española*, que solo contenía preceptos ortográficos, y en 1771 la primera *Gramática de la lengua castellana* que, como sugiere el mismo título, contenía exclusivamente preceptos gramaticales. De manera diferente, en las obras lingüísticas no académicas, a menudo concebidas como auténticos compendios destinados a estudiantes extranjeros interesados en adquirir un conocimiento cabal del español, se encontraban diversas nociones, desde aspectos gramaticales y ortográficos hasta elementos de retórica¹¹.

La razón por la cual se ha optado por analizar específicamente estas cinco obras es la notable intensidad con la que se manifiesta en estos prólogos la apología del castellano, cuya vehemencia en ocasiones trasciende el ámbito puramente lingüístico para adentrarse en el terreno político, transformándose pues en una firme defensa de la nación española. En este sentido, dichos prólogos constituyen una manifestación paradigmática de la estrecha relación existente entre lengua y nación, conexión que Nebrija había ampliamente subrayado y que en el siglo XVIII experimenta una renovación.

Dividiremos nuestro discurso en dos ámbitos: en primer lugar, se analizará el caudal léxico, haciendo hincapié en la adjetivación empleada al hablar de la lengua castellana en los textos objeto de estudio. En segundo lugar, se profundizará en las estrategias retóricas utilizadas por los autores para llevar a cabo una

¹⁰ En el siglo XVIII, la RAE decidió separar la ortografía de la gramática para abordar de manera más específica las necesidades de estandarización de la lengua española. En la *GRAE* de 1796 se lee: «Sólo se trata de la Antología y Sintaxis, omitiendo la Ortografía, porque anda en tratado separado» (1796, *Prólogo*). Solo a partir de 1870, como recuerda Gómez Asencio, «la Ortografía se integra en la Gramática como una parte suya» (2008, 35).

¹¹ La referencia alude concretamente a las obras objeto de estudio en este trabajo, que, al no haber sido elaboradas en el seno de la Real Academia Española, pueden considerarse no académicas. Sin embargo, no son las únicas obras lingüísticas extrainstitucionales que combinan distintos preceptos (gramaticales, ortográficos, retóricos). Véanse, entre otras, *Arte nuevo de enseñar niños, y vasallos a leer, escribir, y contar las reglas de gramática, y orthografía castellana* (1791) de Valbuena y Pérez, *Cierta y compendiosa arte para aprender a hablar, leer y escribir la lengua castellana* (1726) de Pedro Pineda, *Escuela de prima ciencia* (1713) de Francisco Sánchez Montero y *Arte de escribir por reglas y con muestra* (1798) de Torio de La Riva y Herrero.

apología de la lengua española. Es preciso señalar que, si bien la presente investigación distingue analíticamente entre estrategias léxicas y retóricas, ambas categorías deben ser entendidas como manifestaciones complementarias de un mismo fenómeno comunicativo, esto es, como estrategias pragmáticas de persuasión. Lejos de ser el fruto de un apego al ornamento embellecedor, tales recursos responden a una voluntad deliberada de incidir en la interpretación del destinatario, orientando su lectura hacia la aceptación del mensaje y, en última instancia, hacia la adhesión a una determinada imagen del castellano como lengua digna de apología.

Estrategias léxicas

El propósito de esta sección del estudio consiste en examinar las estrategias mediante las cuales nuestros autores utilizan los recursos léxicos de la lengua en que escriben (que no siempre es el español) para hacer un elogio del castellano.

El análisis se enfoca inicialmente en dos categorías gramaticales específicas, es decir los adjetivos calificativos y los sustantivos que, al referirse al sustantivo “lengua”, le atribuyen connotaciones positivas y valoraciones elogiosas.

La tabla que sigue muestra todos los atributos usados por los autores al hacer referencia al castellano. Algunos de ellos se encuentran en forma de binomios y trinomios léxicos, es decir esos dispositivos lingüísticos que Malkiel define como: «[...] *a sequence of two words pertaining to the same formclass placed on an identical level of syntactic hierarchy and ordinary connected by some kind of lexical link*» (1959, 13)¹². Sin embargo, resulta imprescindible subrayar que la terminología

¹² Conviene subrayar que, si bien en el presente estudio se opta por la nomenclatura adoptada por Malkiel, ello no implica desconocer la profunda heterogeneidad terminológica que ha acompañado el análisis de este fenómeno a lo largo del tiempo. Tal como observa Del Rey Quesada: «Numerosos autores se han referido a la multiplicidad de voces con que se ha designado el fenómeno. Las opciones terminológicas se han seguido multiplicando, desde el ámbito léxico, sintáctico, retórico, traductológico, etc. En la bibliografía romance hemos documentado [...]: *desdoblamientos léxicos, pares léxicos, dualidades, explicaciones, dobles, bimebraciones* [...]» (2021, 31).

“binomios léxicos” no es una denominación propia de la época¹³. El uso de tales secuencias léxicas forma parte de una estrategia retórica¹⁴ incluida en las figuras de palabras por acumulación, que a la altura del siglo XVIII nuestros autores conocían como sinatroísmo (o en latín *congeries*), definido por Luis de Granada como:

La acumulación de muchas cosas de que solemos usar principalmente cuando ponderamos y amplificamos los asuntos, en la cual se juntan muchos verbos, comas, o miembros de la oración, interponiendo conjunciones o lo que es más vehemente, quitándolas también (1778, 343).

Estas secuencias, por consiguiente, están más vinculadas a las técnicas retóricas que a las estrategias léxicas. No obstante, se han incluido en la tabla al estar compuestas por atributos unidos polisindéticamente.

Tabla I

Sotomayor	Quinta esencia de España La perfección de la lengua castellana El sólido castellano
Alvarado	<i>Unexpressibly charming</i> <i>Fine language</i> <i>Universal tongue</i>

¹³ Mortara Garavelli escribe: «La acumulación coordinante se denomina en griego *synathroismós* (colección, aglomeración) y en latín *plurium rerum congeries* (o *coacervatio*). *Congeries* y *coacervatio* (de donde procede el término castellano ‘congeries’) están comprendidos, técnicamente, en el término ‘acumulación’» (2015, 246).

¹⁴ Como afirma Santiago Del Rey Quesada: «Dada la naturaleza eminentemente estilística del fenómeno, numerosas denominaciones se solapan con algunos de los recursos retóricos que tradicionalmente han sido de competencia de la retórica. Así, términos como *amplificatio*, *congeries*, *epexegetis*, *exaggeratio*, *expoliatio*, *bendiadys*, *interpretatio*, *metabolé*, *metaphrasis*, *perissologia*, *synathroismós* o *tautologia* pueden encontrarse en los trabajos sobre el fenómeno [...]» (2021, 32).

	<i>Grave, lofty and expressive</i> <i>Useful and necessary</i>
San Pedro	Hermosura La elegancia castellana Buen romance Grandeza y perfección (dos) Hermosura y gravedad Perfecto y elegante Especial carácter y gracias propias de que abunda el castellano Pureza, elegancia y grandeza
Rodríguez de Aumente	Clarísima Buen castellano (dos) Noble y clarísima
Garcés (tomo primero – 1791)	Perfecto idioma Natural genio de la lengua española Genio filosófico de su natural idioma Natural riqueza y majestad Abundante y feliz Abundancia, preciosidad y riqueza Lenguaje cierto y constante Propiedad y riqueza Vigor y elegancia La belleza y el tesoro Rico y precioso
Garcés (tomo segundo)	Inexhausto mineral de sus perfecciones Perfectísima Copiosa Pureza Sonora Acabada Abundante Única Digna de nuestra estima Perfecta Hermosura Naturalidad urbana

	Abundancia y hermosura Rica y abundante Vigor y elegancia Sus muchas y perfectísimas partes Majestuosa, abundante y sonora Suave y perfecta Copiosa, sonora y acabada Única y acabada Terso y puro lenguaje Graciosa y varia Rica y llena de abundancia Gracia y buena compostura del estilo
--	---

Con el objetivo de explorar los diferentes matices semánticos utilizados al hacer referencia al castellano, se han establecido cuatro ámbitos semánticos que agrupan los diferentes significados y connotaciones asociados al término. Cada atributo relevante identificado en el análisis ha sido asignado a uno de estos ámbitos, según el matiz semántico que representa: hay adjetivos que ensalzan las cualidades estéticas del castellano, otros hacen hincapié en la riqueza y en la variedad de la lengua, otros se centran en la claridad y la precisión del lenguaje, y finalmente, algunos enfatizan la autoridad y el prestigio del español. A continuación, la tabla II muestra la colocación elegida por cada uno de los atributos:

Tabla II

Atributos que ensalzan las cualidades estéticas	<i>Unexpressibly charming, fine language</i> , hermosura (4), perfección y sus derivados (9), elegancia y sus derivados (5), especial carácter, gracia y sus derivados (3), preciosidad/precioso, belleza,
---	--

	sonora (3), suave, buen castellano (3).
Atributos que hacen hincapié en la riqueza y en la variedad	<i>Expressive</i> , grandeza (2), riqueza y sus derivados (6), abundancia y sus derivados (7), tesoro, copiosa (2), varia, naturalidad urbana.
Atributos que se centran en la claridad y precisión	Acabada (3), clarísima (2), lenguaje cierto y constante, terso, pureza y sus derivados (3), sólido, buena compostura.
Atributos que enfatizan la autoridad y el prestigio	Quinta esencia de España, <i>grave, useful, necessary, lofty, universal tongue</i> , noble, majestad/majestuosa, vigor (dos), natural genio (dos), digna de nuestra estima, única.

Los resultados del análisis ponen de manifiesto una predominancia de términos dentro del ámbito de las cualidades estéticas, 34, la mayoría de los cuales utilizados por Garcés. A continuación se encuentra “riqueza y variedad” con un total de 21 términos. Es interesante subrayar que, aunque el ámbito “autoridad y prestigio” contiene un número ligeramente inferior de atributos, 15, esta dimensión continúa desempeñando un papel relevante en los discursos sobre el elogio de la lengua castellana. Cabe destacar que seis de las quince voces presentes dentro del ámbito “autoridad y prestigio” se encuentran en las obras de Sotomayor y Alvarado, dos gramáticas publicadas fuera de España y dirigidas a extranjeros interesados en aprender el castellano¹⁵. Los peritextos de estas dos

¹⁵ Como señala Sáez Rivera, la obra de Sotomayor «se ha de insertar en la oleada de interés fruto de la Guerra de Sucesión española a principios del siglo XVIII [...] pues en el prólogo al lector explica cómo el fervor en Austria y Alemania por la lengua francesa que minusvalora la española cambiaría de tornas si el candidato austriaco [...] se asentara como rey de España» (2008, 961). Por su parte, la obra de Alvarado, destinada principalmente a un público compuesto por comerciantes y marineros, debe situarse en el contexto inmediatamente posterior al Tratado de Utrecht, el cual «acababa de asegurar a los ingleses una porción limitada del pastel comercial de la América española al proporcionarle a los ingleses el ‘asiento de negros’ o prerrogativa para la trata de esclavos en América, así como el navío de permiso» (791).

obras son los únicos donde se subraya la necesidad urgente de aprender la lengua española, descrita como «*necessary y universal tongue*». El prestigio que los dos autores confieren al castellano tiene como objetivo el de enfatizar la importancia de sus obras y refleja una dimensión puramente propagandística, la cual renueva una tradición empezada en el Siglo de Oro y que también se encuentra en el prólogo de la *Gramática* de Nebrija, cuya última parte estaba destinada a los extranjeros.

El ámbito con menos atributos es “claridad y precisión”, con 13 términos. Resulta interesante señalar que de los cuatro atributos utilizados por Aumente, dos pertenecen a este ámbito: en proporción es el autor que más importancia le atribuye a la claridad del castellano; evidentemente porque su *Defensorio* tiene como objetivo el de “depurar” el castellano de todos los latinismos que lo estaban destruyendo.

El adjetivo más frecuente empleado para alabar al castellano se encuentra dentro del ámbito “cualidades estéticas”, siendo el atributo “perfecta” y el sustantivo “perfección” utilizados diez veces (y según *Autoridades*, sinónimos de “acabada”, que se encuentra tres veces), seguidos de “abundante”/“abundancia”, usados siete veces (y todas por Garcés) y situados en el ámbito “riqueza y variedad” (sinónimos de “copiosa”/ “rica”/“riqueza” y “varia” empleados respectivamente dos, cuatro y una vez), y en tercer lugar “elegante”/“elegancia”, manejados cinco veces y ubicados en el ámbito “cualidades estéticas” (sinónimos, según la RAE, de “graciosa” y “*fine*”, empleados respectivamente tres veces y una vez).

El análisis nos permite decir que, durante el siglo XVIII, las cualidades estéticas y la riqueza léxica del castellano adquirieron un papel predominante en los elogios lingüísticos: las alabanzas se centran en la gracia, la elegancia y la sonoridad del idioma, junto con la variedad de sus expresiones, consideradas herramientas esenciales de una lengua porque permiten maximizar el potencial expresivo de los hablantes. En contraste, la autoridad y el prestigio del castellano se mencionan en menor medida, probablemente como consecuencia del declive efectivo del español como lengua

dominante, con el francés emergiendo como lengua franca; por lo tanto, los autores enfocan sus elogios del castellano mayormente en otros aspectos, como aquellos relacionados con las cualidades estéticas y la riqueza léxica.

Finalmente, el ámbito semántico de la “claridad y precisión” ocupa el último lugar: aunque ningún autor hace referencia explícita a las vacilaciones presentes en el castellano dieciochesco, definiéndolo más bien “lenguaje cierto y constante”, es evidente que en esa época el español aún presentaba numerosas oscilaciones, lo que dificultaba un uso uniforme y constante del idioma (los mismos autores, en numerosas ocasiones, presentan vacilaciones en el uso de la ortografía).

Entre todos los aspectos posibles, parece privilegiarse, así pues, un enfoque en la hermosura y en la abundancia léxica del castellano, elección que también es evidente en el previamente mencionado prólogo de *Autoridades*:

[...] Siendo capaz de expresarse en ella con la mayor energía todo lo que se pudiese hacer con las lenguas más principales, en que han florecido las ciencias y artes: pues entre las lenguas vivas es la española, sin la menor duda, una de las más compendiosas y expresivas (RAE, 1726-1739, 1).

Además de los adjetivos calificativos y de los sustantivos utilizados, otro aspecto de suma importancia es el uso de los adjetivos posesivos “nuestro” y “nuestra” antepuestos a “castellano” o “lengua española”, reiterados de forma constante en todas las obras excepto dos, es decir la de Sotomayor y la de Alvarado en las que nunca aparecen, como se evidencia en la tabla siguiente:

Tabla III

Sotomayor	/
Alvarado	/
San Pedro	nuestra lengua (3) nuestro romance (3) Total: 6

Rodríguez de Aumente	nuestro idioma castellano (2) nuestra noble lengua castellana nuestro castellano Total: 4
Garcés – tomo primero	nuestra lengua (4) nuestro idioma nuestro romance (2) Total: 7
Garcés – tomo segundo	nuestro romance (7) nuestra lengua castellana nuestra lengua (7) nuestra lengua española Total: 16

El uso de los posesivos en tal acepción se remonta a la época de Nebrija, que en el prefacio de su *Gramática* los utiliza a menudo para hacer referencia al castellano. Este uso, que señala los primeros pasos hacia la gestación de una identidad nacional, se observa de manera recurrente a lo largo de todo el Siglo de Oro. Sin embargo, en el siglo XVIII, el panorama político en la Península ibérica era radicalmente diferente: España ya había consolidado su identidad como nación, y en las centurias anteriores había sido también una de las potencias políticamente más influyentes. Por consiguiente, el uso reiterado de dichos posesivos en este contexto no perseguía tanto el objetivo de generar un sentimiento de pertenencia, sino de fortalecerlo frente a la extendida desconfianza y desilusión que lo estaban debilitando. Los intelectuales, pues, procuraron fortificar un sentido de unidad entre los ciudadanos subrayando, también a través de la repetición del posesivo “nuestra”, la compartición de un elemento fundamental de cohesión social, es decir la lengua, que desde tiempos inmemoriales ha representado un referente privilegiado de la identidad nacional, sirviendo como vínculo que une a las comunidades y define su pertenencia a un grupo determinado.

A este propósito resulta sumamente llamativa la total ausencia de tales adjetivos posesivos en las dos obras publicadas fuera de los confines de España. Curiosamente, Sotomayor y

Alvarado, ambos españoles emigrantes¹⁶, evitan sistemáticamente hacer alusión a la lengua o a la nación mediante los posesivos “nuestro” o “nuestra”; más bien, en determinadas instancias, muestran un sentimiento de pertenencia hacia los lugares donde residen (en particular Alvarado, que en algunas ocasiones escribe “*their language*” hablando del español y de los españoles). Dicha omisión puede ser interpretada a la luz de la diversidad de los destinatarios de las obras, los cuales no comparten la misma identidad y conciencia nacional con los autores: en su mayoría estos destinatarios eran alemanes e ingleses. En este contexto, la elección de los autores de evitar posesivos específicos relacionados con la identidad nacional puede ser vista como una estrategia comunicativa para establecer una complicidad sutil y una conexión más neutral tanto con los lectores como con los dedicatarios de las obras y generar una mayor aceptación entre el público, contribuyendo así a una recepción más favorable de sus obras.

Estrategias retóricas

Esta sección del estudio se centra en el análisis de algunos elementos específicos del *ornatus* de los prólogos objeto de estudio con el propósito de investigar las técnicas retóricas mediante las cuales nuestros autores hacen más persuasiva la defensa de la lengua castellana, la cual desemboca, en algunas ocasiones, en una defensa de la nación.

Al definir el *ornatus*, Lausberg escribía:

El *ornatus* debe su definición a los preparativos para adornar la mesa de un banquete: el discurso mismo se concibe como un alimento que ha de consumirse. A este ámbito metafórico pertenece también la definición del *ornatus* como condimento (1983, 99).

Los elementos que contribuyen a enriquecer el *ornatus* de un discurso son tradicionalmente dos, es decir los tropos y las figuras.

¹⁶ Juan de Sotomayor, madrileño de nacimiento y formación, ejercía como profesor de lengua española en la Universidad de Leipzig. Por su parte, Alvarado, natural de Sevilla, ejercía como presbítero de la Iglesia Anglicana.

Esta bipartición, fundamentada en una distinción entre palabras individuales y grupos de palabras, se encuentra también en los rétores del siglo XVIII: Luzán, por ejemplo, en su *Arte de hablar* define los tropos como «modos de hablar con términos que no son propios de la cosa que se dice» (1991, 177), indicando claramente que son términos específicos utilizados de manera no convencional. Por otro lado, cuando habla de las figuras, las describe como «un modo de hablar, apartado del común y fuera de lo acostumbrado» (178), sugiriendo que las figuras implican un uso más extenso del lenguaje que involucra grupos de palabras o frases, en lugar de palabras individuales.

Ante la imposibilidad de abordar exhaustivamente todos los elementos del *ornatus* presentes en los peritextos en cuestión, se ha optado por analizar los recursos retóricos más representativos de la función encomiástica de la lengua castellana, es decir aquellos que destacan por su fuerza persuasiva en la construcción de un elogio convincente y sugerente. En tal sentido, las estrategias retóricas observadas en los peritextos deben entenderse como manifestaciones funcionales integradas en una dinámica pragmática más amplia, orientada a intensificar la fuerza ilocutiva del discurso y a modelar la interpretación del destinatario. Como apunta Albelda Marco, de hecho, la intensificación constituye:

Una estrategia pragmática; esto es, [que] no solamente afecta a lo dicho, sino a lo implicado, y tiene consecuencias sobre el mero acto de enunciación y los participantes; así, no solo aumenta la prominencia del acto mismo de comunicación —más allá del contenido del mensaje—, sino que también da claves sobre las emociones y actitudes de los participantes y las relaciones entre ellos» (Albelda Marco, 2021, 23).

Esta perspectiva permite releer dichos procedimientos como mecanismos de refuerzo evaluativo y persuasivo en la construcción de un elogio ideológicamente orientado del castellano.

Véanse a continuación algunos fragmentos significativos de las obras en orden cronológico de publicación.

Tabla IV

<p>Sotomayor</p> <p>«Es verdad que no está introducida esta lengua en cuanto a su locución, pero no hay hombre noble o discreto en todo el círculo germánico que deje de estimar y desee entender los libros españoles» (II).</p>
<p>«Es verdad que el grande uso de la lengua francesa le quita el valor a la española, pero no obstante a pesar de quien desea lo contrario, llegará el tiempo en el cual la mano poderosa de Dios omnipotente sentará en el solio español su único y legitimo dueño con cuya posesión [...] tendrá la lengua española la estimación que le es divida en el grande y poderoso imperio de Alemania [...]» (II).</p>
<p>Alvarado</p> <p>«[...] <i>And indeed the Spaniards are a thoughtful, wise People, very well qualified for writing Books, and managing State Affairs; they are Solid Authors, and Discreet Politicians. And in the Reigns of Ferdinand the Catholick, Charles the Fifth, Emperor, and Philip the Second, were reckoned the Politest, as well as the Powerfulllest Nation in Europe</i>» (XV).</p>
<p>«<i>It is of more use, than all Languages of Europe, put together. For if we consider the vast Extent of the Dominion of Spain, exceeding those of any of the Four Empires in their highest Glory, insomuch that 'tis a Paradox, that the Sun never sets in the Spanish Dominions; we might very well call it an Universal Tongue</i>» (XVI).</p>
<p>San Pedro</p> <p>«No ha habido jamás imperio más grande y dilatado que el español en el siglo decimosexto, y este mismo es el de la grandeza y perfección de nuestra lengua. De aquí nace la dificultad de sujetarla a reglas, y de manejarla con la luz que corresponde [...]» (VII).</p>
<p>«Sus maneras propias y aquel aire de hermosura y gravedad que forman como su carácter, porque nace del genio original de la nación: todo aumenta la dificultad de conocer el valor de las voces y la variedad de su construcción [...]» (VIII).</p>

<p>Rodríguez de Aumente</p> <p>«[...] Que mi ánimo no es enfadar a ninguno, ni escribir directa ni indirectamente contra ninguno; solo sí contra una costumbre mal tolerada por la cual se han ido, y cada día van más y más introduciendo en nuestro idioma castellano muchos padrastrós, bastardos y superfluidades, con los que se destruye nuestra noble lengua castellana» (1).</p>
<p>«Digo ¿El paño negro, que se hace de lana blanca, fuera bueno, que se le dejara sin teñir algunas hebras, para que supiéramos de qué fue su principio? No [...]. ¿Fuera bueno que la t, que en latín se usa muy a menudo en lugar de c la usáramos por c? No por cierto, porque en este caso me dirán que en castellano no es menester, que para eso está la c, y la z; pues lo mismo digo de la h, usarla como se hace con la t, adonde suena [...] y dejémonos de esas superfluidades, padrastrós, y bastardos escusados; porque no todos lo entienden, ni todos son latinos» (14).</p>
<p>Garcés (tomo primero)</p> <p>«¿Qué medios más del caso para su cultivo y perfección a más de su abundante y feliz terreno tan celebrado de los antiguos, y de un cielo apacible y benigno, origen, según el Jovio, de la fecundidad en el producir los sumos ingenios que al mundo ha dado, que el haberse en ella albergado siempre las más bellas y útiles ciencias por la diligencia y estudio de soberanos ingenios [...]?» (VI).</p>
<p>«Mas con todo permítasenos decir, que distaba mucho una de otra [la francesa] en la riqueza y perfección; puesto que la nuestra caminaba entonces muy de prisa a la última línea de su gloria [...] cuando la lengua francesa andábase, por decirlo así, a ciegas, sin orden, sin gramática, y sin guías de acreditados autores [...]» (XVII).</p>
<p>Garcés (tomo segundo)</p> <p>«Ahora, pues, decidme, si podéis, qué tan única y acabada deberá de ser nuestra lengua española, y cuán digna de nuestra estima; siendo ella tan majestuosa, abundante y sonora [...] y tan suave y perfecta [...]. Y ¡oh si hubiese durado más tiempo el bello punto de perfección a que la elevaron los antiguos maestros!» (IX).</p>

«Y en efecto quien no ve en muchas de ellas afeada la hermosura así de la propiedad como de la graciosa y varia colocación de la lengua española con mil idiotismos franceses [...], y menoscabando así en nuestro romance aquella naturalidad urbana del siglo de oro, y aquel parir sado y noble decir que fundado en propiedad de palabras y justo enlace de partículas, sigue de todo punto la misma naturaleza» (XIII).

Los fragmentos entresacados del texto de Sotomayor se amoldan cabalmente a los propósitos propios de las estrategias lingüísticas previamente analizadas: ensalzar la importancia y utilidad de la lengua castellana y, a la vez, establecer una complicidad con el público alemán. Para alcanzar estos objetivos, el autor recurre al uso masivo de hipérboles, tropo definido por Covarrubias como «exageración grande de alguna cosa» (2020, 472) y generalmente incluido en los modos de amplificar, ya que hace que «la admiración aumente, el menosprecio disminuya, y del mismo modo los demás. [...] Esto es: aumentación y disminución» (Jovellanos, 1879, 66). Al afirmar que «no hay hombre noble o discreto en todo el círculo germánico que deje de estimar y desee entender los libros españoles», el autor exagera claramente la realidad. Además, la constatación de la necesidad de aprender el castellano le permite también presentarse como la figura ideal para suplir dicha carencia, ofreciendo al pueblo alemán una gramática diseñada específicamente para ellos.

Debido a su función amplificadora, que bien se ajusta al propósito encomiástico presente en todos los peritextos objeto de atención, la mayoría de los fragmentos seleccionados contienen por lo menos una hipérbole. Sin embargo, si en las obras publicadas en España el tropo se emplea para magnificar las virtudes inherentes del castellano, en las dos publicadas fuera de la Península se utiliza más bien para subrayar la relevancia política y el poder del español y, por consiguiente, la necesidad de aprenderlo, reflejando así una vertiente propagandística. Este aspecto se manifiesta nítidamente en la obra de Alvarado, cuyos fragmentos elegidos presentan dos periodos marcados por la presencia de tal recurso estilístico. En el primer fragmento, Alvarado construye un largo periodo

amplificador a través de una intensificación gradual donde las ideas positivas sobre los españoles, expresadas en forma de epítetos, progresan en una enumeración creciente, hasta llegar al pico más alto, enfatizado a través de dos superlativos: «*the politest as well as the powerfulllest Nation in Europe*». Todo el fragmento establece un paralelismo entre fuerza política y literaria, funcional para subrayar la importancia de aprender el español: el dominio del castellano no solo permite conocer la lengua de una nación que el autor define como la más poderosa de Europa, sino que también constituye la clave para acceder al vasto universo cultural producido en dicha lengua. A la vertiente política presente en Sotomayor, Alvarado añade la exaltación de una vertiente literaria, cuyo antecedente se puede rastrear en Las Casas, quien, en el peritexto de su *Vocabulario*, resaltaba la necesidad de aprender el italiano para poder disfrutar del tesoro producido en dicha lengua.

En el segundo fragmento, el autor omite cualquier referencia al ámbito literario para centrarse exclusivamente en la exaltación de la fuerza política de España: comienza nuevamente con una hipérbole cuyo objetivo es subrayar la necesidad de aprender el español, siendo este idioma hablado en un vasto dominio, cuya extensión Alvarado acentúa utilizando la célebre metáfora del sol que nunca se pone en los dominios de España. Por consiguiente, de acuerdo con lo que escribe, el castellano se podría definir «*universal tongue*»; también en este caso el epíteto *universal* es una hipérbole, sobre todo porque estamos en un momento histórico en que el español empieza a perder su hegemonía en favor del francés.

El ascenso de Francia hace necesaria la exaltación de la relevancia de la lengua española y su presentación a una audiencia de extranjeros como lengua franca; sin embargo, mientras Alvarado prefiere no hacer mención alguna al francés, en un intento casi de ocultación, Sotomayor reconoce su importancia, pero la contrasta con la preconización de un futuro glorioso para la lengua castellana.

El uso de tales ampliificaciones es igualmente evidente en la gramática de San Pedro, cronológicamente la primera de las obras objeto de análisis publicada en España. En el primer fragmento seleccionado, el autor recurre al uso de un periodo hiperbólico, estableciendo un paralelismo entre la pasada grandeza del imperio en el siglo XVI y la perfección de la lengua. La vertiente política, por

lo tanto, se manifiesta también en este texto publicado dentro de la Península. Sin embargo, en este caso, a diferencia de los dos textos anteriores, hay un marcador temporal que delimita un periodo de poder concluido: si Sotomayor preconiza un futuro imperial y Alvarado habla en la mayoría de las ocasiones al presente, San Pedro reconoce que esta grandeza política pertenece al pasado. El periodo que el autor construye, así pues, no persigue el objetivo de subrayar la utilidad del castellano, sino sus cualidades intrínsecas, como la hermosura y la perfección.

Un uso análogo del tropo se encuentra en el primer fragmento del segundo tomo de Garcés: hay, pues, una enumeración de ocho elementos que confieren cualidades positivas a la lengua española, y termina con una exclamación en la que el autor se muestra melancólico a causa del declive que el español estaba experimentando a lo largo del siglo XVIII. También aquí encontramos, como en San Pedro, el reconocimiento de un pasado ilustre contrapuesto a un presente débil, causa de un dolor que Garcés expresa de manera más romántica con respecto a San Pedro a través del uso de una exclamación, figura que Luis de Granada incluye entre las que sirven para conmover el afecto y que Salinas define como la que se usa «cuando en las palabras mostramos movimiento por dolor o indignación contra alguna persona o cosa» (1999, 129). Esta antítesis presente/pasado, sin embargo, en San Pedro hace referencia a una vertiente política, mientras que en Garcés se centra más bien en una dimensión puramente lingüística. En ambos fragmentos, por lo tanto, la hipérbole amplifica las cualidades intrínsecas del castellano y nunca su utilidad como lengua franca.

Como es evidente, nuestros autores intensifican aún más los periodos hiperbólicos acumulando epítetos, estrategia retórica que Hornero incluye en las técnicas de amplificación de palabras que permiten añadir «a la oración algún peso, gracia, o energía» (1777, 72). En los fragmentos objeto de análisis, esta práctica retórica desempeña una función esencial en la estructura del discurso, ya que permite a los autores conferir al texto una mayor intensidad persuasiva que provoca una respuesta emocional en el lector. En la mayoría de los casos, los epítetos cumplen con la función de exaltar las virtudes del castellano; así, por ejemplo, Garcés escribe que el

castellano es una lengua «tan majestuosa, abundante y sonora» y San Pedro habla de «la grandeza y perfección de nuestra lengua».

Un caso peculiar de amplificación por epítetos se encuentra en la obra de Aumente. El elogio y la salvaguardia del castellano en este autor adquieren rasgos diferentes con respecto a las demás: en su caso, la defensa del español se hace necesaria a causa de la presencia de intelectuales que, enfatizando la herencia latina del castellano, lo despojaban de su autonomía, destruyéndolo. Esta diferencia con respecto a las otras obras hace que también las técnicas retóricas utilizadas difieran: en sus fragmentos, los epítetos nunca hacen referencia a cualidades positivas del castellano, ni se enmarcan en discursos hiperbólicos, sino en discursos irónicos.

La ironía, es decir «la disimulación de la voluntad toda dicha en muchas palabras» (Jiménez Patón, 1604, 77), solo se atisba en el prólogo de esta obra y resulta esencial para que Aumente construya un discurso crítico contra los académicos de la RAE sin resultar excesivamente explícito. El primer fragmento empieza con una inversión semántica: al declarar que no escribe «directa ni indirectamente contra ninguno», el autor expresa lo contrario de su intención real, recurso este muy típico de la ironía, tropo que, retomando las palabras de Francisco Artiga en su *Epítome de la elocuencia*, «se ejecuta dando el sentido al revés de lo que la voz pronuncia» (1692, 239). Posteriormente, Aumente clarifica el verdadero objeto de su crítica afirmando que escribe en contra de aquellos que «van más y más introduciendo en nuestro idioma castellano muchos padrastrós, bastardos y superfluidades»: en este contexto, la enumeración de epítetos no se utiliza para resaltar las virtudes de la lengua, sino para señalar los vicios que pueden comprometerla. Esta acumulación de epítetos negativos añade vehemencia al discurso, para que el destinatario de la obra¹⁷ y los lectores comprendan las posibles consecuencias de un uso inapropiado de la ortografía. El autor amplifica aún más esta intensidad repitiendo al final del segundo fragmento los mismos epítetos negativos del primero, en un intento persuasivo de

¹⁷ Fernando de Silva Álvarez de Toledo, Duque de Alba y director de la Real Academia Española.

cristalizar, en la mente de sus lectores, las implicaciones negativas derivadas de una actitud latinizante.

El esfuerzo persuasivo se refleja también en el uso, al comienzo y al final del fragmento, de dos sujeciones, figura que, según Salinas, se configura cuando «nos oponemos a nosotros mismos lo que los oidores o los contrarios nos podrían oponer y así, como si nos lo hubieran opuesto, respondemos a ello» (1999, 131). En su peritexto, Aumente está desarrollando una argumentación cuyo objetivo es el de defender el castellano de un “enemigo” identificado. Sin embargo, cualquier argumentación puede ser objeto de una refutación, y la sujeción se utiliza precisamente para prever y neutralizar posibles contraargumentos antes de que sean formulados por los oponentes. A través de la sujeción, que siempre se configura en forma de pregunta/respuesta, Aumente disipa las dudas y objeciones principales de manera proactiva, construyendo un discurso persuasivo sólido y convincente.

Diferente es la función de la interrogación, es decir, «la pregunta que se hace [...] no por saber algo que no se sabe, mas para poner fuerza y vehemencia a la oración» (Salinas, 1999, 130) y que se encuentra en el primer fragmento del primer tomo de Garcés. En este caso, el objetivo del autor es el de intensificar la expresión de emociones, subrayando la influencia de la patria en el enriquecimiento del idioma.

Los dos peritextos de Garcés, mucho más que los de los demás autores, utilizan la retórica de los afectos para crear una intensidad emotiva que dé mayor fuerza a la alabanza.

En el texto de Hornero se lee que «para excitar el amor de alguna cosa debemos declarar sus buenas prendas y excelentes virtudes [...] Y al contrario, manifestando que dichas cualidades faltan a alguna otra cosa, moveremos contra ella el odio e ira de los que nos escuchan» (1777, 220-221). Esta técnica que el pozoleño sugiere para mover los afectos del público se refleja de manera cristalina en el segundo fragmento del primer tomo del autor, construido, de hecho, a través de una antítesis entre la riqueza y perfección a la que había llegado el español en el Siglo de Oro y el desorden en que se hallaba el francés en dicha época. Para subrayar esta distancia, el autor utiliza un ingenioso aparato retórico: hay una prosopopeya al atribuir al castellano la facultad de “caminar”,

metáfora del avance de la lengua hacia su máximo esplendor. Al mismo tiempo, la lengua francesa “andábase a ciegas”, metáfora utilizada para describir la falta de orden y de una sistematización, déficit subrayado también a través de una construcción anafórica “sin orden”, “sin gramática” y “sin guías de acreditados autores”, que añade ímpetu a sus palabras y enfatiza esta carencia.

Vuelve en el fragmento la referencia explícita a Francia y a los franceses que ya se había encontrado en Sotomayor; sin embargo, los dos autores persiguen objetivos diferentes. En el caso de Garcés, se observa un marcado componente patriótico acompañado por el menosprecio de la importancia del francés en comparación con el español. Sotomayor, por su parte, no subestima la relevancia del francés; más bien, preconiza un momento en el cual su hegemonía será sustituida por la del español. La finalidad es diferente: Sotomayor hace hincapié en la utilidad de aprender el español, mientras que Garcés pretende reivindicar con fervor la preeminencia de su lengua y de su nación, objetivo evidente también en el segundo fragmento del segundo tomo, donde el autor explicita las causas del declive de la lengua española, es decir, las traducciones de los textos franceses que, introduciendo en castellano “mil idiotismos”, destruyen sus hermosuras.

Garcés, así pues, construye un discurso antitético donde se exaltan las virtudes del castellano y se evidencian las carencias del francés, respetando minuciosamente las instrucciones de Hornero e intensificando aún más su retórica mediante el empleo de una prosopopeya. Al atribuir cualidades humanas al castellano, el autor facilita la creación de una conexión emocional más profunda entre el lector y la lengua, permitiendo el establecimiento de una relación más íntima y personal con el idioma. Capmany, al definir la prosopopeya, escribía que: «Esta *figura* [...] es de las que dan mayor fuerza y viveza al discurso» - porque permite a los autores introducir - «[...] los entes inanimados o insensibles dotados de la facultad de la palabra, y del juego de los afectos» (1777, 214). Dotando a la lengua del “juego del afecto”, la prosopopeya amplifica el impacto afectivo del discurso y transforma el idioma en un personaje activo, un ser capaz de inspirar y conmover.

Esta misma figura, debido a sus capacidades emocionales, se encuentra también en el segundo fragmento seleccionado de San

Pedro, el cual empieza con una prosopopeya que atribuye a la lengua castellana características humanas como “sus maneras propias” o “aquel aire de hermosura y gravedad que forman como su carácter”. Presentándola como un ser vivo, con una personalidad y unos rasgos bien definidos, el autor enfatiza la singularidad y el carácter distintivo del español, logrando que el lector empiece a percibir el idioma no solo como un medio de comunicación, sino como una entidad viva.

Conclusiones

El análisis de los recursos léxicos y retóricos empleados en los peritextos en cuestión ha demostrado que estos últimos, más allá de ser meros ejercicios de erudición, se configuran como testimonios palpables del fervor patriótico y por el castellano en un momento de inquietud cultural durante el cual, a pesar de las políticas centralizadoras emprendidas por el Estado, la hegemonía de la lengua castellana empezaba a vacilar.

El estudio del caudal léxico utilizado en los cinco prólogos ha revelado una concienzuda selección de atributos que abarcan ámbitos semánticos diferentes. Sin embargo, se ha observado que los adjetivos más recurrentes en los elogios del castellano se sitúan en los ámbitos de las cualidades estéticas y de la riqueza y variedad, con alabanzas que se centran en la gracia y la hermosura, así como en su capacidad para capturar, gracias a la amplitud del léxico, matices emocionales y conceptuales muy amplios. Las dos obras publicadas fuera de España muestran elecciones léxicas diferentes, con atributos que realzan, en la mayoría de los casos, el prestigio y la autoridad del castellano, reflejando así una vertiente propagandística ausente en las obras peninsulares. Los adjetivos menos empleados resultan ser los que hacen referencia a la claridad y la precisión de la lengua española; elección que refleja la persistencia, en la lengua castellana, de vacilaciones lingüísticas que se sistematizaron definitivamente solo en el siglo XIX.

A través de ciertas elecciones pragmáticas - es emblemático al respecto el uso de los posesivos “nuestro” o “nuestra” para hacer referencia al castellano - los autores también hacen hincapié en el papel de la lengua como marcador de una identidad cultural

compartida por los miembros de una comunidad. Resulta llamativa la ausencia de tales posesivos en las dos obras extrapeninsulares: evidentemente, Alvarado y Sotomayor, al dirigirse a una audiencia extranjera, no pueden ni tampoco necesitan subrayar las implicaciones socioculturales de la lengua en la construcción y fortificación de la identidad nacional.

El análisis del *ornatus* de los prólogos demuestra pues la existencia de sofisticadas estrategias retóricas para llevar a cabo elogios de la lengua castellana; en este sentido se evidencia el empleo, por parte de los autores, de una variedad de recursos para persuadir al lector de la necesidad de salvaguardar y promover la lengua castellana. Hay recursos que, debido a su función amplificadora, se adaptan perfectamente a textos laudatorios y se encuentran en todas las obras objeto de estudio, como la hipérbole o la enumeración de epítetos, y también hay figuras que solo se encuentran en las obras publicadas en España, es decir esas figuras cuya función es la de “mover los afectos” de los que leen, como, por ejemplo, la prosopopeya.

Parece evidente que esta disparidad se debe a la diferencia de objetivos entre los autores que publicaron dentro de la Península y aquellos que lo hicieron fuera de sus fronteras: los primeros concibieron elogios y defensas cuya finalidad no radicaba en resaltar la utilidad del castellano, sino en sus cualidades inherentes, y, por lo tanto, no reflejan una orientación propagandística, sino emotiva. Por el contrario, como se ha evidenciado también en el análisis de los recursos léxicos, las dos obras publicadas fuera de España manifiestan una marcada vertiente propagandística, y los elogios del castellano se centran en particular en la ampliación de su prestigio político y en la utilidad de aprenderlo.

A pesar de las diferentes estrategias léxicas y retóricas utilizadas por los autores objeto de estudio, estos prólogos laudatorios nos ofrecen, en determinadas instancias, un testimonio cristalino de las complejas dinámicas políticas, culturales y lingüísticas en la España del siglo XVIII.

Bibliografía

ALBELDA MARCO, Marta y María Estellés Arguedas. (2021) «De nuevo sobre la intensificación pragmática: revisión y propuesta». *Estudios Románicos*. 30. 15-37.

ALVARADO, Félix. (1719) *Diálogos ingleses y españoles*. Londres. W. Hinchliffe y J. Walthoe.

ARTIGA, Francisco José. (1692) *Epítome de la elocuencia española*. Huesc. J. L. de Larumbe.

CADALSO, José. (1796) [1789] *Cartas Marruecas*. Barcelona. Piferrer.

CALAFAT, Rosa. (2024) *El catalán y el español cara a cara. Una aportación historiográfica: Mallorca y Menorca (siglos XVIII y XIX)*. Madrid. Iberoamericana.

CAPMANY, Antonio. (1777) *Filosofía de la elocuencia*. Madrid. Antonio de Sancha.

CHECA BELTRÁN, José. (1991) «Paralelos lingüísticos en el siglo XVIII: de Feijoo a Vargas Ponce (1726 – 1793)». *Revista de Literatura*. 106. 485-512.

CISNEROS AYÚCAR, Juan Luis. (2004) «El castellano en el siglo XVIII: apologistas y detractores». *Res Diachronica Virtual: Estudios sobre el siglo XVIII*. 3. 147-152.

COVARRUBIAS, Sebastián. (2020) *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Ignacio Avellanos; Rafael Zafra. Madrid. Iberoamericana.

DEL REY QUESADA, Santiago. (2021) *Grupos léxicos paratáticos en la Edad Media Romance*. Berlín. Peter Lang.

DESJARDINS, Mario. (2007) «Breve estudio de los galicismos a través de la historia». *Boletín de investigación y debate*. 4. 63-75.

FEIJOO, Benito Jerónimo. (1778) [1726] *Teatro crítico universal*. Madrid. Joaquín Ibarra.

GARCÉS, Gregorio. (1791) *Fundamento del vigor y elegancia de la lengua castellana*. Tomo primero. Madrid. Viuda de Ibarra.

GARCÉS, Gregorio. (1791) *Fundamento del vigor y elegancia de la lengua castellana*. Tomo segundo. Madrid. Viuda de Ibarra.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. (2014) *La Real Academia Española, vida e historia*. Barcelona. Espasa.

GARCÍA FOLGADO, María José. (2013) *Los inicios de la gramática escolar en España (1768-1813). Una aproximación historiográfica*. München. Peniope.

GENETTE, Gérard. (2001) *Umbrales*. Ed. de Ediciones Delegraf. Ciudad de México. Siglo veintiuno editores.

GÓMEZ ASENCIO, José Jesús. (2008) «El trabajo de la Real Academia Española en el siglo XVIII (y después)». *Península. Revista de Estudios Ibéricos*. 5. 31-53.

GRANADA, Luis. (1778) [1576] *Rhetorica Ecclesiastica*. 5ª impresión. Barcelona. Juan Jolis y Bernardo Pla.

HORNERO, Calixto. (1777) *Elementos de retórica*. Valencia. Benito Monfort.

JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé. (1604) *Eloquencia española en arte*. Toledo. Thomas de Guzmán.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor. (1879) *Lecciones de retórica y poética*. Edición de Francisco Jarrín y Moro. Gijón. Torre y Campo.

LAPESA, Rafael. (1981) [1942] *Historia de la Lengua Española*. 5ª edición. Madrid. Gredos.

LAUSBERG, Heinrich. (1983) [1966] *Manual de Retórica Literaria*. Madrid. Gredos.

LÁZARO CARRETER, Fernando. (1985) [1949] *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*. Barcelona. Cátedra.

LUZÁN, Ignacio. (1991) [1729] *Arte de hablar, o sea, Retórica de las conversaciones*. Edición de Manuel Béjar Hurtado. Madrid. Gredos.

MALKIEL, Yakov. (1959) «Studies in irreversible binomials». *Lingua*. 8. 113-160.

MARÍN, Marcos, (1979) *Reforma y modernización de la lengua española*. Madrid. Cátedra.

MARTÍNEZ GAVILÁN, María Dolores. (2011) «El campo de la gramática española y sus partes en el siglo XVIII». Gómez Asencio, José Jesús (Ed.) *El castellano y su codificación gramatical*, León. Instituto Castellano y Leones de la Lengua. 571-630.

MORTARA GARAVELLI, Bice. (2015) [1991] *Manual de retórica*. Madrid. Cátedra.

NEBRIJA, Antonio. (2011) [1492] *Gramática sobre la lengua castellana*, ed. de Carmen Lozano. Madrid. Espasa Calpe.

OLIVÁN SANTALIESTRA, Laura y Daniel Moisés Sáez Rivera. (2004) «La Instauración de la monarquía borbónica y sus consecuencias intelectuales: el impulso reformista en el ámbito lingüístico y literario». *Res Diachronicae Virtual*. 3. 129-145.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (1726-1739) *Diccionario de Autoridades*. Madrid. Francisco del Hierro.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (1796) *Gramática de la lengua castellana*. Madrid. Viuda de Joaquín Ibarra.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001) *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed. Madrid. Espasa Calpe.

RODRÍGUEZ DE AUMENTE, Antonio. (1770) *Defensorio de la lengua castellana*. Granada. Nicolás Moreno.

SÁEZ RIVERA, Daniel Moisés. (2008) *La lengua de las gramáticas y métodos del español como lengua extranjera en Europa (1640-1726)*. Madrid. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.

SALINAS, Miguel de. (1999) *Rhetorica en lengua castellana*. Ed. de Encarnación Sánchez García. Nápoles. L'Orientale Editrice.

SÁNCHEZ LANCIS, Carlos Eliseo. (2001) «Historia de la lengua, gramática histórica y periodización en español». *Estudi general: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*. 21. 395-414.

SAN PEDRO, Benito de. (1769). *Arte del romance castellano*. Valencia. Benito Monfort.

SOTOMAYOR, Juan. (1706) *Llave capital con la qual se abre el curioso y rico thesoro de la lengua castellana*. Leipzig. Andres Zeidler.

VALDÉS, Juan de. (2021) *Diálogo de la lengua*. Edición de Juan Miguel Lope Blanch. Barcelona. Castalia Ediciones.

ZAMORA VICENTE, Alonso. (2015) *La Real Academia Española*. Madrid. Fundación María Cristina Masaveu Peterson.

ANTECEDENTES ROMÁNTICOS ALEMANES DE LA LITERATURA ESPAÑOLA COSTUMBRISTA, ECOLOGISTA Y NEORRURALISTA

Helena CORTÉS GABAUDAN
Universidad de Vigo
ORCID: 0000-0001-9687-6530

Resumen:

En la actualidad se vuelve a percibir en la ficción española (cine y novela) una tendencia a los temas y ambientes campestres, en la línea de lo que se suele llamar «neorruralismo». Son nuevas manifestaciones de un hilo que recorre nuestras artes desde al menos el Romanticismo (costumbrismo, casticismo, etc.). En esta contribución queremos presentar los antecedentes alemanes de este interés por una naturaleza viva y conectada con el ser humano, por los ambientes rurales y hasta por un ecologismo *avant la lettre*, poniendo como ejemplos literarios destacados los cuentos de artista románticos.

Palabras clave:

Romanticismo alemán. Filosofía de la Naturaleza. Cuentos de artista. Costumbrismo y neorruralismo españoles.

Abstract:

Currently, Spanish fiction (both film and novels) is once again showing a tendency towards rural themes and settings, following the trend of what is usually called 'neo-ruralism'. These are new manifestations of an old thread that has run through our arts since

at least the Romantic period ('costumbrismo', 'casticismo', etc.). In this contribution we want to present the German antecedents of this interest in a living nature connected to the human being, in rural environments and even in an *avant la lettre* ecological thinking, taking the german romantic artist's tales as outstanding literary examples.

Key Words

German Romanticism. Philosophy of Nature. Artists' tales. Spanish 'Costumbrismo' and 'Neorruralismo'.

Aunque sin duda la relación del hombre con la tierra, la fascinación por los escenarios naturales, junto con la preocupación por la degradación de la naturaleza son temas eternos de la literatura universal, plasmados en distinto grado y manera en cada época y lugar, no cabe dudar de la especial trascendencia que empiezan a cobrar a partir de la entrada misma en la Modernidad y en particular desde que se ha implantado en nuestro modo de pensar actual la conciencia de un urgente peligro existencial para el ser humano por culpa del llamado «cambio climático» y la destrucción de la naturaleza.

En esta contribución no haremos un repaso de las muy distintas corrientes literarias españolas que han tocado en el pasado y vuelven a tocar ahora esas temáticas, sino que trataremos de resumir las características del que consideramos es el verdadero antecedente, tanto filosófico como literario, de la actual preocupación por la naturaleza en toda la conciencia occidental: en concreto la filosofía y literatura del Romanticismo alemán. Creemos que es necesario tener en cuenta estos modelos para entender la importancia actual de la naturaleza, tan a menudo protagonista directa o indirecta de la actual literatura. El que muchos de estos modelos alemanes no sean en absoluto expresos ni conscientes por parte de los autores españoles no les resta su interés e importancia como antecedente. Por el contrario, demuestra hasta qué punto nos estamos volviendo a constituir de nuevo en herederos de una ideología que ha penetrado, incluso sin

saberlo, en lo más hondo del inconsciente del imaginario occidental. Como muchas otras ideas del Romanticismo, por cierto, pues en gran medida el pensamiento de la postmodernidad no es sino un híbrido entre las ideas ilustradas y las del antirracionalismo romántico con algunas gotas de postmodernidad.

No obstante, antes de entrar de lleno en este asunto, no queremos dejar de mencionar de manera fugaz e impresionista lo que está pasando en la literatura (y el cine) español en los últimos tiempos. Más allá de las decenas de libros de ensayo que hoy inundan las librerías sobre los problemas del cambio climático y la destrucción medioambiental (algo que en el caso de autores españoles se remonta como mínimo al pionero ensayo de Miguel Delibes *Un mundo que agoniza*, de 1979, y al que ahora habría que sumar el muy comentado texto de Sergio del Molino, *La España vacía*, de 2016), lo que se suele etiquetar en los medios como «neorruralismo» es un tipo de literatura ficcional que se complace en retratar ambientes rurales, algunas veces en clave de cierta romántica nostalgia, otras veces con gran crudeza (*Un amor*, de Sara Mesa, 2020), y algunas veces hasta con humor (*Un hípster en la España vacía*, de Daniel Gascón, 2020, o la serie de comedia, muy afín, de TV, *El Pueblo*, de 2019). En todo caso, lo que aúna a las muy distintas claves con que se aborda artísticamente el contacto del ser humano, sobre todo el actual ser urbano, con el mundo rural y la naturaleza, es el cambio que este medio menos artificial produce sobre el ser humano que se enfrenta a la soledad, el temor a nuevos peligros y a la muerte y toda la dureza de ese mundo en principio más auténtico, lo que no quiere decir que sea mejor ni más bucólico, pues esto depende del enfoque del que lo describe: en general, lo que se lee en ese tipo de literatura es que esa inmersión en el mundo rural sirve al menos para comprenderse mejor a sí mismo, aún a costa de desnudar las facetas más irracionales, violentas y oscuras del ser humano.

Ya tuvimos antes en España una estrecha vinculación con lo rural con tonos que oscilaban entre la nostalgia, el realismo, el tremendismo o hasta un surrealismo mágico, con obras de Miguel Delibes, Camilo José Cela, Ana María Matute y otros autores, una línea que resurgió más adelante con Julio Llamazares y Luis Mateo Díez, entre otros, y que ahora vuelve con fuerza en las obras de

autores como Moisés Pascual Pozas (*Espejos de humo*, 2005), Jesús Carrasco (*Intemperie*, 2012) o Andrea Abreu (*Panza de burro*, 2020), por citar solo unos pocos casos, pero especialmente sonados, a los que habría que añadir otros tantos ejemplos en el género de la poesía (como el de Fermín Herrero, por citar solo un caso). La lista sería muy larga y no es nuestra intención hacer aquí esa relación. En paralelo al ensayo y la ficción narrativa, se observa similar tendencia en el cine más actual con filmes como *El olivo* (2016), *Lo que arde* (2019), *As Bestas* (2022), *Alcarràs* (2022), etc., un tipo de cine del que también hay antecedentes de otras épocas anteriores con títulos como *El espíritu de la colmena* (1973), *Furtivos* (1975), *El nido* (1980), *Tasio* (1984), *Los santos inocentes* (1984), y otros muchos más, pues la ambientación campestre y los dramas rurales son recurrentes en nuestro cine. Tampoco cabe olvidar la presencia cada vez mayor de los temas ecológicos en la literatura que se crea para niños y jóvenes, en un tomo más didáctico, lo que se conoce ya como «Ecolij». En resumen, y dado que nuestro objetivo en esta contribución no es analizar lo que ocurre en el panorama español, solo cabe decir que la literatura y el cine españoles parecen interesarse recurrentemente por los efectos subjetivos que produce en el individuo el contacto con la naturaleza y el mundo rural, al menos desde la segunda mitad del siglo XX y de modo muy destacado en el siglo XXI al hilo de la llamada crisis climática y medioambiental. Que la generación de los nacidos en los 60 y 70 tuviera todavía en su mente una nostálgica identificación con ese pueblo de los abuelos abandonado durante el masivo éxodo rural a las ciudades de los 50 y 60, pero al que se volvía muchas veces en verano, es natural, pero sorprende más por parte de las actuales generaciones, ya plenamente «urbanitas». Y, sin embargo, es ahora cuando con mayor fuerza surge la tendencia «neorrural». Esto es tanto más curioso por cuanto en España las corrientes románticas, que siempre tendieron a ensalzar lo rural frente a lo urbano, cuajaron tarde y mal, pese a lo cual también aquí surgió, al hilo del Romanticismo, un costumbrismo rural con destacados ejemplos literarios que parece haberse perpetuado luego en el tiempo, aunque sea al modo de un guadiana de naturaleza muy proteica que aparece y reaparece cada cierto tiempo.

Veamos entonces de dónde creemos que surge este hilo de vinculación con el mundo rural, la exaltación de la naturaleza y los avisos en contra de su destrucción.

Un cambio de paradigma en 1800

Hacia 1800 (fecha no exacta, obviamente, pero que sirve como referencia) el alma romántica que está naciendo en Alemania por esas fechas se siente en contradicción radical con el mundo que la rodea. Los jóvenes románticos no aceptan ya con agrado las normas sociales, se rebelan contra ellas, algo visible por ejemplo en su comprensión transgresora del amor; la cultura y civilización les parecen corruptas, falsas, que enmascaran todo lo auténtico. Y en su búsqueda de algo más originario y verdadero echan la vista ya sea atrás, hacia los mitos, cuentos folklóricos y leyendas, ya sea hacia el mundo popular y rural, no tan falseado por las convenciones sociales, ya sea hacia lo exótico, pero, sobre todo, hacia la propia naturaleza, pues ella es el reino de lo verdadero, de lo que se muestra como es, sin falsedad ninguna: bella o terrible según corresponda, pero nunca engañosa ni artificial.

En su exploración de su verdadero Yo, el romántico encuentra un fondo no tan cultivado y dócil como aparenta en el mundo civilizado: a ese fondo que llevamos dentro, nuestro Yo más oscuro, imprevisible y violento, el romántico lo convierte en sus relatos en figuras externas de hadas, fantasmas, duendes o animales. A muchas de esas figuras las sitúa en el mundo natural, pues nuestra parte oscura se vincula con un fondo salvaje. Y lo salvaje no siempre es algo negativo, pues el romántico anhela una vida menos banal, un algo infinito que colme su eterna insatisfacción, sus anhelos de sublimidad, y aunque busca con desesperación esa infinitud en el arte, la poesía o la pasión amorosa, lo atisba de modo más inmediato en el medio natural, que es libre y sin reglas. La naturaleza reúne cuanto les atrae a los románticos y desean reproducir en su arte literario, pictórico o musical: lo pintoresco de lo rural, lo exótico de lo lejano y lleno de riesgos, lo sublime de su indudable grandeza, lo poético de lo que es indescriptiblemente bello sin necesidad de artificio alguno, lo aterrador y siniestro de lo que también es desmesurado y mortal.

Los románticos no encuentran mejor forma visible de lo divino: la naturaleza es sin duda la única posible cara de lo que también se llama Dios.

Todo esto supone que, con la llegada del pensamiento romántico, la naturaleza deja de ser un objeto inerte y reducido a sus leyes mecánicas, esto es, deja de ser la *res extensa* del racionalismo cartesiano, opuesta a la *res cogitans* o razón humana, una distinción que sin duda resultó empobrecedora y condujo a una oposición diametral entre naturaleza y cultura o naturaleza y hombre de muy largas y profundas consecuencias.

El Romanticismo alemán (con grandes precursores como Rousseau en Francia) introduce una nueva perspectiva por la que la naturaleza es ahora entendida como un verdadero ser vivo dotado de un espíritu conectado íntimamente con el del Hombre, una suerte de extensión del mismo: el Hombre está esencialmente imbricado en la naturaleza, es parte de ella y siente con ella. Esto implica también su responsabilidad hacia ese medio natural. Basta ya de medir la naturaleza matemáticamente para aprovecharla mejor: hay que cuidarla y al mismo tiempo estudiarla como modelo maestro para el arte, aunque no al modo de una mera imitación o calco, ese arte realista ya va tocando a su fin, sino reproduciendo lo mejor que tiene la naturaleza, su inagotable capacidad creadora bajo las más distintas y asombrosas formas.

Por otra parte, así lo creen los románticos, puesto que existe esa íntima conexión espiritual, el Hombre solo puede sentirse bien cuando mantiene un contacto directo con la naturaleza y está en armonía con ella, mientras que cae fácilmente en la angustia cuando la ignora y se aparta por completo de sus raíces naturales y de un modo de vida conforme a su raíz natural. En esta idea ya se observa un antecedente de las tendencias de vuelta al mundo rural que se perciben una y otra vez a lo largo de los siglos postrománticos y hasta hoy¹. No hay que olvidar tampoco el importante componente emancipador que ven los

¹ Aunque, desde luego, no solo ocurre tras el Romanticismo: recordemos ejemplos clásicos como el famoso *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Antonio de Guevara, en 1539, y otras obras semejantes de ensalzamiento de lo natural que existen ya desde la Antigüedad: églogas pastoriles y *Geórgicas* virgilianas, etc.

románticos en la naturaleza: ese es el verdadero reino de la libertad, mientras en la vida en sociedad todo son reglas y constricciones, una vida artificial. La vuelta a la naturaleza también es por ende una vuelta a lo natural y más espontáneo. La oposición Naturaleza/Cultura, en la que «cultura» es otra palabra para civilización y sociedad, a partir de ahora se salda a favor de la naturaleza, aún a costa de no pocas tensiones y violencias, como leemos en las obras románticas.

Pero al decir «naturaleza» cada cual podría pensar e imaginar distintas cosas a tenor de su cultura y sensibilidad. ¿Cómo es, entonces, más concretamente, esa naturaleza en la que piensa el Romanticismo alemán? Lo resumiremos en unos pocos puntos fáciles de comprender:

- Una naturaleza impregnada de simbolismo y subjetividad: los paisajes deben evocar intensas emociones que apelan a nuestro Yo más íntimo y lo exaltan: ruinas, montañas abruptas, abismos, torrentes, tormentas...
- Ella es lo Absoluto (lo que otros llaman divinidad). Se llega a lo sobrenatural por la vía de lo natural en un viaje casi místico y trascendiendo el mundo físico.
- Ella es lo bello y lo sublime, un concepto anticipado ya por Kant y muy usado después:

Este sentimiento viene acompañado algunas veces de cierto horror o también de melancolía, en otros casos únicamente de admiración sosegada y, en otros, además, de una belleza que se extiende sobre un plano sublime (Immanuel Kant, 2008, 32).

- Una naturaleza pintoresca = «digna de ser pintada». Los románticos se rebelan contra la belleza equilibrada del Clasicismo, movimiento artístico que coincide en el tiempo con él. Buscan lo irregular, lo abrupto, lo difuminado, etc.
- La naturaleza como *locus horridus*: el terror, lo inquietante. Lugares oscuros, impenetrables, que producen miedo. Porque los románticos gustan de las emociones exaltadas y el terror es una de ellas. El género gótico y de terror, con

sus ruinas, castillos siniestros y todos sus variados monstruos (fantasmas, vampiros, dobles, autómatas, locos de manicomio, científicos estrafalarios, etc.) es un invento romántico que se sigue explotando.

- Hogar de lo fantástico y sobrenatural, en particular bajo la imagen del bosque impenetrable y sus «habitantes»: monstruos, hadas, ninfas, duendes, etc. Surge la literatura fantástica que ya nunca nos abandonará.
- Gusto por los lugares y paisajes exóticos. Otros países y culturas (el Oriente, el mundo del nativo americano, etc.) y sus paisajes: desiertos, pampas, mares, etc.
- Un lugar «mágico»: se recuperan mitologías antiguas, leyendas, seres elementales. La magia puebla la naturaleza romántica y la transfigura.
- Conexión con el mundo infantil: un mundo de fantasía y de temores elementales. El Romanticismo se vuelca en la literatura infantil. En particular se reinventa el género del cuento: va a ser el más usado por los románticos tanto en su vertiente infantil como en la adulta, esto es, se cultivan tanto el cuento folklórico como el de artista. Los cuentos populares se modifican y «romantizan» pasándolos por la pluma de los escritores y dotándolos de mayor poesía y misterio (como hacen los hermanos Grimm). Los cuentos de artista por supuesto también están llenos de fantasía, misterio y hasta elementos siniestros (E.T.A. Hoffmann).

En las artes plásticas todo esto que acabamos de exponer se visualiza fácilmente; no hay manera más sencilla de entender qué es lo «sublime» para los románticos que contemplando cuadros como los del maestro alemán por excelencia de la pintura romántica, Caspar David Friedrich: la sensación de pequeñez del hombre frente al espectáculo de una naturaleza que en absoluto es tranquilizadora, sino a veces directamente amenazadora, pero siempre grandiosa (como en la tela *El mar de hielo, el naufragio del Esperanza*), es muy elocuente. También en música asistimos a un nuevo tipo de expresión de las emociones y la sublimidad (por ejemplo, en muchas de las producciones de Beethoven, algunas de las cuales entroncan directamente con la naturaleza, como es el

caso de la «Sinfonía Pastoral», mientras otras destacan por una genialidad explosiva más próxima a la fuerza del *Sturm und Drang*, como en la «Novena Sinfonía»).

Precisamente porque el Romanticismo acuña la moderna subjetividad, es decir, es el que pone el Yo en el centro de todo (ya no Dios, como en la Edad Media, ni mundo o Estado, como en la época anterior), los personajes de los cuadros de Friedrich se muestran con frecuencia de espaldas al espectador, para que podamos identificarnos con ellos, *ser* ellos. Para ayudar a esa identificación, tanto hombres como mujeres van vestidos como cualquier persona de la clase media burguesa de la época, como los espectadores de 1800. El «Caminante sobre el mar de nubes», el «Monje a la orilla del mar», la «Mujer y hombre contemplando la luna»... todos ellos somos nosotros mismos frente a la grandiosidad sublime de la Naturaleza. En Friedrich esa sublimidad conecta con un sentimiento místico de lo divino, sus cuadros esconden muchas veces alegorías religiosas (los rayos del crepúsculo en forma de un haz místico con una iglesita minúscula apenas perceptible en el fondo en «Mujer frente a la puesta del sol», por ejemplo). Porque la religiosidad ya no está necesariamente vinculada a un credo y unos ritos concretos, sino que es algo que trasciende lo humano y se encuentra en esas puras emociones que provoca en nosotros el espectáculo de la Creación.

De la naturaleza del Racionalismo a la naturaleza romántica: del jardín francés al jardín inglés.

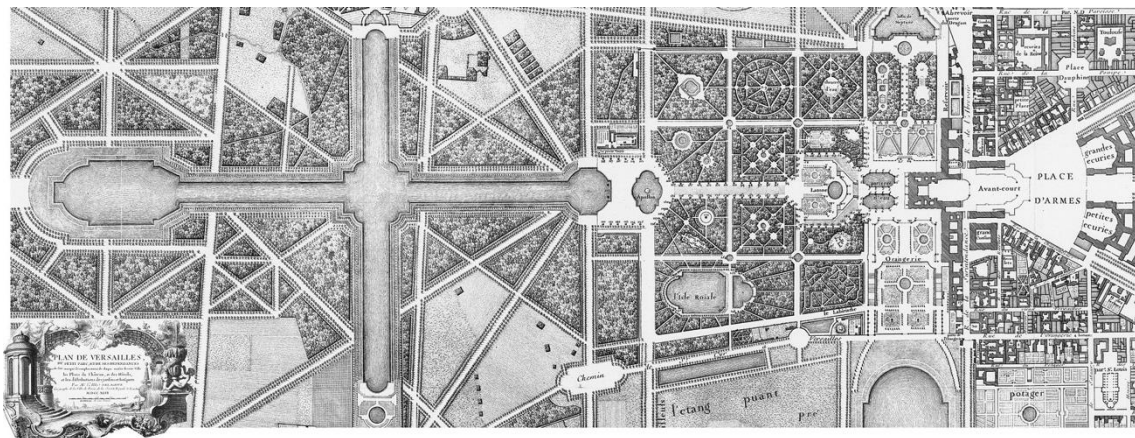
Una manera muy gráfica de entender el gran cambio de paradigma que se produce allá por 1800 en relación con la comprensión de la naturaleza, la tenemos en el arte de la jardinería, un arte que llegó a altas cotas de sofisticación durante los siglos XVII y XVIII.

Mientras el Racionalismo entiende al ser humano como dueño y señor de toda la creación, lo que se refleja en una jardinería sofisticada que muestra ante todo la huella del jardinero y el dominio del hombre sobre lo natural (en paralelo a la cada vez mayor explotación fabril de los recursos naturales y la investigación científica de la naturaleza), en la segunda mitad del siglo XVIII,

cuando empieza a cambiar la comprensión de lo natural, aparece, y no por casualidad, sino ante la cada vez mayor importancia de la subjetividad humana, un tipo de jardinería que pretende ser mucho más natural y ante todo despertar sentimientos subjetivos de grandiosidad, temor, intimidad, etc. en el paseante o espectador.

En concreto pasamos de los jardines sofisticados como el de Versalles, el modelo por excelencia de «jardín francés», a jardines llamados «ingleses» que parecen más naturales, como *Stourhead Gardens* (Wiltshire), *Blenheim Palace* (Woodstock), *Stowe House* (Buckinghamshire), *Prior Park Garden* (Bath), o el *Jardín Inglés* de Múnich.

En Versalles lo que vemos son grandes avenidas por donde pueden transitar carruajes y personas que desean lucirse con toda su pompa y sus complicados trajes ocupando un espacio que es más de espectáculo que de intimidad, vemos setos podados formando laberintos y formas caprichosas, contemplamos arabescos diseñados con ingenio a base de flores de distintos colores, grandes fuentes historiadas llenas de grandes estatuas, etc., en definitiva, vemos una naturaleza convertida en un mero juguete en manos del hombre.



Plano de Versalles en 1746, por Abbé Jean Delagrive, geógrafo de la ciudad de París².

² Fuente: Biblioteca nacional de Francia, departamento de mapas y planos, GE DD-2987 (834B). Dominio público.

Frente a esto, en el jardín inglés lo que se simula (pues toda jardinería es un artificio, incluso cuando pretende ser natural) es que nos encontramos ante una naturaleza libre y salvaje: grandes praderas, bosquecillos, lagos supuestamente naturales, sendas ocultas entre la espesura en las que el paseante tiene la falsa sensación de haberse perdido, y para exaltar aún más la imaginación y los sentimientos románticos, muy diversos elementos arquitectónicos como grutas «naturales», puentecillos pintorescos, pagodas chinas (exotismo), templetos griegos o incluso ruinas góticas que estimulan la imaginación del paseante y conectan con la nueva moda de lo gótico y macabro.



Plano de los jardines de *Stowe House*³ (*Buckinghamshire*). El jardín tiene lago, bosques, un puentecillo palladiano, templetos griegos y gótico, «casa china», y otros elementos decorativos «sentimentales».

³ Fuente: Folleto editado por el *National Trust* británico con plano para la visita de los jardines.

Si en los parques «a la francesa» se circunscribe el espacio mediante ricas y seguras verjas doradas, encerrando la naturaleza entre unos límites claros y ordenados, los jardines ingleses usan para sus demarcaciones setos, árboles y otros elementos naturales que pasan inadvertidos, además de rehuir las simetrías. Estamos en plena época de eclosión del llamado «Sentimentalismo», una corriente prerromántica, muy explotada en las famosas y muy lacrimógenas novelas sentimentales inglesas o francesas⁴, casi siempre epistolares, que se centra en despertar nuestros sentimientos y emociones y escudriñar nuestro más íntimo Yo subjetivo (plasmándolo en cartas, diarios, poemas...).

Ecologismo incipiente a partir de 1800. Alexander von Humboldt

Preparados ya por todo este cambio de mentalidad que tiene lugar a lo largo de toda la segunda mitad del XVIII, a partir de 1800 empiezan a aparecer personajes en el mundo de la ciencia y el pensamiento alemanes que alientan ya una conexión mucho más íntima con la naturaleza y defienden la necesidad de preservar a esta del ataque desaforado de la visión puramente cientificista, por mucho que esta haya traído consigo grandes avances y una notable mejora de las condiciones de vida. Es el caso del científico naturalista Alexander von Humboldt. Resumiendo al máximo sus ideas en una rápida lista de puntos, obtenemos estas nociones básicas:

- Humboldt entiende el mundo como un conjunto en el que todo depende de todo y es un entramado inseparable de causas y efectos.
- El hombre ya no es el centro de la creación, solo uno de sus habitantes.
- Denuncia los efectos negativos de la mano del hombre sobre el clima: es el caso de su descripción del

⁴ En Alemania un ejemplo de novela sentimental epistolar es el *Werther* de Goethe, lo que ocurre es que contiene elementos que la apartan de la novela de género y le dan toda la fuerza y exaltación del «genio» del *Sturm und Drang*.

desecamiento del lago Valencia en Venezuela debido a la tala masiva de árboles en sus riberas, que hizo que dejara de llover, sumado al uso masivo de sus aguas para los regadíos.

- Muchos estudiosos infieren de las idas expuestas por Humboldt que este ya previó el efecto invernadero, aunque lo defina con palabras distintas a las actuales.
- Humboldt ofrece tres motivos de principal amenaza ecológica por la mano del hombre: el uso masivo de aguas para regadíos; la deforestación y los gases y emisiones de las ciudades a la atmósfera. Son problemas que siguen de actualidad.
- Su visión es de desconfianza hacia el hombre y bastante visionaria. En su diario de 1801 opina que aunque algún día lleguemos a viajar a planetas lejanos, nos llevaremos con nosotros nuestra mezcla de arrogancia, rapacidad y violencia y volveremos a destruir y devastar los nuevos planetas lo mismo que hacemos con la tierra.
- Humboldt nos dice que la naturaleza «hay que sentirla»; porque el que se limita a la contemplación y la abstracción, aunque se dedique durante toda una generación a diseccionar plantas y animales y a describir a la naturaleza, no logrará entenderla y «esta siempre le seguirá siendo ajena.» (carta a Goethe del 3 de enero de 1810).
- La naturaleza también nos enseña la emancipación: ella es el verdadero reino de la libertad, ya no el reino de la necesidad como estimaban los racionalistas con su visión determinista. En consonancia, la naturaleza también nos obliga a cierta responsabilidad para con los demás y Humboldt también se preocupó de la emancipación política de las colonias españolas.

Pensadores y escritores románticos: la nueva Filosofía de la Naturaleza

No podemos entrar aquí en todas las profundidades y complejidad de la filosofía alemana del romanticismo, pues nuestro objetivo es describir su plasmación plástica en la literatura de ficción, pero al menos queremos aportar de modo somero las ideas básicas de los principales teóricos de la época.

Friedrich Schlegel, el gran teórico del Romanticismo alemán

Al igual que Humboldt, Schlegel critica la visión kantiana racionalista por la cual la libertad está solo del lado del hombre y la naturaleza está presidida por el determinismo y entendida como un mero mecanismo. En sus «Lecciones de Jena de Filosofía trascendental» (1795-1805), la naturaleza también tiene libertad, esto es, aunque no goza de una voluntad consciente, no obstante, tiene la capacidad de crear nuevas formas. Para Schlegel, tanto hombre como naturaleza son igualmente el resultado de una fuerza creativa que nos traspasa a todos los seres. Por ende, hombres y naturaleza estamos al mismo nivel y no solo el hombre es libre, aunque solo el hombre tenga una capacidad de tipo moral.

Novalis

El gran poeta y teórico Novalis comparte la misma concepción dinámica de la naturaleza que Schlegel y sus amigos los pensadores Franz Baader y Schelling y habla asimismo de una fuerza que penetra por igual a hombres y naturaleza. Para Novalis, la naturaleza no es una máquina opuesta al hombre, sino que ambos participan de las mismas fuerzas. No obstante, los misterios últimos de la naturaleza siempre nos quedarán velados, por mucho que la ciencia la escudriñe.

Al igual que Humboldt, Novalis también comparte la idea de que nuestras acciones tienen consecuencias en lo que nos rodea —pues estamos inmersos en un todo unitario— y que esos efectos que nosotros provocamos y lanzamos, se multiplican y regresan acentuados a nosotros como un boomerang (lo que ahora

llamaríamos «efecto mariposa»). Es una advertencia de las consecuencias de actuar mal sobre la naturaleza, algo que se hace visible en muchos desastres naturales provocados o agravados por la acción del hombre.

Goethe

«La Naturaleza hay que sentirla», concuerda Goethe con Humboldt, al que remeda en esta conocida frase: ajeno a las religiones institucionalizadas, el más famoso escritor alemán alberga un sentimiento religioso difuso muy cercano al panteísmo. Él mismo es al mismo tiempo científico y poeta y muy ligado al sentimiento de la Naturaleza.

Su *Werther*, primera novela de la subjetividad moderna en Alemania, de la época del *Sturm und Drang*, es un canto a una naturaleza viva cuyo espíritu se comunica con el del Hombre en una comunión perfecta de sentimientos. Cuando Werther está agitado, estalla una tormenta; cuando es feliz brota la primavera, cuando está deprimido es invierno. Werther necesita el contacto con la naturaleza para sentirse en armonía y tener impulsos creativos como artista romántico que es.

Del mismo modo, en el *Fausto* o en el *Wilhelm Meister* Goethe vuelve a aleccionarlos y a decirnos que el hombre que ignora a la naturaleza y desdeña su propia condición de ser natural, está por fuerza incompleto y no puede llegar a ser dichoso: ahora bien, ese es precisamente el hombre moderno. Por eso, su Fausto, epítome de la subjetividad moderna, es un hombre siempre insatisfecho, que corre siempre en pos de nuevas metas pero nunca logra colmar su desasosiego. El curioso personaje de Homunculus, un hombrecillo artificial creado por el profesor Wagner en una redoma de la que no puede salir hasta que se funde con las fuerzas de la naturaleza en medio de un mar espumoso, es una burla hacia las pretensiones científicas y una alabanza de las únicas verdaderas fuerzas creadoras: las de los elementos naturales.

Schelling. El filósofo de la naturaleza

Schelling, junto con Franz Baader y otros filósofos románticos, sienta ya las bases teóricas de una verdadera Filosofía de la Naturaleza de corte romántico. Resumiremos algunas de sus ideas esenciales de manera necesariamente simplificada:

Para Schelling, la naturaleza es un organismo vivo (se fija para ello en algas, musgos y microorganismos) en donde ya tiene muy poco sentido la distinción entre los reinos animal, vegetal y mineral, pues todo vive y se transforma por igual.

También entiende que el Yo es ese proceso o camino cuyo origen es la naturaleza y cuyo final sería lo que él llama el Espíritu (que viene a ser la denominación de lo que en otros contextos se llamó razón, cultura, hombre o Yo). Aunque puedan parecer contrarios, ninguno de los dos polos –naturaleza y espíritu– es del todo ajeno al otro, porque si en su origen el Yo puede remitir a una naturaleza, es porque de suyo ésta es también espiritual, aunque sea de modo inconsciente; del mismo modo, el final, definido por el espíritu consciente, viene igualmente marcado por la naturaleza, aunque ésta no aparezca de modo visible, sino ya de modo absolutamente espiritual y consciente: «La naturaleza es el espíritu visible; el espíritu la naturaleza invisible», así dice Schelling, para quien no es inconcebible que la naturaleza sea ella misma Sujeto, lo que implicaría que existe siempre un fondo irracional o inconsciente que subyace a todo el proceso de desarrollo de la razón.

Precisamente ese fondo irracional que a veces opera de modo casi invisible en la parte más oscura del Yo humano, está muy presente en la literatura romántica alemana, sobre todo en sus cuentos, y es como si se activara en el preciso momento en que los protagonistas –frecuentemente después de traspasar cierta línea/umbral o entrar en otra dimensión de la realidad– entran en contacto con la naturaleza más inquietante y salvaje.

De acuerdo con Schelling, solo el que entiende que la Naturaleza no es algo inerte puede llegar a la belleza y la verdad:

Aquel a quien la naturaleza se le aparece como algo muerto, jamás podrá alcanzar aquel profundo proceso, semejante al químico, gracias al cual, como acrisolado en el

fuego, nace el oro puro de la belleza y la verdad (Schelling, 1999, 342).

La nueva comprensión de la naturaleza plasmada plásticamente en los cuentos de artista románticos

Partiendo de las premisas ideológicas y filosóficas que acabamos de resumir, la ficción romántica alemana explora nuevos temas, tonos y géneros. El cuento se presta como ningún otro género al desarrollo de todos sus gustos y tendencias: admite subjetividad y fantasía sin límites y permite construir híbridos con poesías, canciones, partes ensayísticas y otros géneros insertados, tal como ellos reclamaban bajo la fórmula de una «obra de arte integral»; el cuento también les permite usar el folklore popular, tan del gusto romántico, y la naturaleza puede convertirse no solo en escenario, sino incluso en sujeto mismo de los cuentos. Así pues, los escritores alemanes cultivan con fruición el cuento y alcanzan gran maestría en este género.

Las palabras de Novalis sobre el cuento y su conexión con misterio, libertad y naturaleza lo dicen todo:

En un auténtico cuento todo tiene que ser prodigiosamente misterioso, debe estar liberado de la necesidad de una conexión: todo debe estar animado, lleno de vida. Cada cosa a su manera peculiar y distinta. La naturaleza entera debe estar admirablemente fundida con el mundo entero de los espíritus. La era de la general anarquía, falta de leyes, libertad del estado natural de la naturaleza (Novalis, 1978, 514).

Pero precisamente en la medida en que el hombre es también esa libre naturaleza, comparte también con ella toda esa parte oscura e irracional, por momentos violenta y mortal, por momentos emotiva y sentimental, que anida en su interior y que hace dudar muchas veces de la existencia de alguna parte racional. Por decirlo de otro modo, la subjetividad romántica también alcanza de lleno a la naturaleza, que influye en el ánimo de los personajes que transitan por ella en los cuentos románticos, siendo

unas veces su verdugo y otras veces un reflejo de su alma torturada.

En otras ocasiones, un cierto aroma a ‘ecologismo’ anterior al uso de esta palabra aflora también en los cuentos de artista de los románticos, que rechazan la deshumanización y aceleración de la vida que ya perciben trae consigo el inmisericorde mundo fabril que ven llegar en su tiempo, devastando la naturaleza y acabando con la anterior vida del hombre premoderno guiada por un ritmo más lento, más apegado a lo manual, en suma, más natural.

En realidad, lo que está en la base de todos los cuentos románticos, aunque se esconda bajo apariencias y temas muy distintos, es la irresoluble tensión entre Naturaleza y Cultura o Naturaleza y Espíritu, que se salda casi siempre dramáticamente, pues el hombre moderno ni puede vivir ya de un modo completamente natural ni tampoco puede ser del todo dichoso si prescinde de su fondo natural. Y esto es lo que genera las tragedias que nos narran los cuentos.

Pero veamos ya ejemplos concretos de cómo se plasma todo esto en unos pocos cuentos románticos⁵ de autores muy conocidos del Romanticismo alemán, pese a que los textos que proponemos apenas se conocen en España.

«Jacinto y Rosaflor», Novalis: Idealismo mágico. La naturaleza habla.

Hace mucho tiempo vivía en un lejano lugar hacia el Poniente un hombre en plena flor de la juventud [...]. Las cuevas y bosques eran su lugar preferido y cuando allí estaba **hablaba sin parar con los animales** y los pájaros, con los árboles y las rocas, por supuesto nada con sentido, cosas muy locas y para morir de risa. Pero siempre permanecía serio y con aspecto gruñón, por mucho que **la ardilla, el macaco, el papagayo y el pinzón se tomaran todas las molestias del mundo para lograr distraerlo y encaminarlo en la buena dirección. El ganso contaba cuentos, el arroyo dejaba sonar con su ruido saltarín**

⁵ Usamos nuestra propia traducción de una extensa antología de cuentos que integra 32 relatos de 25 autores. Vid. Cortés (2024) en Bibliografía.

una balada a modo de música de fondo, una gruesa piedra daba ridículos saltos como si fuera un chivo, la rosa se colaba y subía amistosamente por detrás de él y luego se enredaba en sus bucles, y la hiedra le acariciaba suavemente la frente.

Así que cuando Jacinto se apostaba en su ventana por la noche y Rosaflor en la suya, los gatitos que iban a la caza de ratones pasaban por allí delante, veían a los dos allí plantados **y eso les daba la risa** y a veces se reían tan alto, que los otros dos los oían y se enfadaban. **La violeta se lo dijo en confidencia a la fresa** y esta se lo dijo a su amiga, la uva crespita de San Pedro, que desde entonces ya no dejaba de pinchar a Jacinto cuando pasaba a su lado; así que muy pronto lo supo el jardín entero y el bosque, y cuando Jacinto salía, de todas partes se oía gritar: ¡la pequeña Rosaflor es mi adorada! Y entonces Jacinto se enfadó, aunque en seguida se tuvo que reír otra vez con ganas, porque se deslizó hasta allí una lagartija, que se sentó sobre una piedra caliente, moviendo el rabo y cantando...

En el delicioso cuento *Jacinto y Rosaflor* aparecen, como en el famoso *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, los temas del amor, el anhelo de algo misterioso, la naturaleza, el viajero desconocido y el misterio de un viaje que al final es un sueño, aunque en este caso en una versión de tono infantil y mucho más ingenuo, puramente naíf. El relato tiene también mucho de rito de paso pubertario de iniciación al amor erótico y al mundo adulto.

Como se puede apreciar, este breve cuento es también ya una típica expresión mística del llamado «idealismo mágico» de Novalis: flores y animales hablan y caminan y todo se funde en una onírica mezcla entre lo humano y la naturaleza. De ese modo, en lugar del dominio del espíritu sobre la naturaleza, a lo que asistimos es al triunfo del espíritu cuando logra la armonía y la fusión con la naturaleza, el encuentro de lo infinito en lo finito, la transmutación de la realidad misma en ideal: en sueño y poesía. Así, el cuento romántico ayuda a visualizar como nunca el mundo interior, a objetivar de modo plástico la intimidad del espíritu del hombre. Cuando Jacinto entra en la pubertad, pasando del reino alegre y paradisiaco de la infancia al mundo adulto del

entendimiento (simbolizado por el extraño y peligroso mago y viajero que lo seduce), sufre una transformación negativa: cuestiona y desprecia todo cuanto conocía y amaba hasta entonces; por suerte, un hada buena del bosque le sugiere un camino para «renacer». Eso exige una larga búsqueda simbolizada por un viaje exótico que debe llevarle al mundo incierto de los adultos. Al final del camino vuelve a encontrar el mundo de la infancia, y a su amada Rosaflor, pero ahora ya elevada a un nivel de aceptación consciente y espiritual (lo que no es muy distinto de lo que ocurre de modo mucho más sencillo en los cuentos populares).

Es difícil expresar mejor en palabras poéticas el ansia de maduración, la impaciencia por penetrar el misterio del mundo adulto de un joven adolescente. El paisaje por el que le lleva su ensoñación es el paisaje romántico de su alma. Símbolos como la elevación (la dirección «hacia arriba»), nos hablan de la trascendencia de esa iniciación que conduce a una fructificación ilimitada de la vida (fertilidad infinita).

«El hijo del rey», Bettina Brentano: ecologismo y animalismo avant la lettre.

Ningún animal salvaje ni criatura sin entendimiento podrá jamás darte razón sobre tu hijo, pues no saben lo que son las penas humanas. Y es porque los hombres los persiguen y no comparten nada con ellos, se limitan a tratar de arrebatarles la vida para comer su carne o quitarles su piel, mientras que jamás ha habido un ser humano al que se le haya ocurrido interpelarlos o buscar consuelo en ellos. Por el contrario, ha habido muchos y muy nobles animales salvajes que han tenido que lamentarse por su libertad perdida, esa que el hombre les roba con astucia, muchos que lamentan tener que servir como esclavos realizando tareas que ni les corresponden ni están en su naturaleza, tener que comer heno seco para servirles, cuando podrían comer el fresco follaje del bosque, o tener que dejarse poner en la boca una brida y dejarse gobernar por ellos a golpe de látigo. Por eso, los animales no tienen compasión del ser humano, sino que tratan de esquivarlo, y cuando ya no pueden contenerse, a menudo atacan al hombre y lo

despedazan del modo más cruel para poder conservar su libertad o alimentar a sus crías.

Pero cuando los animales vieron que aquellos hombres pretendían invadir su territorio con violencia, salieron del bosque y se acercaron a la orilla para defenderse.

Bettina Brentano escribe un cuento contra la esclavización y explotación de los animales. Como es habitual en el Romanticismo, la naturaleza tiene más poder que el Hombre, por más que este crea dominarla, y cuando ella se venga la civilización se viene abajo. La idea es que solo en la armonía con la naturaleza puede haber salvación.

Al final de este cuento que denuncia de nmodo plástico el atropello del hombre sobre los animales, Bettina imagina una utopía en la que hombres y animales salvajes viven en armonía gobernados por un niño –que no sabe hablar– criado desde que era un bebé en el bosque por las fieras. La marca de la cultura es el Habla, por eso él no la tiene, pero no ocurre lo mismo con la inteligencia, ni mucho menos con la bondad, que sí están presentes en los animales: el niño salvaje se muestra mucho más justo y sensible que los humanos civilizados.

«Un cuento del bosque», Karl Immermann: la naturaleza viva como imagen de Dios y los atropellos contra ella castigados.

«Lisbeth, ¿ya te has visto alguna vez en una clara mañana de sol atravesando un hermoso bosque al que contempla el cielo azul asomándose entre las verdes copas, y en el que **el hálito de los árboles exhala sobre ti algo que semeja el aliento de Dios** mientras tu pie acaricia miles de perlas brillantes solo con tocar las puntas de las briznas de hierba?»

De aquel bloque hecho de rocas musgosas se desprendía un murmullo tenue pero audible, **era como si la piedra se quisiera mover y no pudiera, como si fuera un muerto solo en apariencia.** El estudiante **miró la superficie de la piedra y, ¡ay!, las vetas verdes y rojas**

corrían a juntarse formando un rostro viejísimo que lo miraba desde sus ojos fatigados con tanta melancolía y con una súplica de ayuda tan ardiente, que debido a la conmoción tuvo que volver su cara buscando consuelo en los árboles, las plantas y los pájaros. Pero también entre aquellas criaturas se veía todo transformado. **Cuando el estudiante pisaba el pequeño musgo parduzco, este gemía y gritaba** por culpa de aquella presión poco delicada y **hasta podía ver cómo se retorció sus manos velludas** mientras sacudía su cabecita amarilla o verde. [...] **notaba un bullicio de pequeños gusanillos y escarabajos que reptaban o caminaban y se acercaban a él para hacerle las peticiones más singulares:** uno quería esto y el otro aquello, uno deseaba tener un nuevo caparazón alado y el otro se había roto la trompa.

De pronto el estudiante notó un golpe en la cara, alzó la vista y vio a **una ardilla maleducada** que, tras tirarle una nuez vacía sobre la frente, ahora estaba tumbada sobre el vientre en su rama mirándole fijamente a la cara, y **le espetó estas palabras:** «Las vacías para ti, las llenas para mí.» – «¡Serás desvergonzada! ¡Deja en paz al señor forastero!», **exclamó una urraca** blanquinegra que se acercaba dando saltitos con sus patitas por la hierba. Se posó sobre los hombros del estudiante y le dijo al oído: «os ruego que no nos juzguéis a todos por lo ocurrido con ese bicho tan descortés, sabio señor, sabed que también hay mucha gente educada entre nosotros. **Contemplad por ejemplo a través de este hueco a ese prudente varón, el jabalí, ved lo tranquilo que está ahí abajo comiendo sus bellotas mientras medita en silencio sobre sus asuntos [...].** Y allí se encontró con un precioso espectáculo. Al parecer, **las dos ardillas eran unas señoritas muy elegantes,** porque estaban sentadas al abrigo de una seta enorme que les servía a modo de espléndida sombrilla extendiendo sobre sus cabezas su techo de color oro.

Todo está vivo en este relato. No hay diferencia entre naturaleza orgánica o inorgánica, ni entre humanos o animales: rocas, musgo, animales, todo respira, todo vive, y hasta habla por igual. De la naturaleza se desprende el aliento de la vida, que es

equivalente al hálito de Dios. En definitiva, la naturaleza como cara visible de lo divino.

Además, en este mismo cuento se tematiza la nueva ideología en contra de la industrialización y contaminación del entorno. Y la naturaleza se venga de la agresión.

Tenía su fábrica de hilado no muy lejos de aquí, en el exterior del bosque, junto al riachuelo, y había no menos de cien hombres que trabajaban para él. Lavaban el hilo en el riachuelo. Pero en ese río vivía el Nix, un espíritu acuático que llevaba ya mucho tiempo enojado con los hiladores **por ensuciar con sus repugnantes lavados las aguas claras de su morada y porque todos sus hijos, las lochas y las truchas, se escapaban de aquel mejunje abrasivo**. El Nix enredaba el hilo y lo convertía en una maraña, si las olas debían hacerlo emerger por encima de la margen del río y depositarlo en la orilla, él lo empujaba río abajo hacia los remolinos, a modo de aviso para el tejedor, pero fue en vano.

«Aquel que tienta a Dios y a la Naturaleza, sobre ese recaen visiones que lo corroen y descomponen muy rápidamente», respondió el anciano. «Y por mucho que sea capaz de ver crecer las plantas y hasta pueda entender el lenguaje de los pájaros, sigue siendo tan simple e ingenuo como antes, se deja atrapar por las necias fábulas de una urraca sobre una princesa y un rey araña y toma los velos de una mujer por telarañas. **La naturaleza es velo, no hay palabra mágica alguna que lo haga caer**, y es *a ti* y solo a ti al que convierte en una gris fábula».

Nunca se puede (ni se debe) descifrar del todo el enigma de la Naturaleza (=lleva siempre un velo): el que intenta hacerlo con ayuda de la magia o la ciencia, como en este cuento, recibe su castigo. Esto coincide de lleno con las ideas de Novalis y Schelling sobre el carácter misterioso del fondo de la naturaleza.

«Eckbert el rubio», Ludwig Tieck: Naturaleza versus Cultura y el fondo oscuro del ser humano.

En el preciso instante en que volvimos a salir del bosque, el sol estaba acostándose y jamás olvidaré el espectáculo y la sensación de aquel atardecer. Todo se confundía en el rojo y oro más delicados, las copas de los árboles se perdían en el púrpura del crepúsculo, aquellos deliciosos rayos rojizos bañaban el pico de las rocas, los bosques y las hojas de los árboles estaban inmóviles y callados, la pureza de aquel cielo era como un paraíso abierto y el discurrir cantarín de las fuentes, alternando de cuando en cuando con los murmullos de los árboles, resonaban en medio de aquella serena quietud como una voz de melancólica dicha. Mi alma joven intuía por primera vez lo que era el mundo y sus sucesos. Me olvidé de mí misma y de mi guía, mi espíritu y mis ojos ya solo vagaban extasiados en medio de las nubes doradas [...]. Mientras bajábamos la colina percibí un canto maravilloso, igual al de un pájaro, que parecía salir de la cabaña y que decía: *Soledad del bosque/que eterna acoge,/hoy y mañana,/al que esto canta./¡Soledad del bosque,/ te ama ese al que acoges!* [...]. El recuerdo de la vida que llevaba yo entonces me sigue produciendo un efecto de extrañeza hasta hoy: jamás veía a ningún ser humano y solo conocía y me sentía en casa en aquel pequeño círculo familiar, porque el perro y el pájaro me producían el mismo efecto que te causan de ordinario los amigos más antiguos y conocidos.

«Eckbert el rubio» es uno de los relatos más famosos de Tieck y de los más tempranos del Romanticismo alemán. Crimen, locura y sobre todo el conflicto entre la vida humana y la naturaleza, o entre naturaleza y cultura, son los temas centrales del cuento. Dicho de otro modo, se tematiza la pugna entre naturaleza interior y naturaleza externa o entre espíritu visible y espíritu invisible, una tensión que aquí desemboca en crimen cuando sale a flote la naturaleza oscura del hombre. El protagonista es incapaz de distinguir entre locura y realidad, sufre una obsesión persecutoria que lo acaba conduciendo a la muerte. Desde el punto de vista narrativo se juega con dos planos: una narración contada a posteriori por la protagonista femenina, Berta, en primera persona,

y otra narración en tercera persona que cuenta el destino y el mundo interior de su esposo, Eckbert, en el presente. El incesto entre los esposos, que no saben que son hermanos de sangre hasta el final del relato, no es sino una forma más de las muchas que adopta el conflicto entre mundo natural y mundo civilizado que atraviesa todo el relato y presenta rasgos ambiguos en la obra: del mismo modo que Berta ha sido feliz mientras ha vivido en la total soledad de la cabaña de la anciana⁶, solo acompañada por la canción de un pájaro y un perrito fiel —en el ambiente y paisaje algo mágicos que describe la anterior cita—, asimismo entra en conflicto cuando cegada por la ambición decide dejar atrás esa vida y regresar a la vida de los hombres. Del mismo modo, también Berta y Eckbert son felices como pareja mientras viven todavía en la soledad de su casa en el bosque, pero dejan de serlo cuando aparece otra tercera persona y sale a la luz el crimen inconsciente que yacía oculto, así como los celos y un crimen consciente. Y es que en la sociedad humana el tabú del incesto es una de las peores transgresiones imaginables, también castigada con dureza por la religión como medio para preservar la civilización. Cuando entra en la vida del protagonista masculino el detonante externo de un amigo llamado Walther, una suerte de espejo en el que mirarse, la culpa y la sospecha de ambos esposos se hace irrespirable; Berta muere y Eckbert comete un crimen que le persigue ya para siempre. Se trata de un cuento muy psicológico, pero que explica mejor que otros muchos la tensión del ser humano entre su doble naturaleza natural y civilizada.

«El lago negro», Karl Wilhelm Salice-Contessa: La Naturaleza vengadora.

«Pero ahí afuera, en medio de **la noche**, cuando la **lechuga**, el **bosque** y las corrientes de las montañas, cuando las **oscuras olas** golpean la orilla con un sonido **sinistro**, y las rocas de los alrededores repiten varias veces

⁶ Existen paralelismos entre este cuento y un cuento popular alemán titulado «Frau Holle», que narra también el proceso de iniciación de una niña en casa de una anciana sobrenatural de rasgos maternos en medio de la soledad de la naturaleza.

con su eco cada palabra que se dice en voz baja, como si quisieran dárselas a conocer al **hada** de lago, la que vive allá abajo, en la profundidad de esas **aguas negras**, en esos momentos yo no os aconsejaría mantener este tipo de conversación, mi buen señor; creedme, lo sé muy bien, hay algo que causa **espanto** en este tipo de relato y es fácil llegar a tejer en torno a la cabeza, con las palabras que uno mismo profiere, una red que le arrastra a uno hacia lo más profundo, ¡hasta el mismísimo **infierno**!»

«...mira, me he prometido al hada de las aguas, en el lago negro, arrojé al fondo tu anillo... ¡Está ahí escrito cuál es el precio! **¡MORD! ¡Sangre, sangre! ¡Asesinato, asesinato!** ¡Solo cuatro letras! ¡Leedlas! ¡Es vuestra sentencia: tenéis que morir!»

En aquel momento **la tormenta**, que había callado un breve instante, duplicó su intensidad y su fragor, tirando todo a su paso con furia. La lluvia caía con terrible fuerza formando **salvajes** corrientes, los **relámpagos** se sucedían sin pausa. Era como si el cielo, disolviéndose en fuego y agua, quisiera precipitarse sobre la tierra temblorosa. [...] Un **viento furioso**, que de nuevo salía de las gargantas de la montaña, azotaba las aguas que se revolvían de modo **salvaje**. Y fue entonces cuando todos los que estaban reunidos en la orilla pudieron ver cómo una ola tremendamente alta, que se alzaba **amenazadora** como si fuera un hombre armado, se ponía a correr en pos de la balsa, de pronto la alcanzaba, se arrojaba con **violencia** sobre ella y hundía en las profundidades al guardabosques. [...] El cadáver del guardabosques no fue hallado aquel día, cuando las aguas desaparecieron por completo, ni tampoco en los días sucesivos... Tampoco al forastero lo volvió a ver nadie...

Otro relato romántico que retrata la obsesión patológica y el crimen por parte de un protagonista sometido a la mayor angustia y tensión entre sus dos polos de naturaleza y cultura. La naturaleza del relato está viva, poblada de seres como el hada del lago y violenta. Y el lago de negras aguas, representado por ese hada celosa y maléfica, se venga del criminal protagonista. La

tensión entre nuestro polo natural y el civilizado es muchas veces irresoluble.

«Genoveva de Brabante», Gustav Schwab: Pureza y solidaridad de la naturaleza salvaje.

Dispuso aquella caverna como vivienda. Se fabricó una cama con ramas de árbol y hojarasca y cada día buscaba raíces frescas que le servían de alimento. Pero como se veía obligada a tanta frugalidad, muy pronto se le secó la leche materna y ya no pudo alimentar a su amado niño [...]. No había aún terminado la llorosa madre aquella ferviente oración cuando salió a su encuentro una cierva que se comportaba como un animal manso y dócil, frotándose amistosamente contra su cuerpo como si quisiera decirle: «¿Ves? Dios me ha enviado para alimentar a tu niño.» Llena de dicha, Genoveva regresó junto a su niño, con la cierva que la seguía, e hizo que la criaturita mamase del animal hasta saciarse. La cierva volvía junto a ellos dos veces al día para amamantar al niño.

A partir de aquel momento también los animales salvajes empezaron a comportarse con familiaridad con los habitantes de la caverna. Iban a diario delante de la cueva a jugar con el niño. El lobo que les había llevado la piel de oveja dejaba que el niño se le subiera al lomo y luego lo llevaba así montado y no era infrecuente ver al muchachito sentado en medio de las liebres y otros animales del bosque que correteaban a su alrededor. Los pájaros bajaban a posarse en su mano y su cabeza y alegraban a madre e hijo con sus cantos. **Cuando el niño salía a buscar hierbas para su madre, todo tipo de animales lo acompañaban** y le mostraban, escarbando con sus patitas, donde estaban escondidas las mejores hierbas.

Padre e hijo se despidieron de sus parientes y se mudaron a la espesura silvestre para servir desde allí a Dios hasta el fin de sus días. En cuanto llegó Doloroso al interior del bosque, sus viejos camaradas de juegos, los animales salvajes, lo reconocieron; se acercaron a verlo en tropel y se

alegraron mucho de su venida. Padre e hijo pasaron el resto de su vida honrando la memoria de la piadosa Genoveva en medio de aquellas soledades y también allí se durmieron un buen día en el seno del Señor.

Un conocido relato que ha pasado al repertorio de la literatura infantil y juvenil en el que una inocente, que solo obtiene crueldad e injusticia de parte de los hombres, recibe sin embargo la solidaridad y ayuda de la naturaleza y los animales, mucho más puros, desde el momento en que dispuesta a vivir en armonía con ellos en su propio seno y sin alterar el mundo natural. Al final, también el esposo reconoce su error y decide retirarse a la soledad del bosque abandonando el mundo traicionero de los hombres, en el que solo triunfan el crimen y la corrupción.

«Cuentos de la infancia y del hogar», hermanos Grimm: la naturaleza como un reino de magia y fantasía, pero lleno de peligros, por el que hay que lograr atravesar para salir ‘iniciado’ a la vida adulta.

En los cuentos populares de los hermanos Grimm (cuya primera versión, de 1812/1815, todavía refleja rasgos del Romanticismo y no está tan manipulada por ellos como la versión de 1857⁷) la naturaleza está siempre muy presente. Los cuentos «populares» de los Grimm, que en absoluto son ya populares una vez que ellos los retocan y adaptan a los gustos y moral de la sociedad burguesa, no solo nos presentan un idealizado mundo rural lleno de misterio muy al gusto romántico, sino que también utilizan escenarios de la naturaleza salvaje, precisamente el lugar en donde están los peligros que hay que atravesar y vencer antes de poder alcanzar el triunfo, pero en donde también reinan la magia y la fantasía.

Los relatos de los Grimm pueden entenderse como grandes lecciones de vida y simbólicos ritos de paso o iniciación en los que los protagonistas (casi siempre muchachos y muchachas púberes) pasan de la niñez al mundo adulto tras atravesar graves

⁷ Véase en la bibliografía nuestra edición española de esta interesantísima primera edición no tan manipulada de los cuentos: Cortés (2019).

peligros muchas veces simbolizados por la naturaleza, ese 'lugar' en donde aflora nuestro Yo más profundo: un **bosque oscuro, una montaña, un lugar solitario**. En efecto, es el Yo interior, por cuya jungla necesariamente hay que atravesar en la pubertad sacando a flote «la magia» de nuestras fuerzas más ocultas para llegar a la etapa adulta ya formados, lo que se simboliza con un feliz matrimonio final. Dado lo conocidos que son estos cuentos, no consideramos necesario aportar ejemplos de los mismos.

El costumbrismo en el Romanticismo español

Como muy bien sabemos, en el origen del Romanticismo español también existió una indudable influencia alemana, en particular a través de la familia Böhl de Faber. En 1814/1820 el cónsul alemán en Cádiz, originario de Hamburgo, Johann Nikolaus Böhl de Faber, casado con una española y establecido en España, da a conocer en Andalucía a los escritores románticos alemanes a los que él mejor conoce y más aprecia, en particular a los hermanos Schlegel y Herder, los grandes teóricos de las nuevas ideas. Su hija Cecilia, que de joven vive un largo periodo en Alemania, se convierte en una de las escritoras más conocidas de la primera generación romántica española bajo el seudónimo de Fernán Caballero. Ella también difunde las ideas de los románticos alemanes y traduce a varios de ellos al español, por ejemplo a los hermanos Grimm, algunos de cuyos cuentos versiona e introduce así en nuestro país. Ella también conoce y comenta obras como el *Werther* de Goethe, aunque en concreto este título lo critica por su inmoralidad debido al suicidio final. Los Böhl de Faber encarnan un tipo de romanticismo muy conservador y católico, pero hay que decir que también los románticos alemanes derivaron muchas veces hacia tendencias conservadoras, además de convertirse muchos de ellos al catolicismo, religión que les parecía más estética y afín a lo humano que el frío racionalismo protestante.

Pues bien, una de las corrientes ideológicas del Romanticismo español es el que se denomina «Romanticismo historicista y costumbrista», precisamente el inaugurado por los Böhl de Faber tempranamente y que introduce en nuestra literatura el pensamiento del nacionalismo español, la reivindicación del

Siglo del Oro y del Romancero, la exaltación de las viejas costumbres locales y el folklore (muy influidos en todo esto por Herder). Los románticos alemanes, influidos por la dura realidad de la ocupación francesa de sus territorios por Napoleón, se vuelven muy nacionalistas y una forma de demostrarlo es echar la vista atrás y rescatar el folklore y las costumbres patrias. Es muy parecido a lo que ocurre en España. Y en esta línea se encuentran Zorrilla, el Duque de Rivas y otros autores. El costumbrismo, que es un producto híbrido entre los postulados estéticos románticos y unas facturas realistas –sin olvidar su derivado, el casticismo–, tendrá a partir de aquí una larga deriva en la literatura, música⁸ y pintura⁹ españoles, como es bien sabido. Muchos autores considerados realistas o naturalistas como Juan Valera, Vicente Blasco Ibáñez, Emilia Pardo Bazán e incluso Benito Pérez Galdós tienen indudables tintes costumbristas en sus obras.

También el llamado Romanticismo liberal, encarnado al inicio por Espronceda, Alcalá Galiano (como teórico) y exiliados como Blanco White puede exhibir tintes costumbristas (como las *Cartas de España* de Blanco White, de 1821/22 en las que se habla mucho de folklore). Y, de nuevo, también los románticos liberales se topan con la influencia del Romanticismo alemán, precisamente durante su exilio en Inglaterra o Francia mientras dura el absolutismo represivo del rey Fernando. Es verdad que muchas veces conocen los textos e ideas alemanas de manera indirecta debido al problema del idioma: por eso, un libro esencial para la difusión de las ideas románticas alemanas entre los autores españoles es *De l'Allemagne* de Madame de Stäel (editado precisamente en Londres en 1813, ya que en Francia estaba prohibido por orden de Napoleón). Cuando los exiliados regresan a España, surge una nueva oleada de autores románticos entre los que destacan Rosalía de Castro, Larra, Becquer (*Leyendas*, 1858-

⁸ El nacionalismo musical español, de raíz romántica, se expresa en las obras de Albéniz, Granados, Turina, Rodrigo, Falla y otros compositores similares.

⁹ Existe una abundante pintura costumbrista española como la de Manuel Rodríguez de Guzmán o Valeriano Domínguez Bécquer; a mayores, autores posteriores como Ignacio Zuloaga o Joaquín Sorolla, desde otros postulados, vuelven a plasmar temas del mundo popular y rural español.

1865), Enrique Gil y Carrasco (*El señor de Bembibre*, 1843) o Hartzenbusch (*Los amantes de Teruel*, 1837)¹⁰.

En todas estas apariciones del Romanticismo hay una conexión con la naturaleza y los elementos costumbristas que deja una huella y volverá a aparecer de cuando en cuando bajo formas muy diversas (por ejemplo en la Generación del 98). Aunque desligado ya del Romanticismo, el tono costumbrista, o lo popular y rural, ya nunca va a desaparecer de escena y regresa actualmente.

Conclusiones

La comprensión que se tiene hoy de la naturaleza surgió en gran medida con el Romanticismo alemán, cuyos teóricos y filósofos establecieron un nuevo paradigma que se extendió por todo Occidente, luego acuñado de modo mucho más plástico y simbólico en la literatura. La naturaleza pasa a ser entendida como un ser vivo y autónomo, dotado de espíritu, y al que el hombre debe respetar, porque el hombre solo puede estar completo si vive en armonía con la naturaleza, con la que comparte su raíz.

Los cuentos alemanes de artista son posiblemente los productos literarios que mejor nos muestran lo que significa la naturaleza romántica en todas sus variadas facetas. Resumiendo:

- Una naturaleza viva incluso en sus elementos «inorgánicos», como musgo o rocas. A veces la forma plástica de hacernos entender que la naturaleza está viva es poblarla de seres fantásticos como ondinas o duendes.
- Una naturaleza también dotada de espíritu: todo ‘habla’ y ‘siente’. El hombre atento puede entrar en conexión con ese espíritu y así sentirse más completo y dichoso.
- La tensión entre Naturaleza y Cultura domina casi todos los relatos. La naturaleza es más pura (el mundo humano

¹⁰ Es sabido que el Romanticismo español, salvo el primero de los Böhl de Faber, es una aparición relativamente menguada y muy tardía: si se suele fechar el primer Romanticismo entre 1808 y 1833 (hasta la muerte de Fernando VII), el llamado Romanticismo pleno es solo una breve aparición entre 1834-1844, y lo que se llama Romanticismo tardío se extiende desde 1844 en adelante, conviviendo ya con el Realismo y el Naturalismo.

más corrupto), aunque alberga también un fondo oscuro y mortífero, pues la muerte es un componente inevitable de la vida. El ser humano comparte con la naturaleza esa parte irracional-natural que puede desbocarse hacia el mal en casos extremos.

- El nuevo mundo fabril arruina y ensucia la naturaleza: pero ella acaba venciendo y destruyendo a los hombres que la explotan y contaminan.
- La naturaleza al final siempre triunfa sobre el Hombre: se venga de sus atropellos. También los animales esclavizados.
- La naturaleza está «velada»: nunca descubriremos su secreto último. Por eso es tan peligroso manipularla creyendo que dominamos sus misterios.

Valdría la pena reflexionar en qué medida esta nueva mirada hacia la naturaleza propia del Romanticismo alemán, que influyó parcialmente sobre el Romanticismo español y que entre otros aspectos también exaltó una mayor pureza del mundo rural frente al urbano, tejió un hilo de pensamiento muy sutil pero especialmente duradero que está también presente, aunque obviamente bajo otras formas y desde otro horizonte cultural, en la actual ideología y literatura ecologista y neorruralista española. En nuestra opinión, aunque no haya posiblemente ninguna influencia directa de los modelos románticos alemanes sobre los actuales autores españoles, una cosa no se puede entender sin la otra.

Bibliografía

ARGULLOL, Rafael. (2000) *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona. Ediciones Destino.

CORTÉS GABAUDAN, Helena. (2019) *Los cuentos de los hermanos Grimm, tal como nunca te fueron contados. Primera edición de 1812*. Madrid. La Oficina de Arte.

CORTÉS GABAUDAN, Helena. (2024) *Los cuentos más bellos del Romanticismo alemán*. Madrid. La Oficina de Arte.

HAMEL, Hanna. (2021) *Übergängliche Natur. Kant, Herder, Goethe und die Gegenwart des Klimas*. Berlín. August Verlag.

KANT, Immanuel. (2008/1764) *Observaciones acerca de lo bello y lo sublime*. Madrid. Alianza Editorial.

NOVALIS. (1978/1798) *Schriften*. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

SAFRANSKI, Rüdiger. (2007) *Romantik. Eine deutsche Affäre*. Múnich. Carl Hanser Verlag.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. (1999/1795-1805) «Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur. Eine Rede zur Feier des 12ten Oktobers als des allerhöchsten Namensfestes Seiner Königlichen Majestät von Baiern gehalten in der öffentlichen Versammlung der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu München». *Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805). Mit Texten von Humboldt, Jacobi, Novalis, Schelling, Schlegel u.a. und Kommentar*. Walter Jaeschke (ed.). Hamburg. Felix Meiner Verlag.

AMÓS DE ESCALANTE ANTE LAS RUINAS DE LA ANTIGUA ROMA: UNA VISIÓN BECQUERIANA

Jorge CANALS PIÑAS
Università degli Studi di Trento
ORCID: 0000-0002-9171-5620

Resumen:

En el presente artículo se analiza la descripción de las ruinas del Coliseo romano en *Del Ebro al Tíber* (1864) de Amós de Escalante, atendiendo a su filiación estética con el posromanticismo español y, en particular, a la influencia de Gustavo Adolfo Bécquer. A partir del examen comparado con el texto becqueriano sobre el monasterio de San Juan de los Reyes en *Historia de los templos de España* (1857), se demuestra que Escalante adopta y reelabora una misma poética de la ruina: la que concibe los vestigios del pasado no como objetos arqueológicos, sino como espacios visionarios y morales donde la imaginación poética restituye la vida y el sentido a lo destruido. El artículo identifica los recursos formales compartidos que configuran una estética de lo sublime y lo alucinatorio, en la que la contemplación de las ruinas deviene experiencia espiritual. Sin embargo, frente a la ambigüedad melancólica de Bécquer, Escalante transforma la visión romántica en alegoría cristiana y en lectura providencialista de la historia, convirtiendo el Coliseo en símbolo de redención y martirio. De este modo, su escritura ejemplifica el tránsito del Romanticismo español hacia una sensibilidad confesional y moralizante en la literatura de viajes de la segunda mitad del siglo XIX.

Palabras clave:

Posromanticismo. Gustavo Adolfo Bécquer. Pedro Antonio de Alarcón. Roma. Ruinas. Coliseo. Sublimidad.

Abstract:

In this article we examine Amós de Escalante's depiction of the ruins of the Roman Colosseum in *Del Ebro al Tíber* (1864), focusing on its aesthetic affiliation with Spanish post-Romanticism and, in particular, the influence of Gustavo Adolfo Bécquer. Through a comparative analysis with Bécquer's text on the monastery of San Juan de los Reyes in *Historia de los templos de España* (1857), it is shown that Escalante adopts and reworks a shared poetics of the ruin: one that conceives the remnants of the past not as archaeological objects, but as visionary and moral spaces where poetic imagination restores life and meaning to what has been destroyed. The article identifies the formal devices common to both authors which together create an aesthetic of the sublime and the hallucinatory, wherein the contemplation of ruins becomes a spiritual experience. However, unlike Bécquer's melancholic ambiguity, Escalante transforms the Romantic vision into a Christian allegory and a providential reading of history, turning the Colosseum into a symbol of redemption and martyrdom. In this way, his writing exemplifies the transition of Spanish Romanticism toward a more confessional and moralizing sensibility within the travel literature of the second half of the nineteenth century.

Key Words:

Post-Romanticism. Gustavo Adolfo Bécquer. Pedro Antonio de Alarcón. Rome. Ruins. Colosseum. Sublimity.

La descripción que de las ruinas de la antigüedad romana nos proporciona Amós de Escalante en las páginas de *Del Ebro al Tíber* (1864)¹ se sujeta a los cánones formales y retóricos del posromanticismo. En dicho fragmento se configura un paisaje sublime, en el que los vestigios arquitectónicos esparcidos por el Campo Vaccino, la Vía Sacra y el recinto del Coliseo, contemplados a la luz de la luna (en cumplimiento de un precepto estético en boga que, arrancando en Chateaubriand², se replicó en la mayor parte de relatos

¹ La obra fue publicada bajo la autoría de Juan García. Era este el seudónimo que Escalante solía utilizar para firmar sus textos periodísticos y libros de viajes, reservando sus verdaderas señas de identidad exclusivamente para la divulgación de su producción poética (Cossío, 1933, 14-15).

² Léanse las páginas del breve capítulo que lleva por epígrafe «Promenade dans Rome, au clair de lune» y que se halla contenido en el *Voyage en Italie* (1969, 99-100). Por lo que se refiere a la

decimonónicos anclados en la urbe latina), excitan la sensibilidad del viajero peripatético de cuyo fondo emocional emerge un redescubrimiento del mundo circunstante. Constituye un caso que ejemplifica el *Ruinenschmerz* en estado puro, por más que poco de nuevo aporta con respecto a esa capacidad compartida con otros autores para aproximarse a los vestigios arqueológicos de Roma con una disposición de ánimo que hace posible que el viajero caiga en estado de trance y llegue al punto de experimentar visiones perturbadoras, como si ante sus ojos se manifestaran figuras del pasado ligadas al lugar por el que transita. Todo ello de acuerdo con ese «carácter retórico-alucinatorio» que Silver (1996: 90) advirtió en los ensayos arqueológicos de Gustavo Adolfo Bécquer y que contagió a escritores que le sucedieron.

Aun así hay, en el texto de Amós de Escalante, rasgos distintivos que lo singularizan frente a las estampas de sus contemporáneos³. Pedro Antonio de Alarcón *in primis*. En el análisis de la descripción del anfiteatro Flavio, que afrontaremos en las siguientes páginas, desarrolla el autor cántabro estilemas que lo distinguen de quienes encauzaron asimismo la estela de aquel inclasificable y tardío movimiento que, cuando menos en la respectiva proyección española, tuvo contornos extremadamente evanescentes y también excéntricos respecto a lo que habían sido los rasgos capitales del alto romanticismo europeo.

Precisamos, al respecto, que tales nociones se utilizarán a lo largo de nuestro artículo en sentido comparativo y no como categorías cerradas. Con alto romanticismo europeo remitimos, muy sintéticamente, a una tradición romántica temprana marcada por la exaltación subjetiva, la ambivalencia simbólica y la ruina como espacio de ensoñación histórica; mientras que con la etiqueta de posromanticismo designamos, por su parte (y pensando sobre todo en cómo se declina en la obra de Amós de Escalante), una reescritura de esos mismos motivos, en la que la experiencia visionaria se carga de sentido moral, confesional o providencialista.

predilección de los escritores españoles por Chateaubriand, vid. Peers (1954, 171-174). En el caso concreto del autor cántabro, y si damos crédito a las palabras de Marcelino Menéndez y Pelayo, el erudito señala que su paisano era buen lector del «delicioso *Viaje a Italia* del Presidente De Brosses, cuyas amenas páginas tanto regocijaban a Escalante» (1907, 198-199). Basta, con todo, un rápido cotejo para advertir la nula influencia que pudo haber tenido esta lectura en el santanderino llegado el momento de describir las ruinas de la antigua Roma (De Brosses, 1923, 31-49).

³ José María de Cossío ha observado, no sin cierto humorismo, que el autor santanderino muestra a menudo su capacidad para «profetizar sobre ruinas, como el profeta sobre huesos y animar el paisaje nativo con la vida finada de otras épocas, con el bullicio de fenecidas costumbres» (1933, 27). Algo que, como se ve, no se limita a hacer tan solo cuando se desplaza por su tierra natal.

El fragmento al que aludimos, y que analizamos en el presente trabajo, halla su espacio en uno de los episodios centrales del relato viajero que Amós de Escalante redactó⁴, a los tres años de haber cumplido con un largo periplo por Italia que tuvo lugar entre fines de julio de 1860 y las primeras semanas de 1861. Lapso de tiempo en el que, en más de una etapa, el cántabro llegó a coincidir con Pedro Antonio de Alarcón, ese singular «romántico que juega a realista» de acuerdo con el ocurrente etiquetado que debemos a Peers (1954, 512). Ambos autores se hallaban, por lo demás, ligados al ejercicio del periodismo profesional que se estaba consolidando en las redacciones de las capitales europeas al calor de la guerra de Crimea, de las campañas norteafricanas, de la guerra de secesión norteamericana y también de la imparable lucha *risorgimentale* que, bajo el mando de la dinastía Saboya, permitía vislumbrar por fin la azarosa unificación política de la península italiana con capitalidad en Turín.

Bastante menos audaz que Alarcón –quien pocos meses antes de su llegada a Italia, y vistiendo ropas de combatiente, había afrontado su bautismo de fuego y sido testigo directo de la conquista militar de la plaza de Tetuán–, de la lectura del relato testimonial de Amós de Escalante no deducimos que el santanderino intentara penetrar en los enclaves de Campania desde los que pudiera asistir al estertor de los últimos días de los dominadores borbónicos puestos bajo asedio en el reducto de la fortaleza de Gaeta. Pero sí que, en cambio, ambos transcurrieron en mutua compañía las festividades navideñas de 1860 en una capital pontificia fantasmagórica y bajo latente amenaza bélica, pese al presidio de las tropas francesas de Napoleón III con las que se procuraba garantizar la salvaguardia del papa-rey. De ahí el interés que deriva de la lectura del testimonio escrito de Amós de Escalante; por más que este quedara eclipsado por la fortuna editorial del diario de viaje de Alarcón, publicado en exitosas entregas a lo largo de 1861 y que finalmente confluyeron aquel mismo año en el volumen que lleva por título *De Madrid a Nápoles*⁵. Pese a ello, sus respectivos relatos se complementan y dejaron huella en la sucesiva tradición odepórica de libros de viajeros españoles a Italia. Sobre todo en los *Recuerdos de Italia* (1872 y

⁴ Episodio central, pero que a don Marcelino le supo a poco a juzgar por la siguiente anotación: «Falta casi enteramente la descripción de Roma [...] Intercalado caprichosamente en el libro está el relato de una visita nocturna al Coliseo, que hace sentir que tal propósito no se realizase» (Menéndez y Pelayo, 1907: 213).

⁵ A lo largo del presente trabajo se indicará, tras la abreviatura, el año de edición de la que se extrae la correspondiente cita, habida cuenta de que las tres publicadas en vida del autor (1861, 1878 y 1886) presentan llamativas variantes. Al respecto remitimos a Canals Piñas (2016).

1876) de Emilio Castelar y esta obra a su vez, en calidad de anillo de conjunción, en Vicente Blasco Ibáñez, autor de *En el país del arte* (1896)⁶.

La contemplación ensimismada del Coliseo, la reliquia por excelencia de la Antigüedad romana tamizada por la claridad irreal que la luna confiere a los mármoles blanquecinos en cuya superficie reverbera⁷, se filtra a través de una sensibilidad excitada por la imaginación desbocada que induce en el lector a la sospecha de que el visitante es presa del delirio. El viajero y espectador visionario de aquellas ruinas se ve a sí mismo proyectado hacia una dimensión muy alejada en el tiempo, convirtiéndose de ese modo en testimonio excepcional de una civilización pretérita y extinguida⁸. De algún modo a ese espectador *flâneur* se le despoja de su condición de turista entrometido (al monumento, que se hallaba por entonces aún a las afueras de la urbe, no podía accederse al caer la noche) y acaba cayendo, sin proponérselo, víctima de un estado alucinatorio.

Las circunstancias en que tuvo lugar aquella visita —a la que, además del cántabro, se unieron Pedro Antonio de Alarcón y Fernando Fernández de Velasco, este último entonces adscrito a la Embajada de España ante la Santa Sede— favorecieron una experiencia sensorial desligada de las coordenadas de lo real, orientada en cambio hacia la trascendencia y la elaboración de un microcosmos imaginario de tintes *kitsch*, que suscita una sutil, pero persistente, angustia metafísica. Al relatar la excursión, refiere el santanderino que se produjo en el transcurso de una jornada inclemente de invierno, «avanzada ya la noche» (Escalante, 1864, 239) y en vísperas de la celebración de la Navidad. De dar crédito a la cronología del diario de viaje de Alarcón (lo que no siempre resulta aconsejable), se produjo en la noche del 22 de diciembre de 1860 y fue el resultado de una resolución impulsiva que sus participantes tomaron tras uno más de los encuentros vespertinos que reunían periódicamente, en las salas del *Caffè Greco*, a los miembros de la nutrida colonia española residente en Roma o de paso por ella.

⁶ En el mencionado volumen confluyeron los artículos que en 1895 había ido publicando en las páginas del diario *El Pueblo*, por él fundado. Sobre la influencia del libro de Castelar en las crónicas italianas de Blasco Ibáñez, admitida por el prolífico escritor valenciano, no se ha llamado lo bastante la atención respecto a una admisión de la que ha dejado constancia Pla en *Itàlia i el Mediterrani* (1997, 261-262).

⁷ La luna confiere al panorama una dimensión fantástica e imaginaria, como ha señalado Bowra al referirse al «misterio lunar de Coleridge entre el sueño y la vigilia» (1972, 303).

⁸ Las ruinas de Roma activan en quienes se han educado y crecido en la cultura occidental dicha dimensión emotiva. Ya William Beckford (tal como recuerda Macaulay [1984, 190]) se había sugestionado de manera parecida al pasar por entre las ruinas del Coliseo, que revitalizan la memoria histórica de sus antiguos protagonistas.

Todo se confabuló para crear, de camino al Coliseo, una ambientación idónea con la que favorecer una experiencia sensorial extremada: «la tramontana, viento áspero del norte⁹, empujaba anchos vellones de nubes que a intervalos cubrían el astro, y a intervalos le dejaban ver campeando en toda su luminosa belleza sobre el oscuro y purísimo azul del cielo» (Escalante, 1864, 240). Alternancia de claros y de oscuridad, como en la mejor de las tradiciones pictóricas tenebristas y que sumió a los viajeros en una escenografía de cuño gótico que Alarcón así describió: «La atmósfera helada carecía de diafanidad, y la transición de la blanca luz a las negras sombras era violenta, súbita, fantástica a sumo grado» (Alarcón, 1861, 525). Llegados a lo alto del Capitolio, primera de las etapas de la comitiva antes de atravesar el Foro y de hacer que el carruaje se detuviera a los pies del Coliseo, la furia de los elementos se abatió sobre ellos: «el viento gemía rasgado en los ángulos y cornisas, y ningún otro rumor respondía a aquel largo lamento» (Escalante, 1864, 240). Un quejido que llevará progresivamente al autor cántabro a evocar el dolor de quienes sufrieron persecución a lo largo del extenso período de la Roma imperial, de la que los vestigios que el viajero contemplaba en el curso de la excursión nocturna eran recordatorio omnipresente.

Luz, claroscuro, vendaval... Las ruinas diseminadas por el suelo del antiguo Foro configuran un paisaje caduco y espectral: «Sus arcos, sus columnas, restos de templos gloriosos, esqueletos de monumentos deshechos en polvo, se levantaban macilentos y tristes como fantasmas sepulcrales» (Escalante, 1864, 241)¹⁰. Todo allí era recordatorio de muerte y de devastación, eco de una civilización arrasada por el tiempo y de la que solo quedaban sus rastros en aquel paisaje. Pero la claridad de la luna creciente obró el sortilegio y pareció insuflar nueva vida a aquellos testimonios hasta entonces inertes:

⁹ Posteriormente agregará una pincelada sublime con la que caracterizarlo: «a par la luna iluminase el paisaje con su luz melancólica y le animase el viento con su voz fantástica y tempestuosas» (Escalante, 1864, 243). La prosopopeya como factor que contribuye a la expresión plástica de lo sublime ha sido filón desarrollado por Knap (1985) y cumple en la producción de Bécquer un papel de relieve, algo que Silver (1996, 124) ha puesto en relación con el magisterio de Alberto Lista y Aragón, quien fue su preceptor.

¹⁰ Se diría que esa imagen macabra que asimila la ruina a un esqueleto fantasmagórico hunde sus raíces en el humanismo, a juzgar por cuanto redactó el autor anónimo (tal vez el pintor Rafael de Urbino) de una célebre epístola a León X, fechada en 1519, abogando por la preservación de los vestigios romanos y en la que se describen las ruinas como obras que se muestran «senza ornamenti, e, per dir così, l'ossa del corpo senza carne» (Settis y Ammanati, 2022, 13).

los girones de luz que blanqueaban sus ángulos y molduras, y que al paso de las nubes cambiaban y se movían, parecían los girones de sus mortajas sacudidos por el viento. ¿Quién se atreve a romper el silencio de aquellos cadáveres? ¿Quién osa turbar su reposo solemne? (Escalante, 1864, 241).

Dicho pasaje marca el momento de inflexión en el que la naturaleza muerta despierta a la vida y a partir del cual los componentes de la comitiva sienten sobre sí la amenaza de aquellas presencias fantasmagóricas que les rodean y que tanto terminan sugestionándoles en aquellas excepcionales circunstancias¹¹. A partir de este momento, el delirio se insinúa progresivamente hasta imponerse sobre la mente del espectador vulnerable a su influjo.

Pudiera pensarse que los pasajes en los que ya sea Amós de Escalante que Pedro Antonio de Alarcón rememoran respectivamente aquella excursión nocturna discurren con total simetría. Pero un cotejo pone de inmediato al descubierto algunas variantes destacables. Una de las más llamativas (pero poco sorprendente para quien se haya aproximado antes a los libros de viajes de Pedro Antonio de Alarcón) deriva del hecho de que en el relato del guadijeño se enfatiza el carácter aventurero de aquella visita. En MN la excursión al Coliseo es el resultado de una decisión personal que se lleva a cabo en completa soledad. Una iniciativa de la que un compatriota intentó disuadirlo hasta el último minuto: «Vana fue la resistencia que me opusieron mi amigo y mi razón; en vano se me habló de ladrones y se me anunció que las afueras de Roma estarían intransitables a consecuencia del hielo y de la nieve de estos días» (Alarcón, 1861, 524-525). Y no solo hubo de vencer la resistencia del amigo y del propio sentido común, que le dictaban lo contrario a sus deseos, sino que también sobresaltó al conductor del carruaje en el que montó:

en vano me arguyó la pereza, protestó la conciencia y me miró asombrado el cochero a quien le dije en la plaza de España, después de sentarme a su lado en el pescante: ¡Al Colosseo!... ¡Todo fue en vano! La suerte estaba

¹¹ Rose Macaulay ha apuntado al desvarío mental al que induce el contacto continuado con las ruinas que son testimonio de grandezas ligadas a tiempos pasados: «To be surrounded by great ruins is seldom safe; they have a singular effect on the mind» (1984, 171). Cabría, de hecho, interrogarse sobre las causas de la melancolía que instila todo paisaje en el que las ruinas sabiamente dispuestas son rastros tangibles de la decadencia de una civilización. Tal mecanismo se activa en los ensayos arqueológicos de Gustavo Adolfo Bécquer, donde el autor «*alucina* imaginando o, a falta de ello, *recuerda* platónicamente a los héroes y acontecimientos del pasado nacional» (Silver, 1996, 118-119). Lo ejemplificaremos, en nuestro trabajo, en la descripción que lleva a cabo de San Juan de los Reyes [JR], en lo que postulamos que constituye la fuente de inspiración directa para la que del Coliseo romano compuso Amós de Escalante.

echada. El alma había recobrado su imperio sobre los sentidos (Alarcón, 1861, 525).

El fragmento de Amós de Escalante, publicado bastantes años más tarde que MN, está todo él permeado por un tono elegíaco («¡Días inolvidables aquellos de Roma!» [ET, 239]) en el que asoma a la superficie la nostalgia acuciante que le asalta al rememorar aquellas semanas de invierno transcurridas, tantos años atrás, en la capital pontificia, cuando buscó cotidianamente la compañía de sus compatriotas¹². Evoca así el domicilio de Juan Bautista de Sandoval y Manescau, primer secretario de Embajada: «era un hogar cariñoso y apacible donde se ahuyentaban las tristezas nostálgicas que asaltan infaliblemente al peregrino en tierra extraña» (Escalante, 1864, 239). Y también, con parecida intensidad, el círculo de artistas que se reunían cotidianamente por las noches en los salones de *Caffè Greco*: «centro hospitalario donde se tendía cordialmente la mano al recién venido y se le daba franco lugar» (Escalante, 1864, 239). De hecho, es el recuerdo de una de esas veladas, transcurrida una vez más en compañía de la colonia hispana, cuanto le incita a dar cuenta de la aventurosa excursión al Coliseo.

Un ulterior rasgo que distingue la descripción de Escalante de la de Alarcón es el itinerario seguido por sus protagonistas. Así como en el fragmento del cántabro advertimos una progresiva incursión en el microcosmos de la Roma antigua (el grupo de amigos se dirige, en un primer momento, al Capitolio, tras lo cual atraviesa el Foro y llega así al Coliseo), en el relato de Alarcón la excursión nocturna apunta directamente al anfiteatro Flavio y solo en el camino de regreso a Roma el cochero le lleva por la ruta alternativa de Campo Vaccino y del Capitolio. Es esta altura, punto de observación tan del gusto de los viajeros del Romanticismo (Santos Salazar, 2025, 174-175), el lugar desde el que se despiden con melancolía del mundo clásico y pagano antes de volver de nuevo a acogerse al seguro refugio de la urbe pontificia. Algo que hará solo tras haberse cumplido la medianoche y solo tras haber declamado teatralmente dísticos elegíacos extraídos de los *Tristia* de Ovidio, tal como hubiera hecho cualquier personaje de personalidad exaltada salido de la pluma de Byron. Es decir, de aquel poeta en el que se cifra el modelo estético y también comportamental de la generación

¹² En Yeves Andrés (2014, 75) se publica una fotografía fechada en Roma, en enero de 1861, sobre la que ya Pardo Canals (1979) había llamado la atención. En ella figuran Amós de Escalante en compañía de: Vicente Palmaroli, Díoscuro Teófilo Puebla, Mariano Soriano Fuertes, Fernando Fernández de Velasco, Pompeo Molins, Ramón Pujols, José del Saz Caballero, Juan Figueras, José de Vilches y Pedro Antonio de Alarcón.

posromántica española y de Amós Escalante muy en particular, quien llegó a traducir al autor inglés, tal como recuerda Marcelino Menéndez y Pelayo en su semblanza del santanderino (1907, 196-197; v.q. García Castañeda, 2012, 272).

En ET, la descripción del paso de los forasteros por Plaza Capitolina (o Acrópolis romana de acuerdo con las palabras del cántabro) se despoja de tales poses, excesos y afectaciones románticas. A la manera de peregrinos modernos («Vagábamos a la ventura» [ET, 240]), la comitiva pasa cohibida bajo la estatua ecuestre de Marco Aurelio —que aviva a su vez el recuerdo de un verso de Quevedo («osa pisar el viento»¹³), con lo que instaura intertextualidad con la poesía barroca española— y de la Minerva romana. Los bultos de dichas estatuas apenas se advierten en la oscuridad de la noche, aunque son lo bastante perceptibles como para permitir al autor cántabro contraponer la grandeza espiritual de los vestigios romanos a la arquitectura de los edificios proyectados por Miguel Ángel, que delimitan la plaza capitolina y que se erigen en paradigma de la modernidad, tan inferior en todo a la Antigüedad latina.

El paso fugaz por el Capitolio sirve de transición a la descripción del espacio del Foro por el que acto seguido se adentran tras descender por la Cuesta sagrada. Todo se dispone en ET como en una progresión que culminará con la llegada al Coliseo (la ruina máxima de la Roma Imperial) y que exige antes la paulatina inmersión en un mundo contrapuesto a la civilización contemporánea. Al caminar por el Foro y pasar bajo el arco de Tito, nada delata que los viajeros vayan en busca de una experiencia meramente arqueológica con la que saciar su erudición, sino que la descripción (tan teñida de sublimidad romántica) revela, con ese peculiar tono elegíaco y reverente que Amós de Escalante le imprime, una *quête* emocional y moral, dando pie a una experiencia que logra ponerlos en comunicación con la Roma espectral y sagrada. Se hace tangible una melancolía activa que sirva de acicate para una meditación amarga sobre el destino de los imperios, el crimen, la gloria y la expiación. El paso del Capitolio al Foro puede leerse, pues, como el descenso al cementerio de la Roma pagana, tras haber dejado los viajeros a sus espaldas la grandeza fundacional y perdurable de la latinidad. La sabiduría de Minerva o la autoridad virtuosa de Marco Aurelio se elevan a cifra del espíritu invicto de Roma; mientras que el Foro y sucesivamente el Coliseo se erigen, por su parte, en símbolo antagónico de la decadencia y de la culpa.

¹³ En *Roma antigua y moderna*, vv. 97-102: «Allí del arte vi el atrevimiento; / pues Marco Aurelio, en un caballo, armado, / el laurel en las sienes añudado, / osa pisar el viento, / y en delgado camino y sendas puras / hallan donde afirmar sus herraduras» (Quevedo, 1974, 115).

El autor recurre a una potente imagería macabra mediante la cual presentar al lector las ruinas que yacen en el Foro, «bañado por la luna y desierto» (Escalante, 1864, 241), como si se tratara de cadáveres diseminados en un campo de desolación. Los describe como «esqueletos de monumentos deshechos en polvo» (Escalante, 1864, 241), a los que la claridad que arroja el astro, y que modula los claroscuros al filtrarse por entre las nubes que se desplazan en el cielo a remolque del vendaval, hace que se levanten «macilentos y tristes como fantasmas sepulcrales» (Escalante, 1864, 241). Todo aparece como si se tratara de cuerpos inertes pertenecientes a una civilización desaparecida; cuyas voces, armas y pasiones han sido silenciadas, pero que logran comunicar su memoria latente. Los fantasmas habitan el lugar y confieren a la llanura una dimensión espectral, cuya visión convierte a los espectadores modernos en testigos reverentes de un lugar sagrado profanado por el viento. El silencio, la ausencia de vida y los elementos naturales, así como la luz y las ráfagas de la tramontana que anima los «girones de sus mortajas» (Escalante, 1864, 241), refuerzan esa metáfora fúnebre que trasciende lo descriptivo y sugestiona las mentes de los forasteros hasta modelar un juicio histórico y estético sobre la decadencia y la grandeza de Roma. La ruina deja de ser solo legado y testimonio material de un pasado pretérito para convertirse en advertencia silenciosa y admonición para el hombre del futuro que sepa penetrar y leer en los vestigios antiguos.

La contemplación de las ruinas activa la imaginación histórica, mediante la cual el observador no se limita a registrar la materialidad erosionada del pasado; sino que, estimulado por la huella visible de lo que fue, reconstruye mental y emocionalmente un mundo desaparecido:

és la imaginació la que reconstrueix la ruïna; la que refà els arquitraus, les columnes i les llindes; la que omple de gent les cases buides i els camins tapats; la que inunda de vida el que ara és mort i la que mena a un altre ordre, potser no millor que el d'ara, però sí divers i discordant (Marí, 2005, 13-14).

En este sentido, las ruinas se convierten en potentes catalizadores de lo imaginario, capaces de resucitar épocas remotas con una vivacidad que trasciende lo arqueológico y se adentra en lo simbólico y existencial¹⁴.

¹⁴ La ruina estimula la reevocación. Y, en este sentido, se hace difícil pensar que la reconstrucción del pasado a partir de su contemplación no obedezca a un topos de alcance universal: «A ruin is a dialogue between an incomplete reality and the imagination of the spectator» (Woodward, 2002, 139). Son las ruinas, y su ensimismamiento en ellas, las que hacen posible una reflexión

El texto en el que se describe el Coliseo romano da testimonio ejemplar de este fenómeno. En él, el autor –que comienza registrando una experiencia nocturna real en el monumento– reconoce pronto que resulta «imposible que, abandonado el pensamiento a la influencia del sitio, no llegue un momento a levantar la ruina, a restituírle su forma acabada, su esplendor prístino» (Escalante, 1864, 245-246). Ese acto imaginativo lo lleva a «poblar las vastas graderías» (Escalante, 1864, 246) con la multitud romana, devolviéndole momentáneamente la vida al recinto solitario. La visión subjetiva convierte así la ruina en un palimpsesto narrativo donde se superponen el presente sensorial, la evocación estética y la relectura moral de la historia. No es casual que la descripción de la estructura física del Coliseo –«un montón de ruinas, esqueletos de arquerías, envueltos en salvajes parietarias¹⁵» (Escalante, 1864, 243)– dé paso a una reconstrucción vívida del espectáculo romano, con detalles sensoriales que llenan e inundan el espacio imaginado: la «sangrienta charca» (Escalante, 1864, 246); el «piso donde luchan los combatientes» (Escalante, 1864, 246); la «plebe amontonada en la mediana» (Escalante, 1864, 247) que grita ronca «de furor, pidiendo: ¡nueva sangre! ¡más vidas!» (Escalante, 1864, 248).

La ruina no solo evoca el pasado, sino que lo convoca: lo dramatiza en la mente del espectador, lo transforma en experiencia casi visionaria, hasta el punto de hacer posible una forma de testimonio emocional. En ese proceso, lo que parecía mera piedra se convierte en un umbral temporal en el que confluyen la memoria histórica, la experiencia estética y la reflexión moral. El Coliseo ruinoso, en palabras del propio narrador, resulta quizás más imponente ahora, «decrépito, moribundo y llevando de siglo en siglo su larga agonía» (Escalante, 1864, 245), que en su época de esplendor. Esa paradoja resume el poder de las ruinas: hablar con más elocuencia desde la disgregación que desde la totalidad, convirtiendo su silencio y su sombra en formas persistentes de revelación.

sobre el futuro; al tiempo que la percepción emocional de las ruinas permite la recreación de un mundo nuevo. Al hablar del microcosmos literario del escritor Giuseppe Tomasi di Lampedusa, ha escrito Woodward: «although Lampedusa intended his novel to be a memorial to a world which had vanished, he had inadvertently created a new and vivid world in its ruins» (2002, 246).

¹⁵ Los viajeros decimonónicos solían quedar muy sugestionados por los árboles y flora que invadían el recinto del Coliseo. Y, de hecho, hubo quienes lamentaron que la preservación arqueológica del monumento (cuidados que iniciaron hacia 1870 tras la unificación política del territorio italiano y la designación de Roma como capital del nuevo Estado [Beard y Hopkins, 2024, 175]) dejara las piedras al desnudo, sin la romántica maraña de plantas que habían enraizado en aquel terreno del extrarradio de Roma. Acertadamente ha escrito Woodward: «No ruin can be suggestive to the visitor's imagination, I believe, unless its dialogue with the forces of Nature is visibly alive and dynamic» (2002, 73).

En el ámbito de la literatura decimonónica, las ruinas no son simples restos arqueológicos ni meras curiosidades históricas: son símbolos vivos, catalizadores de la melancolía, de la reflexión y, sobre todo, de la imaginación poética. Tanto en el texto de Gustavo Adolfo Bécquer, que tiene por mira las ruinas del monasterio conventual de San Juan de los Reyes en Toledo¹⁶, como en la descripción del Coliseo romano que analizamos, se percibe una misma actitud estética: la ruina es contemplada no con ojo científico ni con interés documental, sino con la mirada reverente del poeta que busca –y encuentra– en lo fragmentario un portal hacia el pasado vivo y palpitante.

Aunque el texto de Bécquer se inscribe en un volumen que no se presenta como libro de viajes, puede leerse funcionalmente como un relato odepórico en sentido amplio, en la medida en que activa algunos de sus rasgos prototípicos: la primacía de la descripción sobre la narración, la identificación entre el yo textual y el autor empírico, y el valor testimonial conferido a la experiencia directa del lugar. Esta condición genérica híbrida explica, en parte, las afinidades estructurales y retóricas que presenta con el relato viajero de Escalante, tal como ha señalado la tradición crítica sobre el mencionado género (Alburquerque García, 2011).

En ambos textos se produce un fenómeno paralelo: el presente contemplativo cede el paso a la ensoñación visionaria, en la que las ruinas recobran su plenitud. Bécquer lo formula explícitamente cuando afirma que «solo un poder existe capaz de devolveros por un instante vuestro perdido esplendor y hermosura: el poder de la exaltada mente del poeta» (JR, 949). A partir de ahí, su imaginación reconstruye (o «reanima», por recurrir preferiblemente al verbo utilizado por Bécquer [JR: 949]) San Juan de los Reyes en sus días de gloria:

yo veo cubrirse los rotos ajimeces de vidrios de colores, los entrearcos de tapices, las aras de imágenes; de lámparas de oro las bóvedas, de trofeos

¹⁶ Forma parte del segundo tomo de la *Historia de los templos de España* (1857), que quedó bajo la responsabilidad de Bécquer. Nos interesa la cuarta sección, que lleva por título «Reflexiones sobre sus ruinas», a la que citaremos en nuestro trabajo de acuerdo con la edición de Joan Estruch Trobella (Bécquer, 2004, 947-951). Cabe preguntarse si el sevillano pudo a su vez encontrar estímulo compositivo en las *Notti romane al sepolcro de' Scipioni*, de Alessandro Verri, obra que se tradujo al español hasta en dos ocasiones en la primera mitad de siglo: 1814-1821 (arco de tiempo en el que aparecen progresivamente los seis pequeños tomos en los que se recoge la versión completa de Francisco Rodríguez de Ledesma) y 1837 (siendo este el año en que se publica la traducción de la primera parte a cargo de Ramón Vaudaró y Fábregas) (Closa Farrés, 1992, 81-87).

de guerra las capillas y de tisú, pendones y escudos las tribunas. [...] yo miro descender de sus nichos como para celebrar otra vez su triunfo esa muda generación de reyes, obispos, guerreros, pajes y heraldos, cuyas sordas y huecas pisadas parece que retumban en mi oído, cuyos rostros inmóviles veo animarse con el rayo de luz y de vida que les presta mi imaginación (JR, 249).

De forma casi idéntica, el autor santanderino no puede resistirse a esa reconstrucción interior, cuando declara que es «imposible que, abandonado el pensamiento a la influencia del sitio, no llegue un momento a levantar la ruina, a restituirla su forma acabada, su esplendor prístino y, poblando las vastas graderías, reproduzca fantásticamente el espectáculo grandioso de las fiestas imperiales» (Escalante, 1864, 245-246).

La similitud entre ambos fragmentos no se limita al recurso narrativo de la reconstrucción visionaria, sino que alcanza el plano de la sensibilidad estética y moral. Tanto Bécquer como Amós de Escalante recurren a una imaginiería profundamente sensorial para dar vida al pasado. En Bécquer, por ejemplo, el incendio que destruye el convento adquiere una dimensión apocalíptica: «un mar de lava y humo corre por las extensas galerías» (JR, 951); las llamaradas se enroscan «silbando a lo largo de las columnas como una serpiente» (JR, 951); los códices y «tesoros de la ciencia» (JR, 951) son devorados por el fuego. Esa misma intensidad visual y sonora aparece en el texto del cántabro, donde «del suelo revuelto y batido por los pies y por los cuerpos de hombres y bestias sube el vapor de la sangre» (Escalante, 1864, 246), los gladiadores «resbalan en la sangrienta charca» (Escalante, 1864, 246) y el pueblo grita «ronco de furor» (Escalante, 1864, 248) reclamando nueva sangre y más vidas. En ambos casos, el horror de la destrucción o del espectáculo sangriento no cancela la belleza, sino que la acentúa: la ruina es sublime y el espectáculo evocado, aunque atroz, es grandioso.

En este sentido, los dos textos coinciden también al materializarse con un tono elegíaco y moralizante, donde la contemplación estética se transforma en juicio histórico. Bécquer contempla las ruinas profanadas por las tropas napoleónicas y se imagina a las estatuas «temblar de indignación» (JR, 950) y «llevar sus heladas manos a las espadas de granito» (JR, 450). El Coliseo, por su parte, es descrito como un monumento que arrastra su «larga agonía y lenta destrucción como la pena de las abominaciones de que fue instrumento» (Escalante, 1864, 245). En ambos casos, la ruina no es solo testimonio del pasado

glorioso, sino que se configura asimismo como reliquia de una culpa, de una violencia y de una grandeza perdida.

Cabe destacar que ambos autores adoptan la voz del poeta como contrapunto al cronista de gestas antiguas. Bécquer se presenta explícitamente como «el poeta, que no trae ni los pergaminos del historiador ni el compás del arquitecto» (JR, 947), sino que acude a las ruinas en busca de «un rayo de inspiración» (JR, 947). El autor del texto sobre el Coliseo actúa del mismo modo: se distancia de cualquier enfoque erudito o técnico y entrega la narración a la vivencia subjetiva, a la exaltación emocional, a la memoria afectiva. En los dos casos, la ruina se convierte en interlocutora privilegiada de la imaginación, en una forma de revelación que solo el alma sensible puede captar.

Por todo ello, no resulta descabellado afirmar que el texto anónimo sobre el Coliseo participa de una tradición estética inaugurada —o al menos consolidada— por Bécquer: una poética de las ruinas que se apoya en la evocación sensorial, en la melancolía espiritual y en la reconstrucción visionaria del pasado. Ambos textos son, más que descripciones, ejercicios de resurrección. En el cruce entre la piedra derruida y la palabra exaltada, el tiempo se pliega y el lector es transportado, no al pasado tal como fue, sino al pasado tal como pudo o debió ser, transfigurado por la imaginación poética.

Estas analogías no se reducen únicamente al contenido o a la actitud reverente y visionaria del narrador frente a las ruinas. También en el plano formal —en el modo de construir el discurso, en los procedimientos retóricos y en la textura estilística de la prosa— ambas descripciones revelan una evidente filiación estética. La estructura narrativa en ambos casos obedece a un mismo movimiento tripartito: la descripción sensorial del presente en decadencia, la reconstrucción visionaria del pasado glorioso y, finalmente, la meditación moral o elegíaca. Esta secuencia —que puede entenderse como una dramatización del proceso de percepción poética ante la ruina— es articulada mediante un ritmo discursivo pausado, casi litúrgico, sustentado por una sintaxis amplia y ondulante, rica en oraciones subordinadas, incisos enfáticos y paralelismos de cadencia.

Uno de los rasgos más visibles de esta cercanía formal es el uso de la primera persona del singular (y ocasionalmente del plural), que no solo permite la implicación emocional del narrador, sino que refuerza la subjetividad del acto de contemplación. En Bécquer, este *yo* poético se define desde el comienzo como el poeta «que no viene a reducir vuestra majestad a líneas ni vuestros recuerdos a números» (JR, 947), mientras que en el texto sobre el Coliseo el santanderino se sumerge en la experiencia con fórmulas como «yo pensaba en

aquellos primeros cristianos [...]» (Escalante, 1864, 244) o «largo rato permanecimos allí, callados, dispersos, entregado cada cual a sus imaginaciones» (Escalante, 1864, 251). Esta focalización íntima otorga a ambos textos un tono confesional, casi místico, que los aleja de cualquier objetividad descriptiva para instalarse en el terreno de la evocación.

También coinciden en el uso profuso de recursos retóricos de filiación romántica, como la prosopopeya, mediante la cual las ruinas se dotan de vida y voz propias. En el texto becqueriano, se recurre de forma sostenida a la segunda persona –singular y plural– para apostrofar a las ruinas del monasterio y conferirles vida y alma, convirtiéndolas en interlocutores directos del poeta, intensificando el tono íntimo y visionario de cuanto se describe. Las estatuas parecen reaccionar a los ultrajes sufridos («vosotros debisteis temblar de indignación» [JR, 950]), mientras que el Coliseo es descrito por Escalante como un gigante moribundo que arrastra su «larga agonía y lenta destrucción» (Escalante, 1864, 245) a lo largo de los siglos. A través de esta animación simbólica, las ruinas dejan de ser objetos para convertirse en sujetos, en interlocutores espirituales del narrador. Asimismo, abundan las interrogaciones retóricas, las anáforas y los exclamativos, mecanismos que intensifican la carga emocional del discurso y acentúan su carácter performativo. Sirvan como ejemplo el vibrante «¡Qué has hecho de tu alma, pueblo romano!» (Escalante, 1864, 248), que exclama el santanderino ante el Coliseo; así como el lamento becqueriano ante los testigos pétreos de la destrucción napoleónica: «¡Mudas estatuas que me rodeáis! ¡Guerreros que dormís inmóviles en vuestros nichos de piedra [...]!» (JR, 950).

Desde un punto de vista léxico, ambos textos comparten un vocabulario de resonancias arcaizantes y sagradas (*ara*, *lustral*, *mancebo* o *prez*), lo que refuerza formalmente la dimensión sacralizada del espacio que se halla en ruinas. En el caso del Coliseo, el lugar profanado por la violencia del espectáculo pagano es finalmente redimido por el sacrificio de los mártires cristianos. En Bécquer, el monasterio transita desde el esplendor caballeresco a la devastación y, de allí, también a la meditación espiritual. Esta carga simbólica se potencia mediante un uso denso de imágenes sensoriales (visuales, sonoras y también táctiles) capaces de envolver al lector en una experiencia inmersiva. Las «lenguas de fuego» (JR, 951), que devoran San Juan de los Reyes, hallan su eco en el «vapor de la sangre» (Escalante, 1864, 246) que asciende desde la arena del Coliseo. El silencio que en la noche se apodera de las graderías del Coliseo, solo roto por las ráfagas de la tramontana, se corresponde con el susurro de la brisa, casi un «cantar misterioso» (JR, 951), que envuelve al templo toledano en la hora del crepúsculo.

En ambos casos, el entorno no es un simple trasfondo, sino un organismo simbólico que vibra con la presencia del narrador y responde a un peculiar estado anímico.

La riqueza del léxico al que se recurre en ambos fragmentos descriptivos no se limita al uso de términos arcaizantes o solemnes, sino que revela con nitidez las intenciones simbólicas y emotivas de los respectivos narradores. El vocabulario no es un mero ornamento: es vehículo de una determinada visión del mundo y, en este caso, de una concepción de la ruina como umbral hacia lo sagrado, lo trágico y lo visionario.

En el fragmento de Escalante sobre el Coliseo, predomina un léxico litúrgico y sacrificial que convierte la ruina en escenario de martirio y de redención. Aparecen términos como *cadalso*, *martirio*, *sepultura*, *veneración*, *sacrificio*, *altar* / *ara*, *vestidura*, *viático*, *hostia*, *catecúmeno* o *neófito*, los cuales remiten de manera explícita y directa al ritual cristiano. Esta red de palabras configura un campo semántico de la expiación, que resignifica el Coliseo no como simple símbolo de la Roma imperial, sino como lugar de tránsito espiritual: de la barbarie pagana a la redención cristiana. A esta sacralización verbal se añade un repertorio léxico que atañe a lo trágico y lo violento: *charca sangrienta*, *cadáver*, *verdugo*, *garras*, *entrañas*, *rugido*, *festín de sangre* u *orgía de muerte*. Dicho repertorio de voces no anula lo sagrado, sino que lo intensifica por contraste. El léxico acentúa así la ambivalencia del Coliseo: lugar de horror y, al mismo tiempo, de revelación.

En el caso de Bécquer, el léxico se orienta hacia una sacralidad más estética que doctrinal, en la que el acento recae en la dimensión poética, memorial y visionaria del templo ruinoso. Abundan los términos que remiten a la labor artística y artesanal (*dosel* > *doselete*, *tallista*, *vidriera*, *guirnalda*, *pergamino*, *códice* o *laúd*), que construyen la imagen de un edificio como obra de arte total. Esta sensibilidad se completa con una red léxica que tiñe la ruina de dolor y nostalgia: *sombra*, *melancolía*, *suspiro*, *llanto*, *fantasma*, *eco*, *lamento*, *ceniza* o *bruma*. Las palabras no nombran el daño desde el espanto, como en Escalante, sino desde el duelo contenido y la meditación. El incendio del convento no es tanto castigo como pérdida irreparable.

Si comparamos ambos repertorios léxicos, advertimos que en Escalante domina el paradigma sacrificial, mientras que en Bécquer se impone un paradigma funerario. En el primero, las ruinas son testigos del conflicto entre violencia e ideal, entre paganismo y fe; en el segundo, son sepulcro de una belleza extinguida, cuya gloria solo puede ser resucitada por el poder visionario del poeta. El sustantivo *mártir* es recurrente en el fragmento del autor cántabro; mientras que en el del sevillano predominan formas sustantivas (tales como

recuerdo, memoria o visión) que colocan la pérdida en una zona emocional más interiorizada. La selección léxica configura, pues, dos modos distintos de significar la ruina: uno donde se dramatiza el conflicto moral de la historia y otro donde se poetiza la pérdida en clave simbólica.

No obstante, ambos fragmentos convergen en un uso estratégico del léxico de la animación: tanto en el Coliseo como en San Juan de los Reyes, las piedras parecen vivir, los muros gimen, las estatuas observan, las sombras caminan. Escalante recurre a verbos como: *rugir, gemir, levantarse, clamorear, arder o resbalar*. Bécquer, por su parte, a otros como: *temblar, cerrarse, murmurar, vagar, desvanecerse o revivir*. La ruina, en uno y otro caso, actúa como sujeto simbólico, aunque no como objeto pasivo. Este uso intensivo del léxico de la vida y la acción atribuido a elementos inanimados refuerza la sensación de que la ruina no es contemplada, sino que se manifiesta.

En suma, la dimensión léxica de ambos textos no es solo afín en su tono elevado y su densidad poética, sino que refleja —con matices distintos— una operación simbólica común: la ruina como lugar de epifanía. Ya sea desde la mística del martirio (Escalante) o desde la estética del duelo (Bécquer), el léxico participa activamente en esa transfiguración de la piedra en palabra, del despojo en visión.

Otro punto de contacto estilístico es el empleo del encabalgamiento narrativo, mediante el cual la descripción desborda en digresiones, visiones, asociaciones y rememoraciones. Esta fluidez discursiva, que rechaza la segmentación y el orden lógico del relato expositivo, obedece más a una lógica afectiva o poética que argumentativa. Lo que se impone no es la cronología de los hechos ni el rigor histórico, sino la intensidad de la vivencia subjetiva. De ahí que el lector experimente ambos textos no como una reconstrucción informativa del pasado, sino como una invocación emocional del mismo. En este sentido, ambos fragmentos se sitúan en la encrucijada entre el ensayo lírico, la prosa poética y la meditación espiritual, géneros que apuntan en la dirección de esa tipología híbrida característica del posromanticismo literario.

Cabe destacar un elemento estructural común: el uso del *crescendo* descriptivo, que lleva al lector desde un registro contemplativo hasta un clímax visionario o apocalíptico. Al describir el Coliseo, el punto culminante lo constituye la fantasía cruel del anfiteatro en pleno delirio sangriento, mientras que en Bécquer lo es el incendio destructor que arrasa la biblioteca y las estatuas del convento. Ambos pasajes están compuestos con un ritmo vertiginoso, oraciones largas, repeticiones e imágenes acumulativas que generan un efecto de intensificación dramática.

En parte relacionado con la creciente intensidad dramatizada de los fragmentos, tanto en el texto de Bécquer como en el de Amós de Escalante se advierte un recurso compartido de alto valor expresivo: el uso del presente histórico como ruptura deliberada dentro de una narración inicialmente anclada en tiempos pretéritos. En ambos casos, la descripción reflexiva y nostálgica de las ruinas da paso a una visión que resucita la intensidad de una época pasada mediante el presente verbal, configurando un momento de alta carga imaginativa y sensorial. En Bécquer, esta técnica se manifiesta con particular fuerza durante la reconstrucción del incendio que devasta el convento: «Ved las llamaradas azules y amarillas enroscarse silbando a lo largo de las columnas» (JR, 951); «Oíd el gemido ahogado del maderamen que se enciende, cruje y salta» (JR, 951). Por su parte, Escalante introduce este viraje cuando el Coliseo, antes espacio nocturno y silencioso, se ve de pronto ‘poblado’ por el bullicio del pasado: «Desaparecieron las tinieblas, cesó el silencio: la ardiente claridad del mediodía envuelve cielo y tierra y los aires se agitan y conmueven al gigantesco rumor de los romanos congregados en el Anfiteatro [...] Allí está el César» (Escalante, 1864, 246). La ruptura de la secuencia temporal no busca únicamente estilizar la descripción, sino conferir al texto una densidad visionaria, en la que el pasado se reactiva con la inmediatez de una experiencia sensorial presente. Así, la alternancia verbal se convierte en dispositivo poético y retórico que articula la memoria, la emoción estética y el juicio moral sobre la historia. Tal afinidad en el empleo del presente histórico sugiere no solo una coincidencia técnica, sino una posible huella de lectura: la escritura de Escalante parece modelarse sobre la de Bécquer, no solo en tono o imagería, sino en su sintaxis profunda.

En conjunto, estas analogías formales permiten afirmar que el fragmento en que se describe el Coliseo no solo hereda de Bécquer una actitud espiritual y estética ante las ruinas, sino que asume su estilo, sus procedimientos y su imaginario. No estamos, pues, ante una mera coincidencia temática, sino ante la reescritura de un modelo romántico perfectamente reconocible, cuyo centro es la convicción de que las ruinas no solo conservan el pasado, sino que lo reviven en el alma del poeta.

A esta altura del análisis, conviene subrayar un aspecto que permea ambos textos pero que no ha sido aún tematizado de forma autónoma: la manera en que la mirada del poeta (más que la del simple viajero) sacraliza el espacio de la ruina, elevándola a categoría de templo simbólico donde la historia se transforma en liturgia y el pasado en misterio. No se trata solo de reconstruir imaginativamente lo que fue, sino de experimentar la ruina como umbral entre lo terreno y lo trascendente, como lugar de revelación. En Bécquer, el raptus

intelectivo que le embarga ante San Juan de los Reyes culmina con un canto elegíaco impregnado de espiritualidad: «vuestra imagen vivirá eterna en mi memoria» (JR, 951), afirma, como quien preserva un relicario. En Escalante, la ruina del Coliseo —emblema de la violencia pagana— es redimida por la memoria de los mártires, al tiempo que la última escena transcurre en las catacumbas, convertidas en capilla subterránea donde se consuma la transustanciación del sufrimiento en fe.

La ruina se inviste así de una dimensión sagrada, no ya por lo que conserva, sino por el sentido que el poeta es capaz de extraer de su descomposición. La imaginería religiosa (*hostia, martirio, cántico, procesión, sepultura* o *reliquia*), común a ambos textos, es un indicio de esta operación simbólica mediante la cual la escritura transfigura el derrumbe en experiencia espiritual. De ese modo, el acto de imaginar se convierte en rito; el de escribir, en liturgia. Es este el horizonte en el que tanto Bécquer como Escalante sitúan su estética: no es una arqueología volcada en la aséptica contemplación del pasado, sino una teología de la ruina.

Conclusiones

El análisis del fragmento centrado en la descripción del Coliseo en *Del Ebro al Tíber* permite que postulemos que la descripción del monasterio toledano de San Juan de los Reyes, incluida por Gustavo Adolfo Bécquer en *Historia de los templos de España*, constituye su fuente literaria inmediata. Esta filiación no se limita a un parentesco difuso de estilo o de sensibilidad romántica, sino que se manifiesta en la estructura misma del texto, en su progresión contemplativa, en la construcción del *yo* lírico y en el uso reiterado de la prosopopeya, el presente histórico o el encabalgamiento narrativo entre otros recursos formales. Escalante reproduce con fidelidad la atmósfera visionaria y el tono elegíaco que caracterizan el texto becqueriano, pero los reorienta hacia un objetivo más explícitamente doctrinal: transformar la ruina en alegoría cristiana, espacio de revelación moral y teatro de redención espiritual.

En ese sentido, el Coliseo se presenta no solo como vestigio imperial, sino como escenario sagrado, cuya degeneración histórica encuentra sentido únicamente a la luz del sacrificio de los mártires. El motivo de la ruina entronca, de algún modo, con el humus vital que cubre el suelo de un paisaje y del que,

pasado sobre el tiempo, surgirá nueva vida (Silvestre, 2018, 77-78)¹⁷. Frente a la melancolía abierta y ambigua del texto de Bécquer, Escalante ofrece una lectura cerrada, atravesada por una idea providencialista de la historia. Esa voluntad de sentido único reduce la ambivalencia simbólica del monumento y relega otras posibles interpretaciones —estéticas, arqueológicas o políticas— en favor de una narrativa ejemplarizante.

Con todo, esta relectura del modelo becqueriano permite observar cómo, en la segunda mitad del siglo XIX, la literatura española de viajes adopta con creciente claridad un sesgo confesional, donde la mirada romántica sobre el pasado es absorbida por una retórica de militancia católica. La deuda con Bécquer no solo revela un linaje estilístico, sino también un punto de inflexión: allí donde el romanticismo abría una fisura imaginativa, Escalante la convierte en escenario de ortodoxia.

Bibliografía

ALARCÓN, Pedro Antonio de. (1861) *De Madrid a Nápoles* [MN]. Madrid. Impenta y Librería de Gaspar y Roig.

ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis (2011) «El ‘relato de viajes’: Hitos y formas en la evolución del género». *Revista de Literatura*. 145. 73. 13-34.

BEARD, Mary y Keith Hopkins. (2024) *El Coliseo*. Barcelona. Editorial Crítica.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. (2004) *Obras Completas*. Madrid. Ediciones Cátedra.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. (1896) *En el país del arte: Tres meses en Italia*. Valencia. Establecimiento Tipográfico P. de Pellicers.

BOWRA, Cecil M. (1972) *La imaginación romántica*. Madrid. Taurus.

CANALS PIÑAS, Jorge. (2016) «Pedro Antonio de Alarcón y *De Madrid a Nápoles*: análisis de variantes textuales». *Bulletin of Hispanic Studies*. 93. 4. 385-402.

CASTELAR, Emilio. (1872) *Recuerdos de Italia*. Madrid. Imprenta de T. Fortanet.

¹⁷ No otra es la clave interpretativa que se desprende al examinar aquellas muestras de pintura renacentista italiana en la que el nacimiento de Jesús tiene lugar no en el pesebre de la tradición evangélica, sino en un edificio en ruinas (Marí, 2005, 15).

CASTELAR, Emilio. (1876) *Recuerdos de Italia. Parte segunda*. Madrid. Sucesores de Rivadeneira.

CHATEAUBRIAND, François-René. (1969) *Voyage en Italie*. Genève-Paris. Librairie Droz S.A.-Librarie Minard.

CLOSA FARRÉS, Josep. (1992) «La imaginación absorta: La visión romántica de los descubrimientos arqueológicos en Roma». *Romanticismo y fin de siglo*. Gabriel Oliver et al. (coord.). Barcelona. PPU. 78-117.

COSSÍO, José María de. (1933) *Don Amós de Escalante*. Madrid. Tipografía de Archivos.

DE BROSSES, Charles [Presidente De Brosses]. (1923) *Viaje a Italia: Tomo III*. Madrid, Editorial Calpe.

ESCALANTE, Amós de. (1864) *Del Ebro al Tíber: Recuerdos* [ET]. Madrid. Imp. de Cristóbal González.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. (2012) «Menéndez Pelayo (1856-1912) y los escritores montañeses». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 88. 1. 263-288.

KNAP, Steven. (1985) *Personification and the Sublime: Milton to Coleridge*. Cambridge. Harvard University Press.

MACAULAY, Rose. (1984) *Pleasure of Ruins*. London. Thames & Hudson.

MARÍ, Antoni. (2005) «L'esplendor de la ruïna». *L'esplendor de la ruïna*. Barcelona. Fundació Caixa Catalunya. 13-21.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. (1907) «Don Amós de Escalante (Juan García)». *Estudios de crítica literaria: Cuarta serie*. Madrid. Tipografía de la Revista de Archivos. 179-280.

PARDO CANALÍS, Enrique. (1979). «Una fotografía histórica. Roma, 1861». *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 48. 53-60.

PEERS, Allison E. (1954) *Historia del movimiento romántico español*. Madrid. Gredos.

PLA, Josep. (1997) *Itàlia i el Mediterrani*. Barcelona. Edicions Destino.

QUEVEDO, Francisco de. (1974) *Obras completas: I: Poesía original*. Barcelona. Editorial Planeta.

SANTOS SALAZAR, Igor. (2025) *El Foro romano (400-1944): La invención de un espacio arruinado*. Sevilla. Athenaica.

SETTIS, Salvatore y Giulia Ammanati. (2022) *Raffaello tra gli sterpi: Le rovine di Roma e le origini della tutela*. Milano. Skira.

SILVER, Philip W. (1996) *Ruina y restitución: Reinterpretación del Romanticismo en España*. Madrid. Ediciones Cátedra.

SILVESTRE, Federico L. (2018) «Ruïnes a l'inrevés i poètiques del (des)fer». *(Des)fer paisatges*. Olot. Observatori del Paisatge de Catalunya. 56-81.

WOODWARD, Christopher. (2002) *In Ruins*. London. Vintage.

YEYES Andrés, Juan Antonio. (2014) «Pedro Antonio de Alarcón: De Granada a Madrid y de África a Italia». *Imágenes para la memoria y recuerdos de Almería: Su colección de cartes de visite*. Madrid-Almería-Guadix. Fundación Lázaro Galdiano-Diputación de Almería-Fundación Pintor Julio Visconti. 61-75.

JOSÉ ÁNGEL VALENTE, CRÍTICO PERIFÉRICO DE LA MODERNIDAD. NUEVAS NOTICIAS SOBRE SU ESTANCIA ALMERIENSE

Raúl FERNÁNDEZ SÁNCHEZ-ALARCOS
Universidad Pablo de Olavide
ORCID: 0000-0003-4140-6800

A José Guirao *in memoriam*

Resumen:

En 1985 José Ángel Valente decide instalarse en la ciudad de Almería después de vivir muchos años fuera de España. En este trabajo se examina la labor intelectual del poeta durante su estadía almeriense, centrada en la creación del *Seminario Fin de Siglo y Formas de la Modernidad*. Este Seminario se formó gracias al apoyo de José Guirao Cabrera, por entonces Delegado de Cultura de la Diputación Provincial de Almería. A través de este Seminario, Valente abordaría cuestiones centrales de su pensamiento: modernidad/postmodernidad y su proyección dialéctica centro/periferia.

Palabras clave:

José Ángel Valente. Seminario Fin de Siglo. Modernidad. Periferia. José Guirao.

Abstract:

In 1985, José Ángel Valente decided to settle in Almería after living many years outside of Spain. This work examines the poet's intellectual work during his stay in Almería, which focused on the creation of the Seminar on the End of the Century and Forms of Modernity. This Seminar was formed thanks to the support of José Guirao Cabrera, then Delegate of Culture for the Provincial Council of Almería. Through this Seminar, Valente would address central issues of his thought: modernity/postmodernity and their dialectical projection between center and periphery.

Key Words

José Ángel Valente. End of the Century Seminar. Modernity. Periphery. José Guirao.

El regreso

A José Guirao Cabrera¹ se debe, en muy buena parte, que en 1985 el poeta José Ángel Valente escogiera Almería como lugar de residencia. José Guirao, que tenía amistad con Juan Goytisolo, le sugirió la ciudad de Almería como lugar ideal cuando el autor de *Campos de Níjar* le anunció que Valente estaba pensando instalarse definitivamente en España².

Este texto tiene por objeto describir el panorama cultural español de la década de los ochenta, a partir de la significación que tuvo el Seminario Fin de Siglo y Formas de la Modernidad, dirigido por José Ángel Valente en Almería, de 1986 a 1988. El calificativo expresado en el título de este trabajo, en su proyección dialéctica

¹ José Guirao Cabrera (Pulpí, Almería, 1959, Madrid, 2022), prestigioso gestor cultural español, fue ministro de Cultura y Deporte del Gobierno de España entre 2018 y 2020, dirigió el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre 1994 y 2001 y La Casa Encendida de Madrid entre 2002 y 2014. Entre otros cargos, fue Director General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, y Director General de la Fundación Montemadrid hasta la fecha de su fallecimiento.

² Fernando García Lara ha trazado brillantemente la etapa almeriense de Valente en *Valente vital: (magreb, israel, almería)*, coord. por Claudio Rodríguez Fer, Universidad de Santiago de compostela, 2017, pp. 361-457.

centro/periferia, se relaciona con uno de los fenómenos que mejor definen la cultura española de este periodo.

Tras la muerte de Franco se inicia el proceso de normalización democrática que en España se venía gestando desde la década de los sesenta. Durante el llamado periodo de la Transición se verificó el cambio de régimen político y, finalmente, la victoria electoral del Partido Socialista en 1982 vino a consolidar el Estado democrático. En el ámbito de la cultura y, en particular, de la literatura parecía lógico que se produjeran notables alteraciones acordes con las aspiraciones democráticas de la sociedad española. Estas alteraciones, sin embargo, produjeron efectos paradójicos, cuando no contradictorios. Se avenía mal celebrar la asunción de la democracia bajo el paraguas de la subversión contracultural que durante el tardofranquismo había preconizado buena parte de la intelectualidad española. Se pasaría, así, y tan rápidamente como se produjo la transición política, de certificar la muerte de la cultura humanista occidental a cultivar una literatura que pudiera contar con mayores adhesiones entre los lectores. Nuevos parámetros sociológicos e ideológicos, junto al factor generacional, modifican entonces las condiciones de la creación literaria. La figura de un escritor tan emblemático de la época como Manuel Vázquez Montalbán puede servirnos para ilustrar este cambio de orientación. Montalbán, escritor y militante comunista, abandonaría la corriente *underground* cultivada en libros de difícil clasificación como *Manifiesto subnormal*, de 1970, para entregarse al género policiaco con la creación del detective Pepe Carvalho, que en su versión posfranquista más comercial inició su exitosa andadura en 1977, con *La Soledad del manager*³.

Por otra parte, el campo académico universitario vivió en los setenta un auge de los estudios literarios y lingüísticos auspiciados por el desarrollo de la teoría literaria y el impulso que distintas editoriales dieron a la difusión de corrientes teóricas foráneas. Por el contrario, la crítica literaria de sesgo más ensayístico o periodístico seguía acusando por esos años el descrédito de los estudios literarios. Así se advierte en un breve ensayo de Salvador Clotas y Pere Gimferrer, *30 años de literatura en España*, en el que, en palabras del primero, se dice: «...el oficio de hablar sobre literatura actual no ha hallado todavía bases sólidas y mucho menos científicas donde sustentarse (...). De ahí que piense también que toda crítica es

³ Editada por Planeta. En 1972 y 1974 habían visto la luz, respectivamente, *Yo maté a Kennedy* y *Tatuaje*, novelas que todavía no se plegaban por completo a las convenciones formales y más populares del género policiaco.

esencialmente subjetiva...» (1971, 12). Pero hay que señalar que esta apelación a la subjetividad —amparada en el equívoco de mensurar las ciencias humanas con criterios de las ciencias puras—, además de evidenciar un complejo de inferioridad intelectual, no dejaba de ser a la postre un subterfugio recurrente para seguir justificando la práctica de una crítica literaria larvada de sectarismo ideológico. En este sentido, la dialéctica centro/periferia continuaba estando determinada por el «problema de España» y su dudosa modernidad. A su vuelta, Valente, desde su periferia almeriense, se referirá a esta situación denunciando el provincialismo de la cultura española, fuera cual fuera su signo ideológico.

Está aún por llevar a cabo un estudio exhaustivo que aborde lo que, para José-Carlos Mainer, supuso un fenómeno positivo en el intento de reconstruir por entonces en España una identidad cultural: «...el asentamiento y la regularización de la cultura como expresión y objeto de consumo por la sociedad española» (1994, 136). Fenómeno este complejo en el que, junto a la temprana aparición de las primeras señales de trivialización de lo cultural, se dieron iniciativas culturales encomiables —como las propiciadas por Valente, como veremos aquí—, que, entre otras razones, respondían a una apremiante necesidad de legitimación dentro de un campo literario que en los años ochenta comenzó a cambiar precipitadamente sus reglas de juego. De ahí que al dictamen señalado por Mainer debería añadirse otro crucial y de consecuencias muy significativas que se manifestó entonces: la «profunda imbricación del campo literario y el campo político», por expresarlo en términos de Pierre Bourdieu (1995, 85), pues la regularización de la cultura como objeto de consumo vino determinada, en muy buena medida, por esta estrecha vinculación.

Debemos entender esta cuestión, así como la obra y personalidad de José Ángel Valente, fuera de los limitados marcos periódicos configurados por la historiografía literaria tradicional: «época contemporánea 1939-1975», «promoción/generación de los 50 o de los sesenta», «literatura de posguerra», «literatura de la transición», etc. La figura de Valente cobra mayor sentido dentro de un periodo de más larga duración: el que configura la modernidad literaria comprendida entre la crisis de la razón ilustrada de fines del XVIII y nuestro presente. La comprensión de una obra literaria o artística requiere, para no verse mermada, de perspectivas temporales amplias y abiertas. Lo sugiere esta cita de Mainer, cuando examina el ambiente cultural de la Transición:

La «renuncia a la modernidad» como rasgo del arte contemporáneo español no parecía, por lo menos, un rasgo privativo de las penitencias franquistas: era también un ingrediente constitutivo de la literatura de Unamuno y de los caminos del último Machado, un torcedor en el que se debatía Lorca y un problema que Valle-Inclán o Falla habían intentado resolver (1994, 120-121).

Ha sido constante crítica de las élites culturales de nuestra historia contemporánea el reconocer con amargura el carácter problemático de la modernidad hispánica (Fernández Sánchez-Alarcos, 2020). Desde Larra o Ganivet hasta Juan Goytisolo o Muñoz Molina, el escritor español ha escrito mediatizado por un síndrome de dependencia que marca de forma indeleble su condición periférica y subsidiaria. Pervive, en esta corriente de pensamiento, el examen sesgado de la modernidad hispánica considerada como un elemento ajeno a la identidad europea moderna. Con todo, se comprenderá mal esta circunstancia si se la considera, como así ha sucedido por lo general en el mundo hispano, como un fenómeno exclusivamente autóctono. Rafael Gutiérrez Girardot en un ensayo modesto, pero de enorme trascendencia en la crítica literaria contemporánea, dilucidó esta cuestión al señalar que la dialéctica centro-periferia que impuso la expansión del capitalismo burgués no se dio solo entre los países más industrializados y los menos, como fue el caso de los países latinoamericanos, sino que dicha dialéctica se verificó, indistintamente, tanto en unos países como en otros, entre sus respectivas metrópolis y sus periferias regionales (1982, 23).

La noción de modernidad es una constante crítica en toda la obra de Valente que adquirió una especial relevancia en su estadía almeriense, como vamos a ver. En una carta de finales de 1979, Valente emite un juicio muy severo sobre el ambiente cultural de la España de la Transición:

El entusiasmo del postfranquismo fue, y a mí me lo pareció de inmediato, un entusiasmo estúpido. Nada crece o rebrota sin suelo de cultivo, y el suelo de cultivo había sido arrasado y aventado. El medio intelectual (...) ha confundido la libertad con el uso de algunas pequeñas plataformas de exhibición personal, en las que ha hecho todo lo posible por mostrar lo único que en definitiva tienen, una vaciedad absoluta. Cuando uno llega a convicciones tan extremas sobre lo que en el fondo ama o ha amado, siempre tiene el

secreto deseo de no estar enteramente en lo cierto (2006, 41-42).

Todo desahogo personal tiende a la exageración, pues, a pesar de todo, tras la Guerra Civil pervivieron en España líneas de continuidad con la cultura anterior a 1936 (Mainer, 2003, 137). Lo que está claro es que Valente, a la hora de presentar sus credenciales en el nuevo campo literario español, lo hizo en calidad de escritor periférico del todo opuesto al cambio de orientación estructural que se avecinaba. El regreso de Valente a España vino precedido, primero, del reconocimiento de la joven crítica que por aquel tiempo abanderaba ya Pere Gimferrer: «Valente es hoy, sin duda, uno de los poetas más considerables del ámbito hispánico» (1971, 97), y, después, de una labor de mediación cuyo objetivo era preparar su llegada a España. Juan Goytisolo, en los primeros años de los ochenta dedicó, desde las páginas del periódico *El País*, una serie de artículos destinados a examinar el estado de la cultura española posfranquista; en ellos abundaban las referencias, siempre elogiosas, a su amigo Valente. Goytisolo subrayará la modernidad e independencia intelectual del poeta, incompatibles con la pervivencia en las instituciones culturales del gremio intelectual franquista (por ejemplo, en «La literatura española y su imagen», 1/11/1983, y «Los ritos hispanos del ninguneo», 19/6/1984).

Si Juan Goytisolo optó por seguir permaneciendo «fuera» de España —quizá por la red internacional de plataformas literarias urdidas por el escritor—, Valente, tras un largo periplo europeo por distintos asentamientos, decide volver, si bien con cautelas, a España⁴. Su regreso supuso, como todo regreso, un cierto grado de infidelidad⁵, quizá por ello no retorna ni a su Galicia natal ni al Madrid de sus años universitarios. Regreso preventivo, por tanto, que el poeta atenúa al elegir una provincia periférica como lugar de residencia para desde allí dinamizar el ambiente cultural español y, tal vez así, reconsiderar aquellas «convicciones tan extremas» expresadas en la carta arriba citada. Contribuyó a ello con toda seguridad la relación afectiva y estrecha que enseguida mantiene con José Guirao y con otras personalidades de la ciudad almeriense, entre las que el poeta se sintió cómodo y a gusto. Valente solía decir

⁴ De hecho, Valente aterriza en Almería solo parcialmente jubilado pues seguirá desempeñando su trabajo en la UNESCO como traductor durante unos meses al año.

⁵ Escribe Juan Benet: «El que vuelve es infiel al gesto anterior de abandono que no vaciló en adoptar tiempo atrás» (1984, 6).

que llegó a Almería en busca de una tierra nueva y que después de tantos años fuera de España había desarrollado un sentimiento de extranjería, que, en el fondo, le hacía sentir bien, y que, como tal extranjero, había sido extraordinariamente acogido en Almería, «tierra de hospitalidad, como está documentado desde sus orígenes árabes», solía decir. No es de extrañar, por tanto, que en esta ciudad encontrara el clima propicio para llevar a cabo, durante aquellos años, una labor creadora y cultural muy intensa.

Al poco de establecerse en Almería, Valente fue entrevistado por Manolo Ferreras en su programa, hoy mítico, *Tiempos Modernos*, que realizaba junto a Javier Rioyo y Fernando Poblet, en Radio 3 de Radio Nacional de España. Desconozco la fecha exacta de emisión, pero se debió producir durante el verano de 1986. M. Ferreras comienza preguntando a Valente si está de vacaciones por Almería, a lo que este responde⁶:

-Estoy en Almería porque he empezado a establecerme en esta ciudad donde he traído mi casa después estar mucho tiempo fuera de España y estoy empezando a establecerme aquí, al lado de la Catedral y del convento de clausura de las monjas Puras, de manera que ese es el sitio donde después de estar mucho tiempo fuera he venido a parar.

- ¿Te gusta esa cercanía del convento? (*pregunta Ferreras*)

- ¡Hombre! no me parece mal, no, a mí siempre me han interesado las comunidades contemplativas, de manera que la cercanía del convento sí me atrae.

- Y el misticismo, los monjes... (*añade inquisitivo Ferreras*).

- Sí, sí... (*responde Valente*) es un tema que siempre he sentido relativamente próximo.

A continuación, se produce una divertida anécdota. La entrevista discurre en torno a los temas del exilio y la emigración, y Valente apunta:

- ...y luego te vas encontrando con españoles que han determinado la vida espiritual de Europa y que eran exiliados como el caso de Juan de Valdés o de

⁶ Transcribo de una grabación en cinta que conservo. En los archivos sonoros de Radio Nacional de España no hay registros grabados de este programa.

Miguel de Molinos, que es un personaje que a mí me ha interesado...

- (*Entonces se escucha la voz entusiasmada de Ferreras*). ¡A nosotros nos apasiona Miguel de Molina desde hace tiempo, desde que nos encontramos con él en Buenos Aires! *A lo que sigue un breve silencio, roto por un Valente titubeante que advierte que ha habido un error con los nombres. Será la voz de Javier Ríoyo, atento al quite, quien aclare a su compañero que Valente no se estaba refiriendo al cantante de coplas, sino al místico Miguel de Molinos. Y José Ángel, con afable socarronería gallega, cierra este lapsus añadiendo:*

- Pero está bien, el de Buenos Aires también me parece interesante...

Almería reunía, en suma, una serie de condiciones ideales para Valente tanto desde el punto de vista vital como literario; en primer lugar, como «regresado», era una ciudad donde poder seguir sintiéndose extranjero, al mismo tiempo que bien acogido; en segundo, su poética encuentra pronta traslación metafórica en el paisaje desértico almeriense, y, por último, Almería, provincia históricamente marginada, le permite en justa correlación simbólica reivindicar su autonomía intelectual —condición *sine qua non* del poeta de la modernidad— frente a los poderes centrales políticos, sociales y culturales dominantes. A este respecto Valente dejaría escrito:

Escribe el presente autor desde la ciudad de Almería, a la que ama con todo el profundo amor que por el lugar de su ciudadanía puede sentir un periférico profundo, inveteradamente interesado en este caso por vivir o ver la realidad española en o desde sus estribaciones más que en o desde sus exhibidas o espectaculares cimas (2008, 1410).

El Seminario «Fin de Siglo y Formas de la Modernidad»⁷

La poesía de Valente se manifiesta como expresión de una teología metafísica secularizada; de ahí su modernidad. Valente había perdido la fe en el Dios de sus mayores, pero precisamente por ello le era tan grata la cercanía del convento de las Puras, como al personaje krausista del cuento de *Clarín*, «El frío del Papa», le era igualmente grata la entrada del templo, aunque no osara franquearla para no profanarlo. Nostalgia, claro es, de la fe y el mundo tradicional irremediablemente perdidos, como parece declarar el poeta en el inicio del texto *Lectura en Tenerife*, escrito en 1988, donde rememora, añorante, su primera experiencia con la poesía en el colegio de monjas de su niñez:

Allí en el patio grande (...) yo aparecía con la comunidad en lo alto de la galería, revestido de una sotanilla y un roquete calado —por el cual sentía esta mañana al visitar la capilla donde estamos una secreta nostalgia— y *echaba un ejemplo*. Eran esos ejemplos historias de pecadores que, por su devoción a la Virgen, llegaban a salvarse (...). Al final de cada historia tenía yo que decir algo parecido a lo que sigue: Gracias, Virgen del Consuelo. / Las cuentas de tu rosario / me llevan derecho al cielo (2008, 1387).

El poeta de la modernidad que es Valente nos habla, por tanto, de una pérdida; la que revela la biografía, pero que es también, y, sobre todo, la que dimana de la propia experiencia intelectual desde la que se asume la condición restrictiva del ser humano. Esta limitación determina la misión del poeta, pues desde la expulsión del paraíso al hombre le está vedado el cantar adánico, el decir el nombre originario, que para Unamuno representaba la esencia del decir poético, restituir del sentido primigenio del nombre, del logos, para solo, como un mantra, recitarlo: «...la exaltación reflexiva de la lírica, y la exaltación irreflexiva, la suprema, es cantarlo solo y desnudo, sin epíteto alguno, es repetirlo una y otra vez, como sumergiendo el alma en su contenido ideal y empapándose en él sin añadido» (1995, 145). Resta al poeta —a ello responde la poética

⁷ Las noticias que se dan en este trabajo sobre el Seminario complementan las ya dadas por F. García Lara en su citada e imprescindible obra de referencia. Los datos que ofrezco tienen como fuente la memoria personal, apoyada en anotaciones y documentos, conservados en mi archivo.

valentiniana— indagar, desde su restricción contemplativa, si no la palabra original, sí su eco, su resonancia oculta. Valente lo expresa de este modo:

Palabra total y palabra inicial: palabra matriz. Toda palabra poética nos remite al origen, al *arkhé*, al limo o materia original, a lo informe donde se incorporan perpetuamente las formas (...). Palabra inicial o antepalabra, que no significa aún porque no es de su naturaleza el significar sino el manifestarse. Tal es el lugar de lo poético. Pues la palabra poética es la que desinstrumentaliza al lenguaje para hacerlo lugar de la manifestación (2008, 302).

Poesía que gira, por tanto, en torno a la naturaleza escindida del ser humano, como *límite que se recrea*, según el pensamiento de Eugenio Trías⁸, y a través de lo que George Steiner denominara, «...las tres modalidades de afirmación —la luz, la música, el silencio— que dan prueba de una presencia trascendente en la fábrica del universo» (2000, 60).

Estos temas, fundamento de la poesía valentiniana y de su labor crítica y ensayística, fueron los que, en buena medida, presidieron los trabajos almerienses del poeta. El 18 de diciembre de 1986, en reunión convocada por el delegado de cultura, José Guirao Cabrera, se constituyó formalmente, en la Diputación Provincial de Almería, el Seminario Fin de siglo y Formas de la Modernidad. En esta reunión, en la que se sentaron sus planes de trabajo, estuvieron presentes José Ángel Valente, Coral G. Sampedro, Fernando García Lara (profesor universitario y director de la revista *Las nuevas letras* desde 1984), Antonio Flores (escritor), Ramón de Torres (arquitecto), Gabriel Núñez Ruiz, (director a la sazón del Instituto de Estudios Almerienses), Juan Manuel Díaz Sánchez (responsable de publicaciones de la Diputación) y Raúl Fernández Sánchez-Alarcos (coordinador de actividades culturales de la Diputación y que haría las veces de secretario del Seminario).

La denominación de esta iniciativa respondía a la vocación universitaria del poeta y a su amor por el rigor intelectual y académico. Licenciado en Filología Románica por la Universidad

⁸ Desde una asunción positiva de la condición restrictiva: «Pero límite significa también algo que, en cierto modo nos incita y excita en nuestra capacidad de superación, o que pone a prueba nuestro poder y potencia, o que traza una suerte de *horizonte* (...) en referencia al cual podemos *exponer* (y experimentar, por tanto) nuestra libertad, o el libre uso de nuestra capacidad de elegir» (2014, 182).

Complutense de Madrid, esta vocación se afianzó durante su estadia en Inglaterra, donde llegó a planear su doctorado en Oxford y conoce a Alberto Jiménez Fraud, que enseguida se convierte en su mentor. En este sentido, si la cultura es algo propio de herederos, en el caso de Valente lo fue de manera ejemplar, pues a lo largo de toda su vida haría suyo el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza personificado en la figura del que fuera brillante director de la Residencia de Estudiantes.

Valente entenderá el Seminario como un espacio crítico de discusión intelectual. En España, a mediados de los años ochenta, esta discusión empieza a darse en el marco de la especulación estética y filosófica en torno a la noción de postmodernidad (García Lara, 2017, 388-389). A esta circunstancia responde el plan del Seminario, cuyo texto fundacional escrito por Valente expone un criterio coherente bajo el que poder comprender el término y la crisis de la modernidad:

Desde posiciones que vuelven a situarse psicológica y cronológicamente en una nueva encrucijada de fin de siglo, se vienen configurando desde los dos últimos decenios un pensamiento y una estética de la *postmodernidad* (...).

En términos generales —y acaso un poco primarios— se ha considerado que la modernidad se corresponde con la consolidación del capitalismo industrial y la postmodernidad con la sustitución de éste por el capitalismo postindustrial. Desde otras perspectivas, cabría entender que la postmodernidad no se constituye más que como un espacio o distancia crítica respecto de los contextos sociales, los postulados, las demandas, las estéticas y las fórmulas de ruptura que fundamentaron una noción de lo moderno hace aproximadamente un siglo, es decir en la encrucijada finisecular que precede a la nuestra (2008, 1641)⁹.

En este programa se aludía también a los trabajos que el seminario proyectaría en torno a corrientes «...en el orden *religioso, filosófico, literario, social y artístico*...» (2008, 1641). Se planea que el Seminario cuente con miembros y colaboradores, que se articule a través de una serie de ciclos de conferencias y que, finalmente,

⁹ Este texto programático se difundió originariamente en forma de cuadernillo, con cuatro páginas sin numerar. En la cubierta figuraba el logotipo del Seminario y en la contracubierta se indicaba el editor: Instituto de Estudios almerienses. Excma. Diputación Provincial de Almería.

disponga de un servicio de publicaciones. En definitiva, el proyecto nacía con un claro deseo de permanencia. Quedó claro también, desde sus inicios, que el Seminario no se ocuparía de asuntos literarios al uso, y que no iba a centrar su interés, como norma general, en los novelistas y poetas que por esos mismos años eran objeto de promoción por editoriales y organismos culturales públicos.



Figura 1. Portada del cuaderno de presentación del Seminario con el logotipo diseñado por Ramón de Torres.

Las referencias al «fin de siglo» y a «las formas de la modernidad» apuntaban a la cultura centro europea de finales del siglo XIX y, más concretamente, a la cultura de Viena en torno a 1900. Temas de estudio que, por entonces, son recurrentes en los

ensayos de Máximo Cacciari, Gianni Vattimo o Gilles Deleuze, por referir autores postmodernos de significación, y que también eran objeto de interés por parte de una joven generación de filósofos e historiadores de arte españoles, como serían los casos de Ángel González, Francisco Jarauta, Juan José Lahuerta y Juan Antonio Ramírez. Precisamente la recepción crítica de estas corrientes de pensamiento en torno a la cultura europea finisecular tendrá lugar en España durante este periodo. Sus agentes difusores fueron diversos, pero tuvieron en común, por lo general, su estatus periférico. Junto a la labor de recepción y difusión llevada a cabo por profesores universitarios, como los señalados —por los que Valente enseguida se interesa y mantiene contacto—, podemos mencionar, por ser correlativa, la significación que tuvo la revista *Los Cuadernos del Norte* en el panorama cultural español de la época¹⁰. Dirigida por Juan Cueto Alas y editada en Oviedo bajo el auspicio de la Caja de Ahorros de Asturias, esta revista cubrió toda la década de los ochenta y representó una de las manifestaciones más solventes de la cultura española periférica del posfranquismo. El texto de presentación de *Los Cuadernos del Norte*, que abría su número cero, declaraba en el reverso de la cubierta su intención de recuperar una disposición intelectual que armonizara lo foráneo y universal con lo propio y local, actitud capaz de la «divulgación de los grandes temas del pensamiento europeo junto a las investigaciones más rigurosas de la cultura regional» (1980, s. p.). Este mismo propósito fue, sin duda, el que animó a Valente cuando pensó en la repercusión local, nacional e internacional que debía tener el Seminario.

Si los presupuestos teóricos e intelectuales del Seminario eran sólidos, sin embargo, su anclaje administrativo e institucional fue desde su fundación muy frágil, pues, a la postre, el nexo que ligaba a José Ángel Valente con la Diputación Provincial de Almería dependía prácticamente del sostén de José Guirao, y este, por los avatares de la política andaluza de aquellos años, tuvo que dejar la Diputación en 1987. Sobre estas vicisitudes escribiría Valente un artículo muy crítico, titulado «Socialismo en la periferia profunda» (2008, 1408-1412), aparecido en *El País* el 16 de mayo de 1988 (García Lara, 2017, 390-393).

¹⁰ En esta revista se publicaron dos ensayos de Valente: «Del conocimiento pasivo o saber de quietud» (nº 8, julio-agosto, 1981), y «Teresa de Ávila o la literatura corpórea del espíritu» (nº 15, septiembre-octubre, 1982). No eran textos originales; el primero había visto la luz en *El País*, *Arte y Pensamiento*, 26/11/1978, y el segundo formaba parte del conjunto de ensayos de *La piedra y el centro*, publicado en 1982.

Con todo, el Seminario desarrollaría durante dos años una actividad intensísima: se celebraron cuatro ciclos de conferencias¹¹ y se publicaron tres cuadernos además del folleto literario de Clarín, *Apolo en Pafos*¹², primer y único volumen de una colección planeada por Valente, representativa de la modernidad cultural hispánica.

Durante los preparativos del primer Seminario, Valente pensó en los filósofos Francisco Jarauta, Eugenio Trías y Eduardo Bello, para que abrieran el primer ciclo de conferencias. Sin embargo, ninguno de ellos pudo asistir; Trías, por un imprevisto familiar y Jarauta y Bello por razones de calendario¹³.

Finalmente, el primer ciclo de conferencias, que sirvió de presentación pública del Seminario, se desarrolló los días 25, 26 y 27 del mes de marzo de 1987 y corrió a cargo del propio José Ángel Valente, que pronunció la primera conferencia («Modernismo y modernidad»¹⁴), de Antonio Campillo Meseguer, profesor de filosofía de la Universidad de Murcia, que pronunció la segunda («La pregunta por el presente, sobre la crisis de lo moderno»), y, por último, del profesor de filosofía de la Universidad de Granada, José García Leal, que dictó la tercera («Conciencia estética y crítica del lenguaje a comienzos de siglo»). Sin ninguna duda, el contenido de este primer ciclo fue toda una declaración de principios de marcado signo filosófico y estético.

Los periódicos, tanto de ámbito local y regional como nacional, se hicieron eco de la inauguración del Seminario. Como anécdota curiosa, pero muy significativa acerca de la significación sociológica que la «postmodernidad» tenía en la España de entonces, el periodista enviado por *El País* manifestó su decepción ante lo que suponía iban a ser unos encuentros postmodernos, pues, además de señalar que la media del público que asistió a las conferencias superaba los cuarenta años, añadía en su crónica: «En el auditorio,

¹¹ En la edición de las obras completas de Valente se indica erróneamente que solo llegó a celebrarse el primer ciclo de conferencias (2008, 1641).

¹² Leopoldo Alas «Clarín», *Apolo en Pafos*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1988.

¹³ Jarauta, en especial, manifestó su interés por el Seminario, cuyo objeto de estudio le parecía muy oportuno pues venía él trabajando varios años sobre «Viena 1900» y había ido estudiando aspectos diferentes de escritores como Hofmannstahl y Musil, músicos como Mahler y Schönberg, arquitectos como Loos y pintores como Klimt y Schiele (en carta fechada el 21 de noviembre de 1986, arch. del A.).

¹⁴ Se publicaría con el título «Modernidad y posmodernidad: el ángel de la historia».

el ropaje más atrabiliario fue la americana. Nada de aretes enormes, gabardinas arrugadas, creadores desafiantes o peinados esculturales. La nueva estética no descolló» (Alejandro V. García, 1987, 35). La causa de esta percepción común de lo postmoderno la explicaría Valente de este modo:

El término *postmodernidad* no es ya nuevo para nadie. En España, lo postmoderno se produjo en cierto modo como fenómeno espontáneo de cambio de actitudes, indumentarias y ademanes sociales, previo a toda detenida teorización. Es como si, por haber sido nuestra modernidad particularmente intermitente y laboriosa, nos hubiera acometido una natural vocación de postmodernidad (2008, 1355)¹⁵.

Concluido el I Seminario se preparó la edición del primer cuaderno que contendría los textos de las conferencias y que vería la luz ese mismo año. El diseño de este cuaderno, como el de los dos siguientes que se llegaron a publicar, fue obra del arquitecto almeriense Ramón de Torres. La cubierta de los cuadernos contiene en su centro el logotipo y nombre del Seminario, debajo la numeración y al pie el nombre de los autores; en el pie de la contracubierta figura la entidad editora (Instituto de Estudios Almerienses-Excma. Diputación Provincial-Almería). Salvo el color del círculo del logotipo, las cubiertas iban a un solo color que distinguía y representaba, en su difusión, cada uno de los ciclos del Seminario: negro para el primer Seminario; rojo para el segundo y gris para el tercero.

¹⁵ En «Modernidad y posmodernidad: el ángel de la historia». Con alguna variante, se repite este texto en el artículo «Los azares de la diferencia», aparecido en *El País* el 5 de abril de 1987, en el contexto de una polémica que el poeta mantiene con Gianni Vattimo (García Lara, 2017, 388-389).

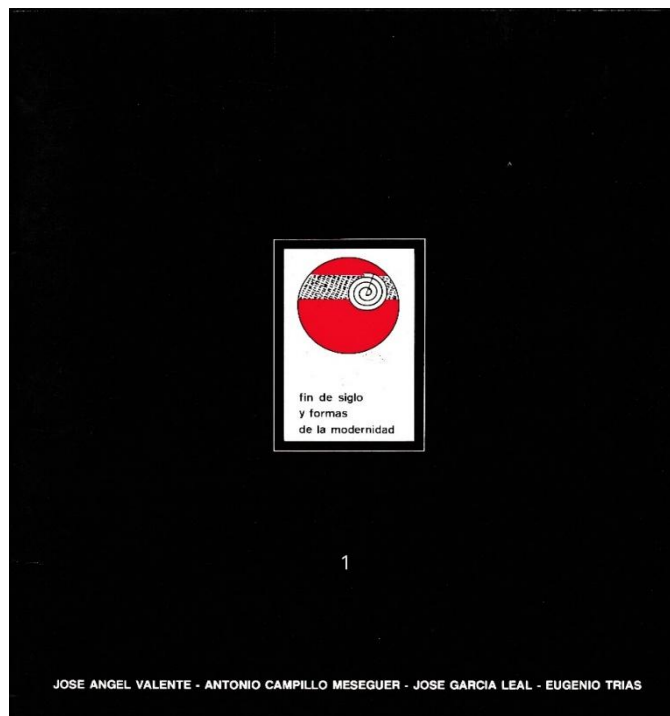


Figura 2. Cuaderno primero del Seminario Fin de Siglo y Formas de la Modernidad, diseñado por Ramón de Torres.

Junto a los textos de Valente, Campillo y García Leal, vería la luz también el texto de la conferencia que Eugenio Trías no pudo dar personalmente, «Nietzsche y el eterno retorno».

El desarrollo del primer ciclo del Seminario satisfizo las expectativas de Valente; prueba de ello es que el II ciclo, celebrado del 21 al 25 de septiembre de 1987, fue más ambicioso en la planificación de sus contenidos y respondió mejor al carácter multidisciplinar que Valente deseaba tuviera el Seminario, abriéndose a la arquitectura, la música y el cine.

Valente quería que la arquitectura moderna tuviera en el II Seminario una presencia destacable. Por este motivo, con fecha de 7 de mayo de 1987, escribe una carta al prestigioso arquitecto y crítico de arte italiano Bruno Zevi, para invitarlo al Seminario, tras consultar esta posibilidad con su amigo el hispanista, también italiano, Darío Puccini:

Muy distinguido amigo:

Ayer me comunicó Darío Puccini que podría aceptar vd., en principio, nuestra invitación a participar en el segundo ciclo de conferencias debate sobre *Fin de Siglo y formas de la modernidad*, que tendría lugar en Almería del 20 al 27 de septiembre.

Nuestro deseo sería que nos hablase vd. de la crisis de la noción de modernidad en la arquitectura. Su intervención iría seguida de un debate en el que participarían arquitectos españoles, entre los cuales la posibilidad de su visita ha producido mucho entusiasmo.

Desearíamos también disponer del texto escrito de su intervención, que se publicaría en los cuadernos del Seminario.

Después de la reunión del Seminario en Almería, cabría organizar, si vd. lo desea, una visita a Sevilla y a otras ciudades andaluzas que fueran de su interés.

El Seminario costearía sus gastos de viaje y estancia, así como los de la persona que lo acompañe, y retribuiría su conferencia con la suma de cien mil pesetas.

Quedamos en espera de su respuesta y deseosos de facilitarle cualquier otra información que pueda desear.

Reciba un cordial saludo

José Ángel Valente

Coordinador del Seminario¹⁶.

Bruno Zevi no acudiría a Almería, pero quedaba manifiesto el deseo de Valente de internacionalizar el Seminario, aprovechando la ventaja que le otorgaba el vivir la provincia desde adentro y desde afuera.

El interés por la arquitectura servirá, además, para cumplir con uno de los objetivos que, como decíamos más arriba, se marcó el Seminario desde sus inicios: dar a conocer y difundir la cultura local. Con este fin, se organizó en el Patio de Luces de la Diputación una exposición sobre el arquitecto almeriense Guillermo Langle, representante del movimiento moderno, preparada por Ramón de Torres y Emilio Villanueva. Completó la temática arquitectónica la

¹⁶ Arch. del A.

conferencia «Al final de un siglo intenso. Reflexiones meridionales sobre arquitectura», que cerró el II Seminario el 25 de septiembre, a cargo de Víctor Pérez Escolano, profesor de la universidad de Sevilla y, a la sazón, director general de Arquitectura y Vivienda de la Junta de Andalucía.

El II Seminario contó además con la presencia del historiador y crítico de arte Ángel González García y del compositor Gonzalo de Olavide. A Valente le interesaban los ensayos de arte y estética de Ángel González, en especial sus reflexiones sobre *La columna sin fin* de Brancusi y sobre el proyecto del monumento a la III Internacional de Tatlin. Por ambas obras, el poeta sentía una particular fascinación.

El día 23 de septiembre en horario vespertino, intervino Ángel González. Su charla fue memorable y, en cierto punto, innovadora, pues no se limitó a dictar una conferencia académica al uso: sobre una serie de fotografías, unas artísticas, otras incidentales, el crítico reflexionó en torno a la idea de la ausencia del orden artístico en el arte moderno, de su irreparable y melancólica pérdida. Como cierre de esta jornada, se proyectó por la noche, en el Patio de Luces de la Diputación, la película *Montparnasse 1900*, de Jacques Becker, que recrea los últimos meses de vida del pintor Modigliani en el ambiente de la bohemia artística del París finisecular.

El II Seminario merecería solo ser reseñado por la presencia en él de Gonzalo de Olavide, uno de los más destacados compositores de la música contemporánea española. Olavide y su mujer, Irene de la Torre, residentes en Ginebra por entonces, son amigos de los Valente desde hace tiempo. En 1972, el estreno en esta ciudad del Cuarteto n.º 2, de Olavide, serviría de ocasión para su encuentro con José Ángel Valente y, también, con María Zambrano (Pérez Castillo, 2006, 150).

En una fotografía hecha en los momentos previos a la charla de Olavide en el Seminario, el 24 de septiembre en horario vespertino, posan este y Valente sonrientes, encamisados y muy engafados; Olavide con el pelo cano pese a ser unos años más joven que Valente. Se les ve tranquilos y satisfechos. Valente y Olavide compartían una común concepción artística. Ambos sostenían que, desde el respeto a la tradición, la labor creadora no debía concebirse como la antítesis del pasado, sino en línea de continuidad; también, para los dos, el acto de crear solo podía darse desde la soledad y la absoluta independencia de pensamiento; y, por último, también consideraban que el desarraigo formaba parte de sus respectivas identidades culturales. En cierto modo, la biografía personal de Olavide siguió parecidos pasos a la de Valente; a partir de los años

ochenta recibirá premios y reconocimiento y, finalmente, su regreso a España se hará efectivo en 1991 cuando se instale en Manzanares el Real, en la sierra de Guadarrama, cercana a Madrid. Tras su conferencia, que versó sobre la música dodecafónica, siguió, en el Patio de Luces de la Diputación, una audición grabada de tres de sus obras más significativas: *Oda* (para gran orquesta y barítono sobre un poema de Antonio Machado); *El cántico* (para conjunto de cámara, soprano y mezzo soprano) y *Sine die* (para gran orquesta).



Figura 3. Gonzalo de Olavide y José Ángel Valente (Almería, 1987). En segundo plano, Antonio Campillo Meseguer. Tras él, se vislumbra apenas el rostro de Ángel González (foto del A.).

Las crónicas de prensa sobre la celebración del II Seminario produjeron también una curiosa anécdota. La reseña aparecida en el periódico *ABC*, del 17 de septiembre de 1987, parecería desmentir lo dicho más arriba —que el Seminario no estaba pensado para lucimiento de poetas o novelistas—, pues la noticia llevaba el siguiente encabezamiento: «Ángel González abrirá el II ciclo del seminario Fin de siglo», pero acompañado de un retrato a dibujo de la cara del poeta Ángel González Muñiz. La preeminencia dada a

este nombre por el periódico es fruto de un malentendido hasta cierto punto comprensible, pues la figura del poeta Ángel González, compañero generacional de Valente, está muy presente por esos años en los medios de información cultural, tras haber recibido el premio Príncipe de Asturias de las Letras en 1985¹⁷. En la crónica sobre la clausura del II Seminario, del 26 de septiembre de 1987, el *ABC* ya se referirá, sin ningún género de duda, al historiador del arte Ángel González García.

El segundo cuaderno publicado del Seminario vio la luz en mayo de 1989, y recogió, además de las conferencias reseñadas, unos textos escritos exprofeso para la ocasión: «Fragmentos», de Gonzalo de Olavide, y «Guillermo Langle, entre la tradición y la renovación», de Emilio Villanueva y Ramón de Torres. Este cuaderno destacó, respecto al primero, por ir profusamente ilustrado.

El III Seminario se celebró del 5 al 8 de abril de 1988 y contó con el patrocinio de la Dirección General de Arquitectura y de la Consejería de obras públicas y transportes de la Junta de Andalucía. Los meses previos a esta celebración fueron intensos en el área de cultura de la Diputación de Almería, puesto que, además del Seminario de Valente, a finales de ese mismo mes de abril se celebró también en la ciudad el IV Coloquio de escritores hispano-árabe, igualmente organizado y patrocinado por la Diputación y que, promovido por Juan Goytisolo, en su ausencia, coordinaría Valente¹⁸.

El III Seminario vino a colmar parte de los objetivos que Valente se propuso con su creación; por una parte, que su contenido temático principal, desde una perspectiva universal, se centrara en la reflexión sobre la estética de la modernidad, y, por otra, que dicha reflexión tuviera su reflejo sin ningún tipo de contradicción en el espacio local almeriense. Es de reseñar, en este sentido, que el Seminario, en su tercera edición, resultaba ya familiar para distintos sectores de la sociedad almeriense: profesionales liberales, profesores de enseñanza media y del colegio universitario, artistas y poetas locales, en general. Por otra parte, Valente pudo contar con la participación de jóvenes críticos e historiadores por los que, decíamos más arriba, el poeta sentía un gran interés. Después de la participación de Ángel González en el II Seminario, en el tercero

¹⁷ Valente lo recibiría, junto a Carmen Martín Gaité, en 1988.

¹⁸ Sobre estos encuentros hispano-árabes, véase Claudio Rodríguez Fer (2017, 193-206).

participarían Juan Antonio Ramírez, Francisco Jarauta y Juan José Lahuerta.

Este Seminario, como el anterior, albergó distintas actividades multimedia: se abrió el 5 de abril, por la tarde, con la inauguración de una exposición de fotografías de Manuel Falces y de un festival de vídeo y arquitectura, del Servicio de Fomento y Arquitectura, del antiguo Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo (MOPU). Siguió en el Salón de Actos de La Casa de la Juventud una conferencia del profesor de arte Juan Antonio Ramírez, de la universidad Autónoma de Madrid, titulada «El silencio semántico en la crisis de la arquitectura moderna». Y se cerró la jornada inaugural con la proyección de la película *Metrópolis*, de Fritz Lang. El día 6, intervino Juan José Lahuerta, profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, con la conferencia «Templo, tiempo: Richard Wagner, Maragall y Gaudí».

También hubiera querido para esta ocasión contar Valente con la presencia de un pensador italiano. Valente conocía muy bien la crítica de arte italiana de su generación, como la que representaba Filiberto Menna, y estaba muy atento a los pensadores que por entonces sobresalían como Máximo Cacciari y Gianni Vattimo, con el que llegaría a polemizar.

Filiberto Menna tampoco pudo acudir a Almería, pero puso mucho empeño en enviar al Seminario un texto que estuviera a la altura de su prestigio; enviaría, de hecho, una segunda copia de su texto corregida y aumentada. Este texto sobre la relación entre la modernidad y la condición posmoderna fue a la postre muy significativo, pues supuso el adelanto del que sería el último libro publicado por Menna ese mismo año, *El proyecto moderno del arte*. El propio Valente se encargaría de leer el texto de Menna en el salón de actos de la Casa de la Juventud, el día 7 de abril a las doce horas del mediodía.

El tercer cuaderno y último publicado por el Seminario apareció en febrero de 1990 y recogió, como los anteriores, los textos de las conferencias.

Este III Seminario se celebró por compromisos adquiridos, pues José Guirao ya había dejado la Diputación y en 1988 tenía un pie en la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en Sevilla. De ahí que la celebración en octubre de 1988 del IV Seminario significara su canto del cisne. De hecho, ni siquiera contará con la presencia de Valente, que ese otoño se encuentra en París, trabajando en la UNESCO. De la coordinación del IV Seminario se encargó Fernando García Lara, miembro fundador del Seminario y profesor de literatura española

del Colegio Universitario de Almería, que poco tiempo después se transformaría en Campus Universitario de la Universidad de Granada, y del que García Lara sería su primer Vicerrector.

Fernando García Lara, en su calidad de historiador y crítico literario, elabora el programa del IV Seminario, el único de los cuatro que se presentó con un tema específico: el modernismo literario. Fue más austero que los anteriores en su programación, pero muy intenso y riguroso desde el punto de vista académico. Se desarrolló durante cinco días (del 24 al 28 de octubre de 1988) en los que los profesores Richard Cardwell y Antonio Risco abordaron distintos aspectos del modernismo literario español. En particular, la presencia en el Seminario de Risco (Antón Risco) fue entrañable para todos y, aunque no pudo coincidir con su amigo Valente, guardaría un gratísimo recuerdo de su visita almeriense.

Las lecciones de Cardwell y Risco no llegarían a publicarse y, digámoslo así, tras la clausura de su cuarta edición, el Seminario Fin de Siglo y Formas de la Modernidad pasó a mejor vida. Tras la marcha de José Guirao de la Diputación, los miembros del Seminario siguieron ocupándose de sus propias actividades.

El 25 de abril de 1989, Valente cumplió sus sesenta años en Almería. Para celebrarlo su mujer Coral preparó para él una cena sorpresa, con la complicidad de los amigos de Almería¹⁹. En la sobremesa el poeta recibió de regalo la Suma Teológica de Tomás de Aquino, que agradeció mucho; siempre le habían interesado mucho las especulaciones del Aquinate en torno al entendimiento divino y angélico.

La historia del Seminario se acaba aquí, pero no la relación de Valente con José Guirao que, desde la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, continuó apoyando distintos proyectos culturales auspiciados por el poeta. Fruto de este vínculo fueron: la publicación del libro de fotografías y poemas *Calas*²⁰; la organización de los *Encuentros con Edmon Jabés*, serie de lecturas del escritor egipcio-francés, pronunciadas en Sevilla, Córdoba y Granada, en octubre de 1990²¹, y los actos y publicaciones en los que, con motivo del IV Centenario de San Juan de la Cruz, en 1991, participaron,

¹⁹ Estuvieron presentes José Guirao, Fernando García Lara, Fernando Torres, Manuel Falces, Hermelindo Castro y Raúl Fernández Sánchez-Alarcos.

²⁰ Jeanne Chevalier, José Ángel Valente, *Calas*, Editions Canal/Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, 1989.

²¹ Serían, además, estas lecturas uno de los últimos actos públicos —si no el último— de Jabés, pues fallecería en París el 2 de enero de 1991.

además del propio Valente, Fernando García Lara y Gonzalo de Olavide, entre otras personalidades.

Vamos llegando al final de estos apuntes. El 29 de junio de 1989, a primeras horas de una de esas mañanas de intensa luz almeriense me dirigí a la casa de Valente para despedirme de él, tal como habíamos quedado la víspera. Se iba de viaje en coche hasta Ginebra, solo, pues Coral no se encontraba en Almería. Llamé a la puerta y me abrió la señora que atendía la casa, alterada; hacía poco habían comunicado a José Ángel la muerte de su hijo. Entré en la casa y subí al estudio, donde me encontré a Valente, sentado en su mesa de trabajo, sosegado, pero llorando. Las circunstancias aconsejaban no hacer el viaje; pero estaba decidido, haría noche en el Huerto del Cura en Elche. Al cabo de un rato, nos despedimos. A los pocos días de llegar a Ginebra, Valente sufriría un infarto²².

«Meister Mathis Nithardt o Gotthardt, llamado Grünewald» es un ensayo de Valente que se recoge en *La piedra y el centro*, cuya primera edición data de 1982. Siempre interesado por los signos artísticos a los que debe responder la palabra del poeta, en este breve ensayo Valente hace una lectura del famoso retablo de Issenheim de Grünewald. Esta pintura, para el poeta, representaba una de sus *querencias*, entendidas como lugares que revelan la propia identidad, como «(L)ugares a los que una y otra vez se vuelve, lugares que se frecuentan o que nos frecuentan, pues a la postre van con o en nosotros» (2008, 1357).

La lectura de Valente de esta famosa pintura difiere mucho de la que hiciera el decadentismo finisecular, a través del famoso ensayo de Joris-Karl Huysmans «Les Grünewald du musée de Colmar»; lectura que, centrando toda su atención en el expresionismo del Cristo, ponía el énfasis en su misticismo naturalista y primitivo (Fernández Sánchez-Alarcos, 2012). Sin embargo, a Valente no le interesa tanto la descarnada estética del Cristo como la simbología que emana de la composición, cuya razón poética o sentido crucial, a decir del poeta, se halla expresado en el dolor que transmite la figura desmayada de la Madre. Valente lo enuncia de forma casi aforística, en una especie de gradación

²² En *Diario íntimo*, Valente describirá lacónicamente esta trágica concatenación de hechos: «El 28 de junio murió Antonio. Yo llegué a Ginebra, desde Almería, en coche, el 30. Antonio fue incinerado el lunes 3, a las dos de la tarde. El 4 de julio por la noche me trasladaron de urgencia al Hospital Cantonal. En las primerísimas horas del día 5, tuve un infarto. Estuve en el Cantonal tres semanas, cuatro en la clínica de la Lignière (2011, 258).

argumentativo-poética que ordena la interpretación del cuadro: «El eje es el Cristo», «El eje es el madero, el árbol», «El centro del color, el blanco», «El blanco es el dolor de la Madre». Ejemplo clave de su última poética esencialista: la expresión de la plenitud no necesita del exceso ni de la desmesura ni de la contracción del gesto como se dan en el Cristo o en las figuras de la Magdalena o de Juan; la plenitud del dolor es signo que se muestra y habita en el recogimiento, en la contención, en lo no dicho, para poder ser desvelado y compartido en todo su radical sentido por el receptor. Y Valente concluye así este ensayo: «El blanco, un no color, es en la crucifixión de Issenheim una explosión hacia dentro. Genera más matriz. Qué escándalo de la sombra el rigor del dolor. El rigor de lo blanco» (2008, 279).

Valente interpreta la pintura desde su inteligencia poética, desde lo sobrescrito en el cuadro. Y la interpretación, que es revelación, alcanza al hombre, que deviene asimismo signo que debe ser interpretado. Y dicho signo lo hallamos marcado, y pleno de nuevo sentido, en el breve añadido que, en la reedición de este ensayo (en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, 1991), aparece en el encabezamiento del texto, y que dice así: «Antonio *in memoriam*».

De esta forma, Valente cierra el círculo hermenéutico en torno a su comprensión del Cristo de Colmar, iniciado unos años atrás. La plenitud del dolor de la Madre (*Stabat Mater dolorosa*), ante el hijo crucificado, es ahora también la plenitud de la aflicción del poeta ante la muerte del hijo, condensada —no dicha— en el estrecho y sucinto espacio de una dedicatoria. Quisiera yo, para terminar, que lo fuera también ante el dolor por la muerte reciente del amigo José Guirao que lo fue —y mucho— de José Ángel Valente y mío.

Bibliografía

BENET, Juan. (1984) «Infidelidad del regreso». *Las Nuevas Letras*. 1. 6-8.

BOURDIEU, Pierre. (1995) *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona. Anagrama.

CLOTAS, Salvador y Pere Gimferrer. (1971) *30 años de literatura en España*. Barcelona. Kairós.

CUETO ALAS, Juan. (1980) *Los Cuadernos del Norte*. 0.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ-ALARCOS, Raúl. (2012) «Comparatismo literario e interartístico: la crucifixión de Issenheim vista por Joris-Karl Huysmans y José Ángel Valente». *XLinguae European Scientific Language Journal*. Vol. 5. 4. 45-52.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ-ALARCOS, Raúl. (2020) «Algunos apuntes literarios sobre el estatus periférico español frente a Norteamérica, como centro de la modernidad: de Valera a Muñoz Molina, pasando por Galdós y Blasco Ibáñez». *España, Norteamérica y tiempos de crisis*. Susanna Rosenbaum y Danielle A. Zach (eds.). Madrid, Catarata, 185-201.

GARCÍA, Alejandro V. (1987) «José Ángel Valente comienza a coordinar en Almería un seminario sobre la posmodernidad». *El País*. 30-3-1987. 35. https://elpais.com/diario/1987/03/30/cultura/544053608_850215.htm1

GARCÍA LARA, Fernando. (2017) «Almería 1985-2000», en *Valente Vital: (Magreb, Israel, Almería)*. Claudio Rodríguez Fer (coord.). Universidad de Santiago de Compostela. 361-457.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. (1983) *Modernismo*. Barcelona. Montesinos.

MAINER, José-Carlos. (1994) *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona. Crítica.

MAINER, José-Carlos. (2003) *La filología en el purgatorio*. Barcelona. Crítica.

PÉREZ CASTILLO, Belén. (2006) «Verdad y melancolía: la obra y el pensamiento de Gonzalo de Olavide en el marco de las corrientes musicales internacionales». *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 12. 135-181.

RODRÍGUEZ FER, Claudio. (2017) «José Ángel Valente en la medina mediadora de Juan Goytisolo». *Al Irfan, Revista de Ciencias Humanas y Sociales / Revista de Ciências Humanas e Sociais*. 3. Rabat. Instituto de Estudios Hispano-Lusos. Universidad Mohamed V. 193-206.

STEINER, George. (2000) *Lenguaje y silencio*. Barcelona. Gedisa.

TRÍAS, Eugenio. (2014) *El hilo de la verdad*. Barcelona. Galaxia Gutenberg.

UNAMUNO, Miguel. (1995) *El canto adámico. Obras completas. II*. Madrid. Biblioteca Castro-Turner. 143-146.

VALENTE, José Ángel. (2006) *Obras completas I. Poesía*. Andrés Sánchez Robayna (ed.). Barcelona. Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores.

VALENTE, José Ángel. (2008) *Obras completas II. Ensayos*. Andrés Sánchez Robayna (ed.). Barcelona. Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores.

VALENTE, José Ángel. (2011) *Diario anónimo (1959-2000)*. Andrés Sánchez Robayna (ed.). Barcelona. Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores.

CANCIONEROS ORDINARIOS CONTEMPORÁNEOS: UNA FUENTE INEXPLORADA PARA LA HISTORIA DE LA LECTURA EN ESPAÑOL

Álvaro CEBALLOS VIRO

Université de Liège

ORCID: 0000-0002-4675-9421

Jean-François BOTREL

Université de Rennes 2 – Haute Bretagne

ORCID: 0009-0008-1434-8821

Resumen:

En el espacio hispánico contemporáneo muchos lectores transcribieron en cuadernos, generalmente a mano, sus poemas predilectos, o poemas con los que establecían algún tipo de conexión estética o emocional. Aunque el gesto pueda parecer análogo al de los cancioneros renacentistas, los cambios en el contexto cultural alteran sustancialmente el uso y el significado de estas antologías privadas. Tales cuadernos constituyen una fuente hasta ahora inexplorada para la historia de la recepción literaria. En el presente artículo definimos estos artefactos culturales partiendo de un corpus de veintitrés de ellos; los estudiamos en el contexto de las prácticas ordinarias —de escritura, de lectura, de colección— y

explicamos sus implicaciones para una historia de la literatura que incorpore las experiencias de lectores no expertos.

Palabras clave:

poesía hispánica, cancioneros, historia de la lectura, prácticas ordinarias, recepción empírica

Abstract:

In contemporary Spanish-speaking countries, many readers transcribed their favorite poems into notebooks, usually by hand — or poems with which they established some kind of aesthetic or emotional connection. Although this practice may resemble that of Renaissance *chansonniers*, changes in the cultural context substantially alter the use and meaning of these private anthologies. Such notebooks constitute a hitherto unexplored source for the history of literary reception. In this article, we define these cultural artifacts based on a corpus of twenty-three of them; we study them in the context of ordinary practices — of writing, reading, and collecting — and explain their implications for a literary history that embraces the experiences of non-experts.

Key words:

Spanish poetry, *chansonniers*, history of reading, ordinary practices, empirical reception

En el volumen *Experiencing Poetry*, Willie van Peer y Anna Chesnokova estudian los desencadenantes de la sorpresa, de las emociones vicarias, de las epifanías que los textos poéticos pueden provocar en sus lectores. Van Peer recuerda allí que una mañana, cuando tenía 17 años, quedó sumamente cautivado por unos versos de la *Divina Comedia* que el profesor les había hecho oír en clase; tanto fue así que comenzó de inmediato a memorizar el poema de Dante, a pesar de que no entendía una palabra de italiano, y durante el resto de su vida conservó esos fragmentos en la memoria: «They are my magic spells, for moments in life when things are going the hard way» —«es mi conjuro mágico, para los momentos de la vida en los que las cosas se ponen difíciles» (Van Peer / Chesnokova,

2023, 113)—. La anécdota traerá tal vez a la memoria aquel otro momento, aproximadamente veinte años antes, en el que Primo Levi recita fragmentos del canto 26 del «Infierno» dantesco, y se admira: «Per un momento, ho dimenticato chi sono e dove sono» —«Por un momento he olvidado quién soy y dónde estoy» (2012, 99)—. Era un judío italiano, un resistente antifascista, y se encontraba en el campo de concentración de Auschwitz. En los relatos familiares de Van Peer y Chesnokova se han conservado otras historias de soldados que, en la trinchera, copiaban poemas en trozos de papel y se los leían en voz alta; en algunas culturas, añaden, las adolescentes llevan diarios poéticos en los que anotan sus poemas preferidos (2023, 125 y 176). La madre del narratólogo Gérard Genette fue una de esas adolescentes, y durante años le haría leer en voz alta a su hijo los poemas que ella misma había transcrito en un cuaderno (2006, 50-51).

Copiar, memorizar, leer en voz alta poemas que de algún modo *resuenan* en uno (Rosa, 2019) son diferentes dimensiones de una misma interacción con los textos poéticos —en alternancia con canciones, aforismos, etc.—, de una misma pulsión de asimilación. Dicha asimilación se ejerce a través de un tipo de artefacto culturalmente reconocible, que es al mismo tiempo su producto: la antología privada de poesía, el cancionero ordinario contemporáneo. El presente artículo aspira a construir conceptualmente este género de testimonio de lectura al que apenas se ha prestado atención (Botrel, 2011), a estudiarlo en diálogo con otras prácticas de la escritura ordinaria y a reivindicar su importancia para una historia literaria que atienda a las prácticas de los lectores reales en contextos cotidianos.

En primer lugar, nos remontaremos a los cancioneros renacentistas para esbozar las continuidades y transformaciones de una práctica —la copia de textos literarios— sujeta a variaciones sutiles dentro de la cronología y del espacio social. Un corpus de veintitrés cuadernos hispánicos nos permitirá definir los «cancioneros ordinarios contemporáneos» desde su propia materialidad, en diálogo con otras formas cotidianas de escritura y de coleccionismo. Posteriormente, presentaremos los usos más conspicuos de estos materiales y consideraremos las varias maneras en las que complican y cuestionan la historia literaria.

Los cancioneros en su tradición histórica

Entre los cancioneros ordinarios contemporáneos y los cancioneros tardomedievales se establece una relación compleja que vale la pena explorar, evitando una afirmación apresurada de su identidad bibliológica transhistórica. Salvando los de autor, la mayoría de cancioneros medievales presentan composiciones líricas producidas en diferentes lugares y momentos, transcritas en mayor o menor desorden, en sucesivas fases o estratos, a partir de «un volumen previamente diseñado» (Beltran, 1999, 32) que puede terminar resultando insuficiente o excesivo para los designios originales. Vicenç Beltran llama «cancionero por adición» al que resulta de ese proceso acumulativo, que conjuga en proporciones variables planificación e improvisación, «método de trabajo cuyas huellas son visibles en otros cancioneros de épocas, lenguas y países diferentes, y que debió de ser más frecuente de lo que creemos» (1996, 16-17). Hubo cancionero, como el de Juan Fernández de Híjar (siglos XV-XVI), que sirvió para copiar poemas «de estilos, escuelas, épocas y lenguas diferentes», además de ofrecer «folios de blanco para pruebas de pluma o, simplemente, para ser brutalmente arrancados» (Beltran, 1999, 22).

Esta última caracterización se amolda todavía bastante bien a los cancioneros contemporáneos. La diferencia entre aquellos y estos reside fundamentalmente en el contexto, en el hecho de que los cancioneros ordinarios contemporáneos surgen en una época de rápida alfabetización y de gran accesibilidad de los artículos de papelería, y que parecen haberse prestado sobre todo a un uso privado comparable al de los «egodocumentos» (Dekker, 2002); dicho uso, si bien no era por completo extraño a los códices medievales (Beltran, 2003, 19-20), estaba lejos de ser el más representativo. Enseguida volveremos sobre ello. La antología orientada a un uso público adoptará distintos nombres en su travesía de la Edad Moderna: «florilegio», «diván», «ramillete», «floresta», y será generalmente impresa.

A una gestión privada del saber sí se orientaban más claramente los repertorios manuscritos de lugares comunes que confeccionaron muchos humanistas (Moss, 1996). Aquellos catones recopilaban citas latinas susceptibles de ser empleadas como

argumentos de autoridad en debates y ejercicios retóricos. Ello se hizo posible, entre otras cosas, gracias a la popularización del cuaderno como dispositivo tecnológico —como «un lugar para coleccionar cosas» («a place for collecting things»), conforme a la definición de Anke te Heesen (2005, 588)— cuya confección fue objeto principal de la instrucción en la Edad Moderna.

Matthew D. Eddy ha estudiado cómo los cuadernos fueron sometidos a un intenso proceso de conceptualización y de teorización en la Europa del siglo XVII. Se entendían en parte como cauce y en parte como objetivo de la educación, ya que, por un lado, eran artefactos que los escolares debían aprender a *armar*, tanto material como conceptualmente, y por otro lado funcionaban como una extensión del espacio educativo fuera de la escuela (2018, especialmente 276-278).

Por supuesto, el cuaderno como tecnología tiene una fecha de nacimiento muy anterior; los ejemplos enumerados por Antonio Castillo se remontan al siglo XI, aunque su uso —precisa— se hallaba ligado «a niveles educativos ajenos a las primeras letras» (2010b, 9-10). El cuaderno se transforma, primero, en un dispositivo asociado a una escritura rápida en lengua vernácula (Hébrard, 2001), antes de entrar al servicio de nuevas prácticas pedagógicas. Dentro del ámbito anglosajón, John Locke habría jugado un papel destacado en el descubrimiento de las posibilidades y en la estandarización de la estructura de esa superficie en blanco que es el cuaderno (Heesen, 2005, 586; Eddy, 2018, 277-278). Para los letrados del Siglo de las Luces,

[e]l cuaderno privado era otro método íntimo de apropiación de una cultura literaria que permitía establecer un diálogo personal con el texto. Samuel Bamford [1788-1872] copiaba obras de Milton, «y lo hacía», nos cuenta, «no sólo por el placer que experimentaba repitiendo, y adueñándome —por decirlo de algún modo— de sus ideas, sino también como un medio de mejorar mi caligrafía» (Cavallo / Chartier, 2001, 586).

Marie-Dominique Amaouche-Antoine ha estudiado la tradición, surgida en torno a 1870, conforme a la cual los reclutas

franceses copiaban en un cuaderno canciones pícaras, aderezadas casi siempre con dibujos (1987). Entre muchas otras observaciones perspicaces, dicho estudio señala el carácter ritual, dentro de una subcultura cuartelaria, de esas transcripciones, los fenómenos de diglosia (yuxtaposición de textos en francés y en occitano), así como la práctica de fechar las copias, fenómenos todos ellos identificables en varios de los testimonios hispánicos que convocaremos en estas páginas. Algunos reclutas indexaban los textos y numeraban las hojas, no solo por mimetismo respecto del prestigioso modelo «libro», sino también por la evidente ventaja práctica de facilitar la localización del texto deseado. Si bien la escritura de tales cuadernos era generalmente individual, también se hallaba fuertemente inscrita en un colectivo —la quinta, la leva— que proponía modelos y ayudaba a la transcripción. Quinto Antonelli ha estudiado varios casos análogos italianos (1988).





*Ilustración 1: cuadernos de los soldados franceses Joseph Harlet (izq.) y
Auguste Racqueur (dcha.). Col. J.-F. Botrel.*

A esta misma constelación de prácticas y artefactos culturales pertenecen los cuadernos de cantares en los que muchas mujeres sefardíes dieron asiento a la poesía oral de su comunidad. Paloma Díaz-Mas se ha detenido en cuatro de ellos escritos en Marruecos entre 1919 y 1940, a los que se podrían sumar otros tres, más tardíos (2008). Entre los testimonios de mujeres sefardíes *orientales*, menciona asimismo el de la joven Elisa Botton, recogido en Salónica en 1911 y conservado en el Archivo Menéndez Pidal, así como los dos a los que dedicó su tesis Rivka Havassy (2007). Algunos de ellos incorporan también las letras de canciones comerciales modernas difundidas por la radio o por espectáculos en gira, como veremos que ocurre también en nuestro corpus. No obstante, los cuadernos sefardíes se singularizan por su urgencia documental, por el propósito de preservar del olvido una literatura oral y frágil, una cultura periclitada (Díaz-Mas, 2008, 261-262),

mientras que nuestros cancioneros ordinarios retoman casi siempre textos impresos, cuya supervivencia no se hallaba comprometida.

Los cancioneros en el contexto de la escritura ordinaria

Una definición prototípica de «cancionero ordinario contemporáneo» podría ser la siguiente: antología de poesía no autógrafa, transcrita por una sola mano, pensada como colección unitaria dentro de un único soporte (cuaderno, carpeta) y, lo que es más importante, fundada en criterios personales próximos a los del egodocumento, no en usos colectivos (como la devoción o la instrucción) ni en objetivos historiográficos (como puedan ser la preservación de obras de un único autor o la reproducción manuscrita de cancioneros previos). Es este último rasgo el que representa una diferencia respecto de los cancioneros renacentistas: la considerable disponibilidad impresa de la que empezaron a gozar los textos poéticos en el siglo XIX restó perentoriedad y valor de cambio a la copia manuscrita, propiciando que las recopilaciones contemporáneas privilegiasen la discrecionalidad como principio de selección¹.

Estudiaremos aquí un conjunto de veintitrés cuadernos conservados mayoritariamente en colecciones privadas, algunos en archivos públicos. Son descritos sucintamente al final de este artículo; en lo sucesivo, se remitirá a cada uno de ellos mediante el número que lo identifica allí, en cursiva. No todos se amoldan perfectamente al prototipo descrito en el párrafo anterior: según veremos, algunos pueden haber sido completados por otras manos o incluir algún poema de aficionado; otros acaso fueran concebidos menos como poemarios que como colecciones de canción ligera, donde las letras sirven *también* de anclaje memorístico de una notación musical ausente. Abarcan aproximadamente un siglo, el

¹ Por supuesto, también operaba una selección quien, dos siglos antes, decidía copiar todas las poesías de Góngora que habían caído entre sus manos —podría ser el caso del ms. 3959 de la BNE—; la diferencia entre un gesto y otro es, en sustancia, una diferencia de escala. Y a una escala todavía mayor, cabe afirmar que las obras literarias que han pervivido hasta nuestros días son el resultado de un proceso de selección que revela, salpicadas de empeños individuales, las preferencias colectivas (Moretti, 2000).

que va de mediados del XIX a mediados del XX. El caso de 12 reviste un carácter liminal, no solo por estar mecanografiado (también lo está 16), sino porque podría interpretarse como un rimerio de hojas sueltas ordenadas provisionalmente en una carpeta de clasificación con grapa de pestañas, que se puede abrir o cerrar, y que se destinaba explícitamente a la declamación semipública. Orillamos, no sin vacilación, la antología manuscrita e ilustrada por Pedro Martínez Sadoc y otros presos políticos en la inmediata postguerra española, cuyo esmero formal y cuya organización cronológica delatan —se diría— un gesto colectivo y de carácter historiográfico².

Aun a sabiendas de que hubo cancioneros ordinarios antes de 1850 y de que los ha seguido habiendo después de 1950, el siglo comprendido entre esas fechas delimita verosímilmente el periodo de su boga como operación de lectura³. Durante ese siglo, los cuadernos se estandarizaron y abarataron, su uso devino popular entre las crecientes clases medias alfabetizadas o semialfabetizadas, mientras que la copia manuscrita todavía no sufría la competencia de las fotocopias como procedimiento de reproducción y compilación de textos a una escala familiar.

Ninguno de los documentos que componen nuestra muestra se identifica a sí mismo como «cancionero»; las formas en las que sus propietarios los titulan varían enormemente: «recopilación de versos» (3), «cantares» (4), «cuaderno de poesías» (6), «canciones» (10), «repertorio de recitados» (12), «poesías y canciones» (14), «libro de cantares» (15), «mis poesías» (22), «colección de poesías» (23)...

² Ha sido objeto de una reedición facsímil no venal en México, 2016, con el título *Antología de poetas de habla castellana del siglo XVI al XX*.

³ Proyectados hacia periodos anteriores, los principios de definición de esta operación de lectura se tornan progresivamente inciertos. Entre los manuscritos poéticos que custodia la Biblioteca Nacional de España encontramos algunos del siglo XVIII copiados por una única mano, presumiblemente no ológrafos y que reúnen poemas heterogéneos —rasgos todos ellos típicos de los cancioneros ordinarios—: por ejemplo, los ms. 3930, 3966, 5538 o 9636. Y aun cabe conjeturar una función análoga en alguno de los cuadernillos del siglo XVII que fueron cosidos juntos para formar el ms. 3985. Podría considerarse asimismo cancionero ordinario el ms. 3925, fechado en 1815, cuaderno facticio que contiene índices intermedios de composiciones, así como un índice general del contenido —muy variado— de los distintos pliegos.

Otros se resisten a calificar esa actividad, ya sea mediante la omisión completa y casi voluntarista de todo rótulo (2), ya aceptando la propuesta comercial por defecto inscrita en el soporte: «cuaderno para el uso de...» (5), «El Oriental» (muy apropiado para 8, abundante en textos uruguayos). La noción de «cancionero ordinario», por lo tanto, debe considerarse una etiqueta analítica, retrospectiva y exterior a la práctica (*etic*).

Al igual que los diarios íntimos, la correspondencia privada, los cuadernos de copia, las cuentas de gastos, las anotaciones en almanaques, los libros de memoria familiares (Castillo, 2010a), las agendas y los ya mencionados cancioneros militares, estos cancioneros contemporáneos pertenecen al orden de las escrituras ordinarias, es decir, de los textos escritos o transcritos «al margen tanto de los lugares que controlan su aprendizaje [...] como de las prácticas institucionalizadas que limitan su ejercicio» (Castillo, 2002, 23), y que típicamente tienen una circulación restringida (Botrel, 2011). En el mundo occidental, este tipo de escrituras proliferaron a medida que aumentaba la tasa de alfabetización y mejoraba el servicio de correo postal (Castillo, 2002, 31).

Tres rasgos singularizan a los cancioneros contemporáneos dentro de la constelación de géneros de escritura ordinaria. En primer lugar, se trata de una escritura sin *inventio*, de la selección aparentemente caprichosa dentro de un corpus de textos virtualmente ilimitado; de un gesto antológico que puede verse como el intento de *fabricar* algo dotado de sentido personal a partir de objetos de consumo que se imponen como cerrados, terminados. En segundo lugar, estas antologías privadas se definen por el género textual que privilegian: la poesía; o, mejor dicho, la versificación, pues al lado de textos categorizables como poesía lírica hallamos también fragmentos de teatro clásico en verso, oraciones e himnos, algunos de los cuales fueron sin duda eventualmente cantados; también letras de coplas y cuplés —es decir, letras de canciones ligeras españolas de principios del siglo XX, cantadas en teatros y luego en películas, escuchadas en la radio, comercializadas en partituras o medios pliegos cantables (muy abundantes en los años 1930-40), así como en discos de pizarra—; el cuaderno 10, por ejemplo, contiene la letra de *María Magdalena*, canción de Valverde, León y Quiroga que interpretaron Imperio Argentina y Concha

Piquer; otros cancioneros cultivan esta veta de manera principal, cuando no excluyente (7, 15 y 17). En tercer lugar, este objeto de estudio se caracteriza, como ya hemos dejado entrever, por su soporte: el cuaderno, comercial o facticio. Ocasionalmente puede servir de soporte otro producto de papelería preimpreso y encuadernado —una agenda, un libro de cuentas— al que se da un uso diferente del previsto.

También los antedichos cancioneros militares (*cabiers de conscrits*) y algunos cuadernos próximos a los usos didácticos de la copia (como 14, 22 y, quizá, 18) satisfacen estas condiciones, aunque puede discutirse hasta qué punto cabe hablar en estos últimos casos de prácticas propiamente *ordinarias*, «sin discurso» (Certeau, 1990, 77), en la medida en que pudieron hallarse sometidas a una prescripción institucional.

En la vecindad de estos artefactos hallamos otras modalidades ordinarias de escritura, de copia o de colección, empezando por la transcripción de textos en hojas sueltas; véase, por ejemplo, la letra de «Tatuaje» mecanografiada en una cuartilla plegada que reproduce una publicación reciente de Jean-François Botrel (2025, 20). Reúnen también dos de los tres rasgos definitorios propuestos las colecciones sin coser y sin encuadernar de pliegos sueltos o de hojas volanderas con poemas o letras de cantables, así como los álbumes de cromos, de ilustraciones de cajas de cerillas, de figuras recortadas de la prensa periódica, etc.

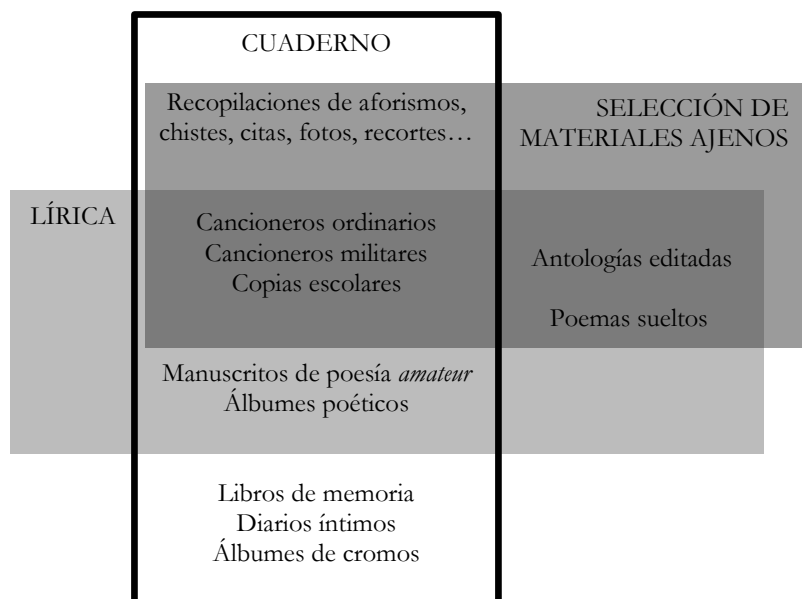


Ilustración 2: cuadro sinóptico de la ubicación de los cancioneros ordinarios entre otras prácticas de escritura y de colección.

El proceso de copia

Es de suponer que muchos de los poemas serían transcritos a partir de ejemplares impresos que los copistas tendrían delante, tratándose de libros y folletos o de pliegos sueltos, especialmente los «pliegos cantables», como los llama Cecilio Alonso (2022). Puede demostrarse que fue así en el caso del cancionero 1, cuyo transcriptor confunde el orden de los versos del pliego *La nueva despedida*, de Ignacio Estivill, al pasar de una columna a otra. En el cancionero 23 hallamos poemas fechados el mismo día que se publicaron en prensa periódica (f. 212 y 293). En el cancionero 4 se transcribe parte del poema «Plan curativo» del escritor festivo Vital Aza tal y como se publicó en *Madrid Cómic* el 11 de abril de 1880, pero el texto ha quedado truncado casi en el punto en el que terminaba una página par, que tal vez hubiera sido arrancada y

conservada. Los cuadernos 4 y 10 contienen versiones prácticamente idénticas, pero incorrectas, del célebre madrigal de Gutierre de Cetina («Ojos claros, serenos...»), corroborando lo anunciado por Joaquín Hazañas en su edición de la obra de aquel (1895): la existencia de una vulgata intermedia que resume varios versos finales en «¿Por qué a mí solo me miráis con ira?».

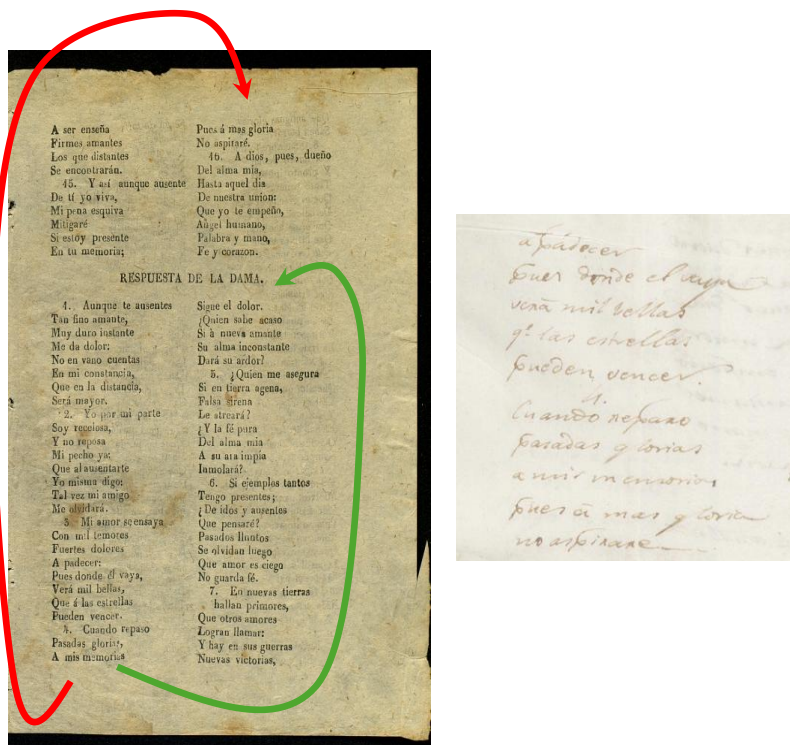


Ilustración 3: a la izquierda, detalle de *La nueva despedida*, pliego editado por Ignacio Estivill; la flecha más corta indica el itinerario de lectura previsto, la flecha larga el itinerario efectivamente seguido por el copista del cancionero 1 (a la derecha).

En algún caso, la abundancia de variantes sugiere más claramente una transmisión oral previa (10). A lo mismo apuntaría eventualmente el uso caprichoso de los signos de exclamación o interrogación. Una manifestación extrema de este último supuesto

—la transcripción a partir de la propia *mnemoteca* (Botrel, 2000)— la constituye el testimonio más antiguo de nuestro corpus (*I*), en el que se dan cita todos los tipos de errores de transmisión textual⁴. Las variantes que contiene resultan tan innovadoras que el significado se disuelve por momentos. Entre muchas otras cosas, se ha copiado allí la composición «El dominio» —que circuló desde 1833 impresa por Ignacio Estivill (Rokiski, 1988, I, 284)— deturpada hasta extremos incomprensibles: «Averiguar no pretende» deviene en «abenegar no pretende»; «Mas si por algun acaso / ve de amor lo seductor, / abandonando el estudio / *rinde, rinde homenaje al amor*» se convierte en «Pero si aun infeliz prolidio / abonando el estudio, / be de amor su doctor». Otro tanto sucede con la composición titulada «Quejas de un amante», que conocemos a través de un pliego de cordel fechado en 1834 en Barcelona: en lugar de «tendré para mis cenizas / un epitafio solemne» el copista ha escrito «tendré para mis cenizas / un político solemne»; poco después «compendiosas como breves» se transforma en «comprendioras como lebes». El mismo cuaderno contiene también dos versiones notablemente diferentes del tramo final de los pliegos titulados *Nueva canción de Atala* («Triste Chactas cuán rápida ha sido / la terrible ilusión de tu dicha», etc.); probablemente fue un texto muy parecido lo que el marqués de Custine aseguraba haber oído cantar a los marineros españoles cerca de Tánger en 1833 (Sarrailh, 1933, 78-79).

¿Qué motivos pueden explicar la copia privada de una serie de poemas o de canciones que ya se conservan en el recuerdo? ¿Se trata solo de una estrategia para aliviar la memoria desfalleciente, previniendo la degradación de esa imagen mental? ¿O hay que verlo sobre todo como un acto demostrativo de cara a lectores venideros, como una celebración del propio capital cultural, por modesto que hoy pueda parecernos? Acaso un mismo copista pudiera responder afirmativamente a ambas preguntas. Aun así, conviene superar el planteamiento puramente funcional de los cancioneros y contemplarlos *también* como un trabajo de «asimilación transformadora» (Rosa, 2019, 26), como una operación de lectura

⁴ Sobre las causas de tales errores, véase el muy instructivo artículo de Alberto Montaner (2020, 49-50).

que prolonga el momento sacádico —el desciframiento de los caracteres escritos— buscando establecer con el texto un «vínculo de resonancia» (Rosa, 2019, *passim*).

Ya se abreve en un texto impreso o en la memoria de su propietario, el proceso de copia nunca es una transcripción mecánica y exacta, sino que se encuentra presidido por la libertad propia de las actividades privadas, y en particular por la contaminación del propio idiolecto de los copistas, que escriben a espaldas de la norma lingüística o del rigor filológico, en un contexto libre de imposiciones y de sanciones. Pocos ejemplos lo ilustrarán mejor que la transcripción duplicada de varios pasajes iguales en un mismo cancionero y con las mismas erratas: «haora», «hechó», «vella» (1). Cada uno de los dos pliegos que componen este cuaderno facticio comienza con un mismo pasaje en prosa, con idénticos errores de ortografía: «Nunca habi [sic] experimentado la dureza del amor como haora q^e Cupido hechó sobre mi unos de sus flechazos. Ay S^{ra} unicamente V. el [sic] la que puede remediar mis males». Ciertas variantes ortográficas como «nostres corazones», «dixoso» y «etxaron» sugieren que el copista puede haberse encontrado en situación de diglosia, lo que tal vez explique otras desviaciones y concordancias de género anómalas.

Ese proceso se pliega a ritmos diversos que con frecuencia dejan su huella sobre el papel; los cambios de caligrafía —en una época en la que era habitual practicar y alternar diferentes estilos— y de instrumentos —plumillas, tinturas, bolígrafos, lápices— evidencian diferentes fases de escritura: el empleo del lápiz en lugar del plumín para corregir errores, o de una tinta en lugar de otra, indicaría cierta distancia temporal respecto de la primera transcripción (2, 6, 17).

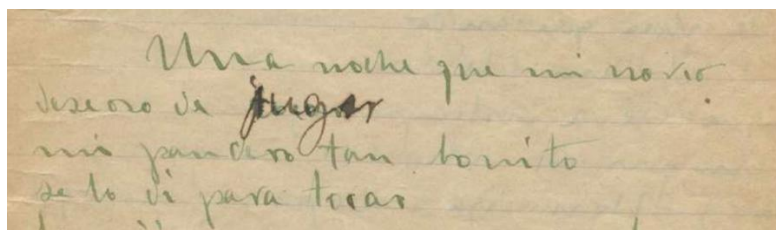


Ilustración 4: corrección en el cuaderno 17.

También unas hojas en blanco en previsión de una copia que no llega a hacerse (10, 13) —y que cabe pensar igualmente como signo de una desmemoria traicionera—, las tachaduras que eliminan composiciones completas (1, 23) o la presencia de composiciones que no han sido todavía consignadas en el índice (15) inscriben en el tiempo las tareas de planificación. Otro tanto cabe decir de los rotulados de la tapa o de la portadilla, los cuales afirman un proyecto que se expone a evolucionar, a quedar abandonado, a diluirse en otra cosa. Así, lo que parecía destinado a ser una antología personal del poeta catalán Francesc Casas i Amigó —y que bien podría haber sido escrita en un par de sesiones muy próximas en el tiempo— deja paso, tras varias hojas en blanco, a una serie de textos mucho más heterogéneos, que incluyen una colección de sentencias y poemas en francés o en castellano de autoría variada (13).

Ciertos cancioneros ordinarios pasaron a engrosar el legado familiar y se hallaban investidos de significado para las generaciones que los custodiaron. En el cuaderno 4, una tal Petronila de S., que comparte apellido con la copista principal, ha ensayado su firma con pulso poco firme en tapa y contratapa. El cancionero catalán 11 fue completado por otra mano, o tal vez por la misma, pero ya a bolígrafo, no a plumilla, aprovechando los espacios en blanco y prolongando la temática inicial, aunque con predilección manifiesta por los poemas de Joan Maragall. La colección de canciones de María Rosa Huerta (15) parece haber sido continuada por María Antonia Laínez Huerta.

Esta es una de las varias maneras en las que otras personas pueden intervenir en el mismo cuaderno. Aunque, a diferencia de los *Poesiealben* germánicos y de los *libri amicorum*, las antologías de nuestra muestra tengan trazas de haber sido iniciadas y regidas por una única mano, su carácter privado resulta siempre frágil o condicional. Así, no es raro que el cuaderno devenga en espacio de diálogo entre lectores, ora cordial, ora importuno. «La anterior [poesía] se puso sin conocimiento del Colector», leemos en el folio 253 de 23, aunque siete folios más allá una pluma amiga le dedicase al susodicho colector un poema en la tradición del álbum. «La Amparo es una tonta / y una sosa. ¡ay! Amparo y que / tonta eres hija», ha escrito una mano alevosa en 4. En la guarda final de 6 alguien que firma «El Tempranillo» y fecha «2-9-36» —en plena

guerra civil— escribe a lápiz: «Esta noche he soñado / d'ha ka m'havién matado / Y al despertar yá [o «yó»] no dormía ya: / i al recordar hoy mi sueño / me reí... ja ja / ja jaraja ja... ya está».

Los cancioneros se ven enriquecidos por ilustraciones, en ocasiones pequeñas viñetas alusivas a los poemas (9) o al autor de los mismos (16). La joven creadora de 22 ilustró cada poema con lápices de colores, igual que había hecho con los ejercicios de otras materias escolares que se conservan junto a su cancionero. Pero sería inexacto pensar la ilustración como una actividad fundamentalmente mimética de prácticas escolares; piénsese, por ejemplo, en que los corazones atravesados, enlazados o con monogramas que abundan en 1 fueron motivos constantes de libros de cortejar como el editado por la librería La Fleca, en Reus.

Los propietarios de algunos cuadernos, ya lo hemos dicho, reservan algunas páginas, al principio o al final, para el índice de las composiciones (2, 7, 11, 15, 17 y 23). Esta costumbre puede verse como «señal de un preciso conocimiento de unas herramientas pertenecientes a la cultura de lo impreso, al mismo tiempo que una individualización, para fines propios, de un material ajeno, una apropiación casi ritual y antropofágica» (Botrel, 2011); no debe olvidarse, con todo, que las antologías privadas no fueron los primeros ni los únicos géneros de escritura ordinaria en incluirlos: lo mismo se venía haciendo en los libros de memoria familiares (Castillo, 2010). Pero aparte de los índices existen otros rasgos de mimetismo respecto de los códigos compositivos cultos: la paginación, el respeto de la jerarquía título-texto, el salto de página antes de un nuevo título... En un caso, incluso (2), se sacrifican valiosas páginas pares para que los nuevos poemas comiencen siempre en una impar (*la belle page*).

Los textos pueden alternar en la superficie del cuaderno con materiales encolados, como ocurre en 2, en 8 o en 16; la tercera dimensión que se abre entre hoja y hoja se presta a acoger, entre otras cosas, recordatorios, fotografías, recortes, estampas, poemas en cuartillas sueltas manuscritas o impresas, convirtiendo el cuaderno en un verdadero «libro-estuche» de materiales dotados de relevancia personal (Botrel, 2011; 2024a, 349). Algunos de esos materiales pueden considerarse extensiones del proyecto del cancionero, como una hoja encartada en 11 que contiene una

transcripción del poema «Donya Petra bigotuda» (publicado originalmente en *En Patufet* el 11 de abril de 1914, aunque varias de las variantes disuaden de pensar en una transcripción *de visu*). En otras ocasiones, se trata de reliquias personales o familiares, como la carta conservada en 10, con fecha de 1868, y que comenta la entrada en Madrid del general Prim, o el poema «Per l'album de ma cusine M^a Lluisa» en 2.

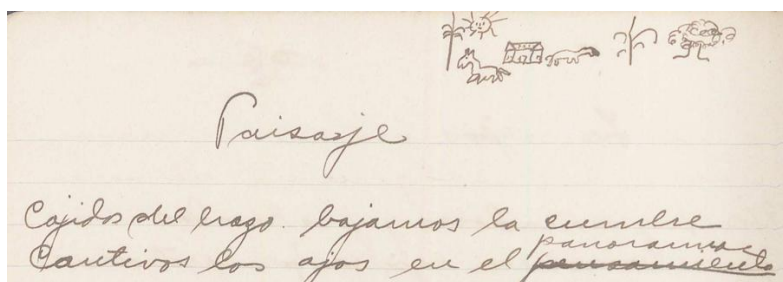
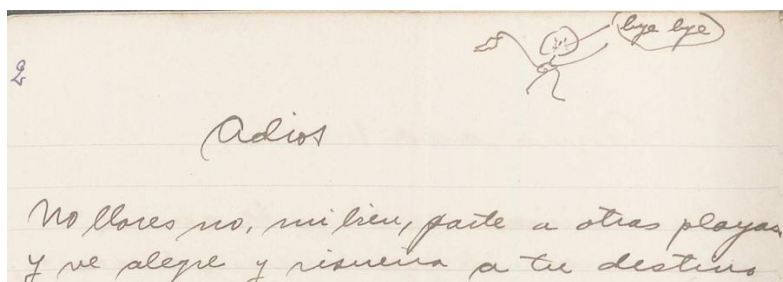
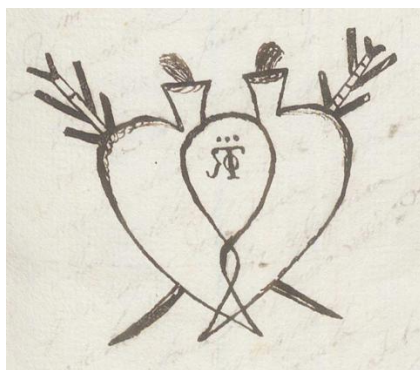


Ilustración 5: dibujos en los cuadernos 1 (arriba) y 9 (los dos de abajo).

Contenidos

Por lo demás, las hojas arrancadas (en 1, 2, 4, 9) y los poemas repetidos —la canción de Atala en 1, «A Rafael Trejo» en 9, «Lili Marlén» en 15— demuestran un uso a veces desenvuelto, improvisado, de estos cuadernos, productos de papelería poco sacralizados ya en el 1900, en los que la poesía convive en ocasiones con cuentas (20), ejercicios de caligrafía (18), chistes (5), piropos (5) o modelos de correspondencia (1).

El testimonio 21 presenta la habitual alternancia —a la que enseguida volveremos— entre poemas cultos, coplas, aforismos y fragmentos teatrales, pero junto a ellos figuran textos de un uso tan prosaico y restringido como los titulados «Ejercicios que hizo mi hermano para el ingreso en la universidad» y «Texto compuesto por mi hermano en los cursillos de Adelantados de Peregrinos en La Coruña»; ambos comportan, no obstante, un vínculo personal evidente con la transcriptor, que participaba así, de manera vicaria, de los éxitos de su hermano, como *notaria* de sus triunfos académicos o sociales.

Los contenidos de los cancioneros ordinarios contemporáneos son misceláneos. Un estudio temático de estos materiales debería atenerse a una metodología cuantitativa y sistemática que permita superar una descripción impresionista, pero también exigiría un grado de detalle y una extensión expositiva incompatibles con la presente contribución, cuyas ambiciones son otras. Contentémonos por el momento con consignar algunos de los géneros más frecuentemente representados: los cuplés y canción ligera, a los que se dedican de un modo muy principal los n^{os} 7, 15 y 17; las coplas, como forma métrica de canción popular muy apreciada en torno al 1900, abundantes entre las páginas de 1 y 3, pero representadas también en 4 y 6 por las del entonces célebre Narciso Díaz de Escobar; los chistes (o «cuentos») baturros en verso, en 3, 4 y 5; los romances de cordel, particularmente en 1. Son conspicuas en algunos cancioneros (1, 5, 6 y 11) las poesías festivas, tomadas muchas veces de la prensa cómica o gráfica, como «Carta de Calixto a Clara», de Enrique Pérez Escrich, transcrita en 3 (y publicada originalmente en el número del 15 de enero de 1888 de *La Risa*); otro tanto cabe decir de los poemas patrióticos, los cuales

llegan a saturar alguno de los cuadernos (19); esta veta sobresale en el cancionero 3, escrito en la Cuba colonial, y que incluye composiciones tan ardientemente beligerantes como «El soldado español» o «La nochebuena de un soldado herido en campaña» —muchas de ellas firmadas por conocidos festivos como Félix Limendoux, Juan Pérez Zúñiga, Vital Aza o Javier de Burgos—, además del célebre cántico españolista «Oda al dos de mayo» de Bernardo López García (recogido igualmente en 2 y en 5); el cuaderno 18, con trazas claras de haber pasado por la escuela, da también preeminencia a este tipo de materiales.

Las funciones de la copia

Uno de los raros momentos en los que se han pensado colectivamente las prácticas de copia textual en época contemporánea fue el congreso organizado en el Institut National de Recherches Pédagogiques de París, en diciembre de 1996. Quienes participaron en aquel encuentro tenían presente la existencia de cuadernos de canciones o de poemas, junto a otros de aforismos o de recetas de cocina. El sociólogo Bernard Lahire afirmó allí lo siguiente:

Même si une partie de ces écrits participent clairement de l'écriture identitaire (familiale ou intime), ils n'en sont pas pour autant déconnectés des compétences et des cadres scolaires: la tenue d'un cahier de lieux communs est une pratique scolaire très ancienne; la constitution de soi à travers la copie de textes littéraires, philosophiques ou poétiques ne fait que détourner, à d'autres fins, une pratique initialement scolaire et à finalité «cognitive». (1999, 222)⁵

No fue el único de los asistentes al congreso parisino en considerar, más allá de los modelos escolares, la dimensión identitaria de los ejercicios de copia; Jean-Pierre Albert, por ejemplo, afirmaba que estos «sont un lieu privilégié de l'élaboration d'une

⁵ Años más tarde, Lahire volvería a escribir acerca de escrituras ordinarias, agendas, listas, planes, etc., y sobre todo acerca del diálogo de esas prácticas con la memoria en las clases populares (2001, 201-246).

conscience plus ou moins mystifiée de soi-même et d'une personnalité supposée originale. Sans doute s'agit-il, en même temps, d'une manière de manifester ses goûts, avec tous les enjeux sociaux attachés à cette notion» (2004, 202). Una forma de manifestar preferencias estéticas y, convendrá añadir, de asentar de manera simbólica una personalidad social y literaria, algo también presente en los llamados álbumes poéticos, donde se recogen poesías, sentencias o dibujos originales inscritos directamente por la notabilidad solicitada (Palenque, 2019; Porro Herrera, 1994; Romero Tobar, 2000; Thion Soriano-Mollá, 2005; Yeves Andrés, 2024).

Efectivamente, los copistas de los cancioneros ordinarios rara vez olvidan exhibir su nombre en lugar prominente, ya sea en la misma tapa (5, 10, 13, 15, 22), en la contratapa (4, 7), en la primera página (1, 14, 23), en varias páginas (5, 18) o al pie de todas y cada una de las composiciones (6), manifestando así la necesidad, tan próxima a otras prácticas populares (epigrafía, coleccionismo, retratos, etc.), de perennizar algo propio. El cuaderno 7 remite desde el mismo título (*Mis cantares nº4*) al proyecto en varios volúmenes emprendido por su copista, propietaria y usuaria, cuyo monograma campea en la cubierta y cuyo nombre se inscribe hasta el cuarto apellido en la contratapa; también allí figura, perfilada por un lápiz poco experto, la silueta de un rostro femenino que debió de ser el suyo.

Este solapamiento de papeles entre el autor y el copista puede haber conducido en algún caso a la interpolación de poemas de cosecha propia, satisfaciendo el prurito de colarse en cualquier parnaso, por humilde que fuera. Abonan esta hipótesis algunos poemas sin identificar, como los que encontramos en 4 o en 10, torpemente rimados y medidos, que no sería arriesgado atribuir a aficionados.

Para Cécile Barth-Rabot, los cuadernos de citas ahondan «la division entre le *lector* (qui lit et copie) et l'*auteur*, seul capable d'inventer et de trouver les mots. La formulation trouvée par l'auteur apparaît comme indispensable et appelle une posture d'admiration révérencieuse» (2023, 242). Esto, que puede ser cierto para las recopilaciones de aforismos, no debe trasladarse sin más a los cancioneros ordinarios: como hemos visto, en ellos los textos

son transformados, abreviados, recontextualizados. En una muestra de descuido irreverente, la copista de 4 comete un cómico error de atribución y convierte a un tal José Montero (sin duda el benemérito José Montero Alonso) en autor de *A buen juez mejor testigo*, del celeberrimo José Zorrilla. Por otro lado, la autoría puede escamotearse por completo, como sucede en 3, donde la atribución queda frecuentemente reemplazada por la escueta mención «copia». En el cuaderno 11 salta a la vista cierta diglosia en la escritura de Jacint[o] Verdaguer, Apeles o Apel·les Mestres, Luis o Lluís Valeri. En definitiva, en un número elevado de casos la transcripción de poemas debería entenderse menos como reproducción subyugada de una obra venerable que —siguiendo a Laure Murat— como una variación de la relectura (2024, 62), con todo lo que ello conlleva de apropiación, de reinterpretación y, sí, de reinención del texto.

Ahora bien, muchos cancioneros ordinarios respondían seguramente a motivaciones si no ya más prosaicas, quizá sí más prácticas. Quien se impuso la tarea de copiar la mayoría de los poemas del malogrado floralista Francesc Casas i Amigó, en lugar de adquirirlas en volumen, pudo verse guiado por cierto sentido de ahorro (13); un cuaderno de poesías en catalán fechado en 1940, año infausto en España para la expresión en otras lenguas peninsulares que no fueran el *imperial* castellano, bien puede verse como un esfuerzo por intentar burlar esa represión lingüística (11) (Botrel, 2024b, 103).

Una función ora prevista ora sobrevenida de los cancioneros ordinarios era la oralización o declamación de poemas, en una época en la que, como explica Marta Palenque,

la lectura en alta voz es un placer que se comparte con los hijos en el círculo familiar o privado, pero también tiene su vertiente social cuando los niños leen o declaman versos en reuniones o fiestas. Se publican en la época libros de monólogos en verso que tienen este fin (p. ej., *Monólogos y composiciones para recitar*, ordenadas por Francisco Carrión, Barcelona, Juan de Gassó ed., s. a.). Podría afirmarse que la poesía decimonónica es la más memorizada de la historia literaria española, lo que explica el recuerdo de versos de Campoamor o de Espronceda en generaciones muy cercanas y, además, su permanencia en las colecciones de literatura

popular del siglo XX. (en Infantes / López / Botrel, 2003, 689)

Se subordina a esa finalidad todo el cancionero 12, identificado como «Repertorio de recitados»; las cruces a lápiz en la parte inferior de algunas cuartillas podrían entenderse dentro de este mismo uso (composiciones a privilegiar o a evitar, en función de las circunstancias). Otros cuadernos atestiguan la lectura en alto de poemas puntuales. Así, en 20, al pie del himno franquista «La Marcha de la Victoria», de Luis Fernández Ardavín, figura una nota en la que se consigna lo siguiente: «Le [sic] recitó Merche (mi hermana) con traje largo, negro, de piel de ángel, que estaba preciosa; con una música tan magistralmente efectuada que talmente parecía ver lo que hablaba. Fué [sic] en el solar de los tíos al terminar la guerra, a beneficio de la Iglesia». Un cancionero cubano (9) reproduce el poema «Salud triángulo rojo», de Carlos Tristán, bajo el cual puede leerse: «Esta poesía fue recitada por la Sta. Armonía L. por la estación [de radio cubana] C. M. G. C. el día dos de Octubre de 1930 y la acusó [de filocomunista, se entiende] el detective Vicente Pérez [...]».

A los cancioneros ordinarios contemporáneos se recurría, por consiguiente, en busca de poemas para una declamación semipública, igual que se incluían en ellos poemas que habían sido transmitidos previamente de forma oral; de ahí que convenga ubicar estos artefactos en el terreno de la «oralidad mixta», término empleado por Luis Díaz Viana para referirse a esa misma bidireccionalidad en el caso de los pliegos de cordel (1987, 26). Lo mismo se puede conjeturar a propósito de las canciones cada vez más representadas en los cancioneros, tanto para el canto solitario como para otras prácticas más performativas.

Algunos cancioneros ordinarios evidencian haber cumplido cierto tipo de función dentro de los usos amorosos de su época; y ello no solo porque codifiquen verbalmente estados sentimentales, sino porque fungieron de declaración (o de recordatorio) de amor, de prenda de afecto que se entregaba a la persona amada. A galardón se destinaba el pliego poético titulado *Arte de conquistar las mujeres á los hombres* impreso en Valencia hacia 1900, en el que se lee «Si arde en tu sensible pecho / del amor la viva llama, / entrega ese [¿por

«este»?] cuadernito / á la hermosa que te ama». El cancionero 1, que se cierra con una oración espuria para las solteras que quieren casarse, se abre con unas palabras introductorias, en prosa, tituladas «Primer papel», acaso copiadas de algún manual de seducción, y dirigidas a una mujer con la que, según consta más abajo, ya se han cruzado miradas y suspiros: «se atreve mi cort[é]s desa[h]ogo á poner en sus manos estos toscos borrone», suplicándole dé alivio a «este mi lastimado corazón». Bajo un poema del cuaderno 9 titulado «Dame un beso» (que reitera en acróstico esa solicitud), el copista escribe: «Se lo mandé a Leopoldina R. y a María A.»; esa curiosa historia sentimental continúa páginas después en la nota que acompaña el poema «No te amo»: «Se lo mand[ó] Isabel a María A.», es decir, a una de las dos destinatarias del poema anterior. Las dos pequeñas libretas de 5 contienen una dilatada colección de requiebros y galanterías; el poemario manuscrito de Francesc Casas i Amigó (13) queda abandonado para acoger en las últimas páginas, entre otras cosas, sentencias anónimas acerca del amor. Un análisis estilométrico de ocho de estos cuadernos revela en ellos la sobrerrepresentación de esta misma temática, en comparación con un corpus de control (Ceballos, en prensa).

Estos cancioneros ordinarios contemporáneos entran, pues, en diálogo con la paraliteratura que codificaba y acompañaba los usos amorosos de la época: el lenguaje de las flores, el lenguaje del pañuelo, los repertorios de piropos, las papeletas impresas para la declaración amorosa y los modelos de correspondencia o secretarios de amantes. También lo hacían, a su manera —mediante el cultivo de una variante cuartelaria de la sentimentalidad— los cuadernos de quintos (*cabiers de conscrits*), cuyas ilustraciones podían añadirle una dimensión pornográfica.

Los cancioneros ordinarios como provocación de la historia de la literatura

Los cancioneros ordinarios contemporáneos son, en definitiva, una operación históricamente situada que viene de la lectura y vuelve a la lectura, sosteniéndola en el tiempo, actualizándola incesantemente; una operación sujeta a numerosas tensiones, por ubicarse entre la oralidad y la escritura, entre la

aceptación y el rechazo de los modelos literarios promovidos por las instituciones educativas, entre la distinción pendolista y el apunte utilitario en el umbral de lo legible, entre la veneración de los autores y la pulsión por dejar un rastro de la propia existencia.

Estos artefactos culturales apenas si han recibido atención hasta el momento; se hallan casi por completo ausentes de los archivos, pero no resultan en absoluto excepcionales. Al contrario: se han conservado hasta nuestros días suficientes ejemplares como para asumir que constituían una práctica frecuente, relativamente codificada, hasta cierto punto dependiente de los hábitos escolares, aunque se prestase a una pluralidad de funciones no excluyentes.

Las historias de la literatura hispánicas no han tenido en cuenta lo que estos materiales desvelan acerca de los *usos* cotidianos (Felski, 2008) y de las formas de *aplicación* (Pettersson, 2012) de la poesía. En un plano todavía muy superficial, los cancioneros contemporáneos evidencian la popularidad de algunos poetas, hoy canónicos: José Zorrilla (representado en 4, 6, 12 y 23), Gustavo Adolfo Bécquer (2, 4, 6, 8, 9, 12), Ramón de Campoamor (9, 10 y 23), Lope de Vega (6, 12 y 23), Calderón de la Barca (6, 12 y 23) y, por supuesto, Rubén Darío, presente en los cancioneros 2, 6, 8, 9 y 12. La predilección por estos poetas perdura generación tras generación. Más generalmente, los cancioneros ordinarios cuestionan desde la perspectiva del público lector la pertinencia de una historiografía literaria lineal, jalonada por ediciones *princeps* y dividida en periodos discretos, subrayando, en cambio, las continuidades propias de la historia cultural y, por recurrir a la célebre fórmula de Bloch (2019), *la simultaneidad de lo no simultáneo*.

Frente a una historiografía compartimentada en espacios nacionales, los cancioneros ordinarios hispánicos se abren a producciones de origen diverso —aunque con una preferencia lógica por los originales en lengua española—. Así, aunque el cancionero 2 privilegia autores nacidos en España, no rehúsa poemas del filipino José Rizal, del venezolano Víctor Racamonde, del mexicano Gutiérrez Nájera, de la uruguaya Adela Castells o del alemán Heinrich Heine. Si bien la copista de 8 se inclina por las composiciones de sus compatriotas uruguayos —y sobre todo uruguayas—, tampoco se resiste a incluir aforismos de Sully Prudhomme, de Victor Hugo y de «Alfredo» Musset, así como

poemas de los españoles Gustavo Adolfo Bécquer, Mercedes Pinto y Francisco Villaespesa. De manera análoga, en el cancionero 9, junto a los cubanos Julián del Casal, Aurelia Castillo, Germán Escobar o Carlos Gárate Bru, se da generosa cabida a poetas españoles como Ramón de Campoamor (tan frecuente allí que su apellido llega a abreviarse como «Camp.»), Gustavo Adolfo Bécquer, Antonio de Trueba y Emiliano Ramírez Ángel; pero también a mexicanos como Salvador Díaz Mirón, Juan de Dios Peza y Antonio Plaza, o —de nuevo— al romántico alemán Heinrich Heine. Algo más rara, pero en absoluto excepcional, es la alternancia de lenguas, la vecindad de poemas en castellano con otros en catalán (2, 6, 12) y aun en francés (13).

Aunque las hayamos calificado de escrituras sin *inventio*, las colecciones de poemas revelan, a otro nivel, una importante *inventiva*, en tanto constructos originales hechos a base de materiales *prestados*, recogidos de un repertorio preexistente. En ese sentido, constituyen una forma de *bricolaje* intelectual, de lectura salvaje (Ceballos, 2025, 24-27 y 216), por la que se valoran fragmentos que *todavía pueden servir para algo*, como habría podido escribir Claude Lévi-Strauss (1962, 31 y 50); o, dicho al modo de Michel de Certeau, una forma de pensar que no se piensa a sí misma, una *táctica* de apropiación de productos culturales (1990, XLI y XLIX). A diferencia de la patrimonial o museística, este tipo de colección responde a una lógica oportunista de cazadores-recolectores (como el *braconneur* de Certeau) que se mueven al margen de los repertorios y de los usos previstos institucionalmente, operando muchas veces por acumulación y sin idea previa de cuándo han dar por terminado el trabajo.

En los cancioneros ordinarios contemporáneos la poesía culta se codea con letras de cuplés y tonadillas, con himnos religiosos y militares, ofreciéndonos algunos constituyentes clave del «canon popular» (Botrel, 2002a). A los propietarios de estos cuadernos nadie les pidió que copiasen esos poemas, y los copiaron de todos modos, estimulados tal vez por otras prácticas de colección popularizadas en el siglo XIX, tales como los folletines, las novelas por entregas y el auge de todo tipo de *ephemera* cromolitografiadas (Botrel, 2002b y 2005). Con toda su diversidad, estos espacios escriturales constituyen un mundo aún por explorar y por dignificar;

un mundo al que es necesario abrir un lugar propio dentro de la historia de la producción textual y de las prácticas a ella asociadas, muy especialmente —pero no exclusivamente— literarias; un mundo que se ha construido en relación simbiótica con otros mundos, suspendido entre lo oral y lo escrito, lo privado y lo público, lo diferente y lo conforme, lo culto y lo «popular», lo normado y lo libre, que da cuenta de unas praxis distintas de las que la historia de la literatura y de la cultura convencional suelen retener.

Por ello, esta primera aproximación a los cancioneros ordinarios, este intento de perimetrar estos artefactos culturales tan a menudo ignorados, descartados (sin mala intención) de los archivos personales, *desestimados* en toda la extensión de la palabra, solo puede concluir llamando a su preservación y estudio, reivindicándolos como un objeto digno de la historia literaria, en todo lo que tienen de instantáneas de una lectura singular, situada, verdadera encrucijada de usanzas y pasiones lectoras⁶.

Corpus estudiado

- 1 Cuaderno facticio de Juan Pablo R., rotulado *Segunda vez bulbo [sic] de tomar la pluma*, ca. 1850. 46 h., 28 p. (faltan las dos primeras), 165 x 225 mm.*
- 2 Cuaderno comercial sin título de >1898, papel con marca de agua «Oliveres»⁷, 1 h., 58 f., 6 h., varias arrancadas; contiene un pliego encartado con fecha de 1897; 164 x 214 mm.*
- 3 *Recopilación de versos*, cuaderno facticio copiado en Pinar del Río (Cuba), ca. 1900, con marcas de agua «Hijo de J. Jover y Serra»⁸, 100 p., 2 h., 110 x 160 mm.*
- 4 *Cantares* de Amparo de S.; cuaderno comercial con renglones, impreso en Zaragoza, fechado en Zaragoza el 17 de marzo de 1917. 17 h., varias composiciones encartadas, 155 x 210 mm.*
- 5 Dos cuadernos consecutivos:

⁶ Los autores dan las gracias a Cecilio Alonso, Antonio Castillo, Joaquín Díaz, Marta Palenque y Christine Rivalan por haber compartido con ellos sugerencias y materiales que alimentaron este artículo.

⁷ La empresa Sucesores de Oliveres (c/ Ancha, 58) figura entre los fabricantes de papel barceloneses en el Indicador comercial de España para 1891 (Málaga, 1891, p. 213).

⁸ Importante papelería catalana con presencia transatlántica (cf. *Boletín oficial de la propiedad intelectual e industrial*, n° 151, 1 de diciembre de 1892, p. 23).

- (a) Cancionero de Eloy B. (I), Madrid, cuaderno comercial con renglones, con tapa azul con fecha del 15 de mayo de 1916 y tabla de multiplicar en contratapa; incluye hojas fechadas el 19 y 20 de noviembre de 1927, 11 h., 105 x 150 mm.*
- (b) Cancionero de Eloy B. (II), Madrid, cuaderno preimpreso rayado para contabilidad, con tapa blanca y tabla de multiplicar en contratapa, fechado al final el 17 de noviembre de 1927, 10 h., 95 x 145 mm.*
- 6 *Cuaderno de poesías* de Lolita V. (*Lottie*), fechadas en Masnou entre 1927 y 1929, cuaderno comercial cuadriculado, 67 h., 210 x 150 mm.*
- 7 *Mis cantares nº 4*, de Cristina A. P., fechado en Cádiz en 1929. Cuaderno comercial con renglones, 60 p., 155 x 21 mm.*
- 8 Cancionero de Nené dedicado a Luis M., fechado en Uruguay en 1930. Cuaderno comercial marca «El Oriental», 37 h., 17m x 225 mm.*
- 9 Cancionero cubano, según su penúltimo propietario, 1927-1931. Cuaderno comercial con renglones, 74 h., 190 x 245 mm.*
- 10 *Canciones // Poesías* de Blanca B., libreta escolar comercial impresa en Burjasot (Valencia), ≥1935. 6 f. (comienza numeración en 3), 27 h. (la última en blanco), 155 x 215 mm.*
- 11 *Poesies catalanes (acabada)*, cuaderno comercial con renglones, a plumilla, completado a bolígrafo, ca. 1940, 1 h., 202 p., 160 x 210 mm.*
- 12 *De Teatros. Repertorio de recitados*. ≥1939. 31 h., algunas con marca de agua «Vilazeca», mecanografiadas en máquina sin exclamación de apertura, troqueladas y coleccionadas en una carpeta de grapa; 250 x 165 mm.*
- 13 *Poesies* de F. Casas i Amigó, antología manuscrita. Cuaderno comercial con firma en tapa de R. T. sin fecha, 83 h., 160 x 210 mm.*
- 14 *Poesías y canciones en francés* de P. M. S. (apellidos catalanes). Cuaderno comercial, 32 h (11 en blanco), con la anotación, en h. 18 «Versos de 3^{er} curso 1936-37», 105 x 155 mm.*
- 15 *Libro de cantares* de María Rosa Huerta, en agenda francesa de 1927, pero copiado entre 1942 y 1943, posiblemente a partir de *plieguecitos* cantables. Col. Jean-François Botrel.
- 16 Cuaderno facticio compuesto por cinco poemas del *Romancero gitano* de García Lorca, con el prólogo de R. Alberti de 1937 y un dibujo a lápiz, mecanoscritos por R. G. E. en papel autocalcante, > 1937 Col. Jean-François Botrel.
- 17 *Cuplés*, Fundación Joaquín Díaz, signatura PL6407, sin fecha, 52 h., 160 x 220 mm.

- 18 Cancionero de Lola A. Cuaderno comercial cuadrículado con tapa preimpresa para uso en colegios de Málaga. Una de sus composiciones se fecha en 1923. 13 h. Col. Cecilio Alonso.
- 19 Volumen facticio firmado «José Miguel», compuesto por seis cuadernos escolares cuadrículados, cuatro de ellos manuscritos, y folletos impresos. Cancionero de himnos perteneciente al escultor Manuel Soriano, c. 1939. 15,7 x 11,3 cm. Col. Cecilio Alonso.
- 20 Cuaderno misceláneo de Elisa G., 1935-1939. Cuaderno comercial preimpreso para contabilidad. SIECE, Alcalá de Henares, signatura FMe 5.30.
- 21 Cuaderno comercial impreso en Barcelona cuya tapa representa los cuidados corporales de una madre y sus hijos bajo el epígrafe «Los beneficios de la higiene», c. 1941-1942. SIECE, Alcalá de Henares, signatura FE 6.85.
- 22 *Mis poesías*. Cuadernito facticio de finales de los años 1950, 3^{er} grado escolar. SIECE, Alcalá de Henares, fondo M^a de los Reyes D. F.; aún sin catalogar.
- 23 *Colección de poesías de diferentes autores españoles, principiados a copiar en Madrid el 1. Enero 1846 y recop. por Pedro Galo Montero*, fechado en portada en 1859, y al final en Bilbao a 9 de octubre de 1867; 298 h., 210 x 140 mm. Biblioteca Nacional de España, signatura MSS/3768. Intervienen otras manos, sobre todo a partir del folio 237, tras haberse alterado el programa caligráfico, en f. 202.

(*) Los documentos marcados con un asterisco pertenecen a la colección de Álvaro Ceballos Viro y pueden consultarse digitalizados en el siguiente repositorio: <https://osf.io/8njxq>

Bibliografía

ALBERT, Jean-Pierre. (1999) «Je copie, donc je suis. Quelques bénéfices marginaux d'une pratique illégitime». *Copie et modèle: usages, transmission, appropriation de l'écrit*. Christine Barré-De Miniac (ed.). Paris. INRP. 195-206.

ALONSO, Cecilio. (2022) «Apuntes para un inventario de impresores valencianos de pliegos cantables callejeros (València, primera mitad del siglo XX)». *Pasiones bibliográficas*. 6. 17-33.

AMAOUCHE-ANTOINE, Marie-Dominique. (1987) «Le cahier de chansons du conscrit». *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*. 34. 4. 679-685.

ANTONELLI, Quinto. (1988) *Storie da quattro soldi. Canzonieri popolari trentini*. Trento. Publiprint Editrice / Museo del Risorgimento e della Lotta per la Libertà.

BARTH-RABOT, Cécile. (2023) *La Lecture. Valeur et déterminants d'une pratique*. Malakoff. Armand Colin.

BELTRAN, Vicenç. (1996) «Tipología y génesis de los cancioneros: Juan Fernández de Híjar y los cancioneros por adición». *Romance Philology*. 50. 1. 1-19.

BELTRAN, Vicenç. (1999) «Copistas y cancioneros». *Edición y anotación de textos*. Antonio Chas et al. (eds.). A Coruña. Universidades. I. 17-40.

BELTRAN, Vicenç. (2003) «Los usuarios de los cancioneros». *Ínsula*. 675. 19-20.

BLOCH, Ernst. (2019 [1935]) *Herencia de esta época*. Madrid. Tecnos. Trad. de Miguel Salmerón Infante.

BOTREL, Jean-François. (2000) «La cultura del pueblo a finales del siglo XIX». *Literatura modernista y tiempo del 98*. Javier Serrano Alonso et al. (eds.). Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela. 67-94.

BOTREL, Jean-François. (2002a) «The popular canon». *Modern Language Review*. 97. 4. XXIX-XXXIX.

BOTREL, Jean-François. (2002b) «Los nuevos coleccionistas en la España del siglo XIX». *El libro antiguo español VI. De libros, librerías, imprentas y lectores*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca.

BOTREL, Jean-François. (2005) «El mudo mundo de Felisa Alcalde». *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*. V. Trueba et al. (eds.). Barcelona. PPU. pp. 45-56.

BOTREL, Jean-François. (2011) «Sobre algunas apropiaciones ordinarias del impreso (España, siglos XIX-XX)». Conferencia inédita pronunciada en el Museo de la Escritura Popular de Terque (VII Jornadas de la Red AIEP, 18-19 de noviembre).

BOTREL, Jean-François. (2024a) *Libros e impresos sin fronteras. Estudios de historia de la edición y la lectura en España (1833-1936)*. Gijón. Trea.

BOTREL, Jean-François. (2024b) «Impresos, memoria y oralidad en la literatura de cordel (España, siglos XIX-XX)». *Oralidades en la era*

digital. Archivos, activaciones, memorias y resonancias. Nuevas aproximaciones a los estudios de los impresos populares y la voz. Susana González Aktories / Mariana Masera (coords.). Morelia. UNAM. 86-123.

BOTREL, Jean-François. (2025) «Appropriations et usages de l'éphémère (XVIII^{ème}-XX^{ème} siècle)». *Éphémères, ordinaires, populaires? Usages et circulation des imprimés à grande diffusion (XV^e-XX^e siècle)*. Constance Carta et al. (eds.). Genève. Droz. 3-34.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. (2002) «De la suscripción a la necesidad de escribir». *La conquista del alfabeto: escritura y clases populares*. Antonio Castillo Gómez (coord.). Gijón. Trea. 21-51.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. (2010a) «Memory Books in 19th Century Spain». *Language and the Scientific Imagination*. Giacomo Bottà / Marja Härmänmaa (eds.). Helsinki. University of Helsinki. 1-21.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. (2010b) «Los cuadernos escolares a la luz de la Historia de la cultura escrita». *School exercise books. A complex source for the history of the approach to schooling and education in the 19th and 20th centuries*. Juri Meda / Roberto Sani / Davide Montino (eds.). Macerata. University of Macerata / Edizioni Polistampa. I. 3-10.

CAVALLO, Guglielmo / CHARTIER, Roger (eds.). (2001 [1997]) *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid. Taurus.

CEBALLOS, Álvaro. (2025) *La lectura salvaje. Qué hacemos con la literatura y qué hace ella con nosotros*. Madrid. Alianza.

CEBALLOS, Álvaro. (en prensa) «Reconstructing Readers' Tastes through Topic Modeling of Private Poetry Anthologies». *Proceedings of the Everyday Reading of Literature Symposium*. Lovro Škopljanc (ed.). Zagreb. FF Open Press.

CERTEAU, Michel de. (1990 [1980]) *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris. Gallimard.

DEKKER, Rudolf (ed.). (2002) *Egodocuments and history: autobiographical writing in its social context since the Middle Ages*. Hilversum. Verloren.

DÍAZ-MAS, Paloma. (2008) «Las mujeres sefardíes del Norte de Marruecos en el ocaso de la tradición oral». *El Presente. Estudios sobre la cultura sefardí*. Tamar Alexander / Yaakov Bentolila (eds.). 2. Diciembre. 255-266.

DÍAZ VIANA, Luis. (1987) *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la castilla de este siglo*. Valladolid. Ámbito.

EDDY, Matthew Daniel. (2018) «The Nature of Notebooks: How Enlightenment Schoolchildren Transformed the *Tabula Rasa*». *Journal of British Studies*. 57. 275-307.

FELSKI, Rita. (2008) *Uses of Literature*. Malden / Oxford. Blackwell.

GENETTE, Gérard. (2006) *Bardadrac*. París. Seuil.

HAVASSY, Rivka. (2007) *The Ladino Song in the 20th Century: A Study of the Collections of Emily Sene and Bouena Sarfatty-Garfinkle*. Tesis doctoral. Bar Ilan University.

HÉBRARD, Jean. (2001) «Para una bibliografía material de las escrituras ordinarias. La escritura personal y sus soportes». *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*. 34. 117-144.

HEESEN, Anke te. (2005) «The Notebook: a Paper Technology». *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*. Bruno Latour / Peter Weibel (eds.). Cambridge / London. The MIT Press. 582-589.

INFANTES, Víctor / LÓPEZ, François / BOTREL, Jean-François (dirs.). (2003) *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*. Madrid. FGSR.

LAHIRE, Bernard. (1999) «Copies et copistes, copier et recopier: formes, fonctions, usages et représentations des pratiques de copie». *Copie et modèle: usages, transmission, appropriation de l'écrit. Actes du colloque 12,13, 14 décembre 1996*. Christine Barrié-De Miniac (ed.). Paris. INRP. 217-224.

LAHIRE, Bernard. (2001) *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*. Paris. Armand Colin / Nathan.

LEVI, Primo. (2012 [1958]) *Se questo è un uomo*. Torino. Einaudi.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1962) *La Pensée sauvage*. Paris. Plon.

MONTANER, Alberto. (2020) «Variantes de transmisión, error textual y sesgo cognitivo: el caso de la literatura hispánica medieval». *Medioevo Romanzo*. XLIV. 35-73.

MORETTI, Franco. (2000) «The Slaughterhouse of Literature». *Modern Language Quarterly*. 61.1. 207-227.

MURAT, Laure. (2024 [2015]) *Relire. Enquête sur une passion littéraire*. Paris. Flammarion.

PALENQUE, Marta. (2019) «El álbum de las señoritas Daguerre. Mujeres (o)cultas entre la retórica del “ángel del hogar” y la trama del poder político». *Siglo Diecinueve*. 25. 91-118.

PEER, Willie van / CHESNOKOVA, Anna. (2023) *Experiencing Poetry. A Guidebook to Psychopoetics*. London et al. Bloomsbury.

PETTERSSON, Anders. (2012) *The Concept of Literary Application. Readers' Analogies from Text to Life*. Basingstoke. Palgrave Macmillan.

PORRO HERRERA, María José. (1994) «Un album poético manuscrito: el de Ricardo Montis». *De libros y bibliotecas. Homenaje a Rocío Caracul*. Sonsoles Celestino (ed.). Sevilla. Universidad de Sevilla. 305-313.

ROKISKI LÁZARO, Gloria. (1988) *Bibliografía de la poesía española del siglo XIX (1801-1850)*. Madrid. CSIC. Tomo I.

ROMERO TOBAR, Leonardo. (2000) «Dibujos y pinturas en álbumes del siglo XIX: una variedad del *ut pictura poesis*». *Príncipe de Viana*. LXI, Anejo 18. 331-342.

ROSA, Hartmut. (2019 [2016]) *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*. Buenos Aires / Madrid. Katz.

SARRAILH, Jean. (1933) *Enquêtes romantiques. France-Espagne*. Paris. Les Belles Lettres.

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores. (2005) «“Limosna”, l'album littéraire et artistique d'Antonio Maura». *Hommage à Carlos Serrano*. Paris. Éditions Hispaniques. 349-361.

YEYES ANDRÉS, Juan Antonio. (2024) *El álbum de Matilde Pretel. Sagrario de flores del alma de una tiple de zarzuela*. Pamplona. Analecta.

CIMBELINA EN 1900 Y PICO: DEBATE INTERNO EN TORNO AL FEMINISMO Y LAS MÁSCARAS DE LA IDENTIDAD EN EL TEATRO DE ALFONSINA STORNI

Berta GARCÍA FAET
Universidad Complutense de Madrid
ORCID 0000-0002-3296-4192

Resumen:

Cimbelina en 1900 y pico, una de las dos obras teatrales de Alfonsina Storni incluidas en *Dos farsas pirotécnicas* (1932), es una reescritura crítica de *Cymbeline* (1610) de Shakespeare. Nos enfocamos en la disonancia que plasma sobre la cuestión feminista: lo mismo que en su poesía se da una tensión entre la aceptación de los estereotipos sexistas y su resistencia, también aquí hay norma sociosexual y transgresión. A pesar de que ha sido leída como una pieza netamente feminista, sostenemos que la caracterización de la protagonista, María Elena, y otras marcas autoriales (como las acotaciones) sugieren un autodebate que, si pone en jaque la violencia de los introyectos de género, va más allá y se hace intrincadas preguntas existencialistas *avant la lettre*.

Palabras clave:

Reescritura. Feminismo. Disonancia. Ironía

Abstract:

Cimbelina en 1900 y pico, one of Alfonsina Storni's two plays included in *Dos farsas pirotécnicas* (1932), is a critical rewriting of Shakespeare's *Cymbeline* (1610). I focus on the dissonance this play brings to the feminist question: just as in her poetry there is a tension between the acceptance of sexist stereotypes and their resistance, here too there is sociosexual norm and transgression. Although it has been read as a purely feminist piece, I suggest that the characterization of the protagonist, María Elena, and other authorial marks (such as the annotations) suggest a self-debate that questions the violence of gender introjects but goes beyond that topic and delves into some intricate existentialist questions *avant la lettre*.

Keywords:

Rewriting. Feminism. Dissonance. Irony

Leer a Alfonsina Storni (Capriasca, 1892 - Mar de Plata, 1938) implica a menudo perderse. Su soneto «Autorretrato barroco», perteneciente a *Mascarilla y trébol* (1938), puede entenderse como ejemplo paradigmático de lo que ocurre en buena parte de su obra poética y, como veremos, en otro de los géneros literarios que frecuentó, el teatral: ante los vaivenes psíquicos y políticos en los que se enreda el yo lírico, los lectores quedamos sumidos en una (gustosa) desorientación. Recordémoslo, pues nos ha de servir de introducción:

Una máscara griega, enmohecida
en las romanas catacumbas, vino
cortando espacio a mi calzante cara.
El cráneo un viejo mármol carcajeante.
El Nuevo Continente sopló rachas
de trópico y de sud y abrió sus soles
sobre la testa que cambió su acanto
en acerados bucles combativos.
En un cuerpo de luna, tan ligero
que acunaban las rosas tropicales,
un órgano, tremendo de ternura,

me dobló el pecho. Mas, ¿por qué sus sonos
 contra el cráneo se helaban y expandían
 por la burlesca boca acartonada? (Storni, 2017, 400)

En este poema la argentina se autofigura mediante una voz que —además de remarcar su filiación cultural, en tanto que latinoamericana, híbrida: el «Nuevo continente», «el sud», lo «tropical»— se piensa a sí misma desde la polaridad: dulce y belicosa, complaciente y luchadora, pasiva y activa, delicada y fuerte. Y es que en las segunda y tercera estrofa el yo lírico afirma tener «un cuerpo de luna» y «un órgano, tremendo de ternura» que hace música. Pero también nos cuenta que posee algo que parece lo contrario: «acerados bucles combativos». Sugerimos que se trata de tropos, respectivamente, de su interés por el amor romántico tradicional, que ubica en las mujeres la facultad de la «ternura» (ese melódico «órgano» bien puede ser el corazón), y de su interés por superar estos introyectos ideológicos sexistas, por «combatirlos» con sus «bucles» (tan poco lineales), por transformar el amor entre hombres y mujeres haciéndolo más justo e igualitario. Sin embargo, la voz poética no sólo adopta estos dos valores discordantes. Adopta también un tercero, todavía más desestabilizador: el de la ironía. Si en las otras estrofas aparecían polarizados el sensible corazón enamorado y la melena rizada y animosa que no se conforma, en la primera y cuarta estrofa (las que resaltan la influencia del molde grecorromano clásico) el yo lírico describe su cara como «cortada» por una «máscara», estropeada por el «moho». Su cráneo resulta ser un «mármol carcajeante», y su boca aparece como «acartonada» y «burlesca».

¿Cómo compaginar todas estas imágenes? ¿Dónde encaja este hincapié en su espíritu satírico, su rostro «calzado», premoldeado, en las efusividades amatorias y guerreras del «órgano tremendo de ternura» y los «bucles combativos»? El propio soneto acaba con una pregunta similar: «Mas ¿por qué sus sonos [los del «órgano, tremendo de ternura»; no queda claro si los «bucles combativos» forman parte de este sujeto gramatical omitido] / contra el cráneo se helaban y expandían / por la burlesca boca acartonada?» Por supuesto, ahí acaba el poema y no le sigue a esta mordaz duda ninguna respuesta. La cuestión de cómo

compatibilizar la dulzura, la lucha y el temperamento descreído queda en suspenso. Lo que sí es innegable es que en estos versos se pone de manifiesto una contraposición entre, de un lado, la cara y la cabeza (asociadas a la máscara, el acartonamiento, la dureza marmórea, la mofa, la ironía) y las pulsiones de la ternura y el combate.

Como sabemos, la poesía de Storni es compleja y así lo ha reconocido la crítica académica. En algunos de sus poemas prima una recreación de los estereotipos de la feminidad conservadora que, aunque pueda hacer aparecer a las mujeres como sujeto deseante, está supeditada a los caprichos discrecionales del varón. Es lo que hemos ubicado en la metáfora de la «ternura», tropo de la intransigencia ante los cambios sociales que iban trayendo un mundo más feminista (o protofeminista). En otros poemas, en cambio, el deseo de superar estos prejuicios y guiones socioculturales son el centro; de ahí la metáfora del «combate», tropo de esos valores feministas o protofeministas. En otros poemas, ambas miras —llamémoslas las tendencias a aceptar la norma sociosexual o bien a desencadenar su transgresión— conviven y colisionan. Y aun en otros, se le suma a esta tensión la siempre desequilibrante ironía: lo «carcajeante», lo «burlesco».¹ Es conocida la tesis de Muschietti sobre la poesía de Storni: en ella el yo lírico femenino está «escindido» (Muschietti, 1989, 87): habita la «disonancia», vive en una «duplicidad» entre «estereotipo y resistencia» (Muschietti, 1989, 88-89).

¿Qué sucede con la recepción de su obra teatral? La situación es muy distinta. Comencemos por aclarar que Storni ha sido reconocida sobre todo como poeta; tanto hoy como en su

¹ Poemas favorables a los estereotipos sexistas y estética modernista serían, por ejemplo, en *La inquietud del rosal* (1916) «¡Ven, dolor!» o «Absinthias». Al respecto Geasler Titiev apunta que, en *Poemas de amor*, Storni exhibe sus «ambivalent feelings toward men» (1980, 279), como en casi toda su obra; en esta colección en concreto, sí se da un énfasis en la «self-annihilation» (1980, 279) y la «humility» (281). Para Geasler Titiev en algunos poemas el yo lírico se retrata como «a happy, humble, submissive woman» (1980, 280), y en otros hay tristeza y masoquismo y «the persona-poet here presents herself as an instrument, rather than a source, of creation» (1980, 284). Muchos otros de sus textos son menos dóciles. Su poema feminista más célebre es «Tú me quieres blanca», de *El dulce daño* (1918). Un famoso poema irónico es «Hombre pequeñito», en *Irremediamente* (1920).

momento, su teatro no ha gozado de una amplia popularidad y hoy en día es de difícil acceso. No obstante, recordemos que, antes de ser maestra, Storni fue actriz. Cuando ya se consolidó como poeta no tardó en retomar su vocación teatral, trabajando como profesora de declamación, directora de un teatro infantil y dramaturga (Salgado, 1992, 21). Dejando a un lado las obras que escribió y no publicó ni estrenó, sus obras teatrales más importantes son *El amo del mundo* (1927) y *Dos farsas pirotécnicas* (1932), donde se incluyen dos obras: *Cimbelina en 1900 y pico* y *Polixena y la cocinerita*. Mientras que la primera se trata de una comedia realista burguesa al uso, *Dos farsas pirotécnicas* supone una evolución hacia la experimentación de la vanguardia teatral (Salgado, 1992, 24; Prieto, 1998, 26). Estas farsas comparten tres características: en primer lugar, las dos proponen reescrituras de obras canónicas de la literatura occidental: *Cimbelina en 1900 y pico* reescribe *Cymbeline* (1610) de William Shakespeare y *Polixena y la cocinerita*, *Hécuba* (424 a.C.) de Eurípides. Ambas incorporan elementos —que alteran para sus propios fines— de otras literaturas y escrituras de finales del XIX y principios del XX, tales como la poesía romántica y modernista y los folletines populares dirigidos a un público femenino. En segundo lugar, las dos, en tanto que farsas, desfiguran la realidad con un afán jocoso, paródico y crítico. Lejos, pues, de la vocación de verosimilitud naturalista, son obras que juegan con esa otra verosimilitud extraña y paralela que late en ciertos procedimientos de deformación literaria: reconocemos que hay realidad en sus planteamientos, pero es una realidad, digamos, crispada, retorcida, estirada.² Por último, añadamos que ambas obras están interesadas en explorar mecanismos típicamente vanguardistas tales como la

² Apunta Salgado que a nuestra autora le influyó el esperpento de Ramón del Valle-Inclán (Salgado, 1992, 22) y que estas farsas suyas no son «farsas a secas, sino farsas que califica con dos adjetivos que las cargan de significación. El título las llama pirotécnicas y los libretos, trágicas. Pirotécnicas remite al arte de la invención de explosivos y fuegos artificiales, lo que subraya implícitamente tanto la extrema artificiosidad del género «farsa» como la defamiliarización a la que Storni somete a su público. Pero también pudiera ser que, al calificar las farsas de pirotécnicas, Storni aludiese a los críticos [...] [a la previsible generación de una polémica]. Por otra parte, el adjetivo trágicas forma con farsas un violento oxímoron que representa [...] la paradoja del concepto «mujer- sujeto» en la cultura occidental.» (Salgado, 1992, 23)

intertextualidad (el movimiento reescritural no es sino una apuesta de intensa intertextualidad) y la metateatralidad.³

En este trabajo nos enfocamos en una de esas dos farsas, *Cimbelina en 1900 y pico* (*Cimbelina* desde ahora). La recepción académica ha tendido a leerla como una reescritura netamente feminista de la obra de Shakespeare, pero nuestra interpretación difiere. Nuestra hipótesis es que, lo mismo que en su poesía vía su yo lírico, aquí también muestra Storni una subjetividad dividida entre diferentes deseos, necesidades e ideas, unas más cercanas al feminismo que busca cambiar las relaciones sexoafectivas entre hombres y mujeres y otras no. Hemos querido comenzar con «Autorretrato barroco» por ser un caso ilustrativo, aunque hay muchos más; de modo similar, sucede en *Cimbelina* que Storni articula en sus páginas un autodebate interno, una heterogeneidad de voces que muchas veces disienten.

En efecto, en su teatro como en su poesía el cuestionamiento de los roles de género y la «emergencia de un nuevo sujeto social, que comienza a disputar un nuevo espacio de inserción en la sociedad» (Muschiatti, 1989, 81), a saber, la mujer incorporada al trabajo y a algunos derechos, es clave. Aunque lo cierto es que los sentires y reflexiones que la autora va desgranando en sus textos distan mucho de ser unívocos, y aquí está el quid de nuestro planteamiento. También en *Cimbelina* hay norma sociosexual y transgresión, estereotipo y resistencia, conservadurismo y afán de revolución: como en «Autorretrato barroco», hay «ternura» pro-amorosa, «combate» anti-amoroso (o anti-amor romántico), ironía y una hiperconsciencia sobre la naturaleza enmascarada de nuestra identidad. Y ello por lo que atañe a la construcción del género, pero también más allá.

Nótese sin embargo que estas oscilaciones se disponen de maneras distintas en su escritura según cuál sea el género literario elegido. En su poesía, es la voz poética (que suele venir en primera

³ Las farsas de Storni tienen implicaciones existencialistas *avant la lettre* y conectan con el humor absurdo que se desarrollará en las décadas siguientes. Obras con las que podría dialogar son *Seis personajes en busca de un autor* (1921) de Luigi Pirandello, *El público* (1930) de Federico García Lorca y algunos trabajos de Eugène Ionesco y Samuel Beckett ya en los cincuenta.

persona) la que se muestra, en sus declaraciones y operaciones metafóricas, paradójica y multivocal. En su teatro esta interioridad paradójica y multivocal ya no se expresa en un yo lírico de varias capas y en constante autocuestionamiento: se exterioriza en el propio hecho teatral. Son varias las voces que actúan literal y físicamente en el escenario, y varias las descripciones e instrucciones que reciben por parte de la autora. Consideramos, pues, que (volviendo a la expresión de Muschietti) en *Cimbelina* la «autoescisión», «duplicidad» o «disonancia» de Storni por lo que respecta a la cuestión feminista se desdobra en los personajes implicados y en ciertas marcas autoriales. En concreto, proponemos que en *Cimbelina* el personaje de María Elena es capital, así como sus interacciones con otros personajes y el papel de las acotaciones.

Nuestro análisis se organiza como sigue: para comenzar, ofrecemos un breve resumen de la trama y de cómo esta se contrasta con la de *Cymbeline* de Shakespeare. A continuación, examinamos los argumentos de parte de la recepción académica que ha hecho hincapié en una exégesis feminista de *Cimbelina*, y abundamos en esos motivos. Después procedemos a complementar esta línea interpretativa con otra que le da más valor a la contradicción interna, fijándonos en cómo Storni construye a María Elena, su supuesta heroína feminista; una construcción que resulta tan celebratoria como cáustica. En este punto el poder de la hipérbole y la ironía se hace patente. Por último, nos preguntamos por el carácter metateatral de la obra y su muy ambiguo final, y conectamos este aspecto con la pregunta de Storni por la inevitabilidad de las máscaras y los «encalzamientos» de la identidad, intuida en «Autorretrato barroco»; una pregunta que tiene que ver con el género pero que lo trasciende.

Argumento

Cimbelina parte de una reescritura en forma de farsa de *Cymbeline* de Shakespeare. Mejor dicho, de su primera parte: Storni se ha fijado únicamente en lo que tiene que ver con la temática de la infidelidad femenina (Prieto, 1998, 45). Muy brevemente, la parte de la trama que nos incumbe de *Cymbeline* es la siguiente: Cymbeline, el

rey, destierra a Póstumo por haberse casado con su hija Imógena contravinendo sus órdenes (el rey quería que su hija se casara con el hermanastro de esta, Maneco). Póstumo e Imógena se aman de verdad, de ahí que desafíen al monarca y sigan juntos contra viento y marea a pesar de la oposición de la familia de ella. Ya en su destierro en Italia, Joaquimo, un prototípico Don Juan, le espeta a Póstumo que él, si quisiera (ya que no hay mujer que se le resista), podría seducir a Imógena. Póstumo le desafía a que lo intente y hacen una apuesta. El marido le profesa una fe total a su esposa, a su «virtud». Joaquimo vuelve a Bretaña para intentar conquistar a Imógena, fracasa con gran estrépito y ella le humilla. Pero para no tener que confesar su fiasco y la herida en su hombría le miente a Póstumo y fabrica unas «pruebas» para convencerle de la infidelidad de su enamorada. Le roba el brazalete que le había regalado su amado Póstumo y se lo muestra a este para hacerle creer que ha estado en la alcoba de ella. Póstumo se cree las mentiras de Joaquimo, se indigna y manda matar a Imógena. La joven al final no es asesinada: la salva un criado que la quiere bien. Los enamorados se reconcilian.

En la versión de Storni, en el Prólogo (Storni, 1932, 7-20) los personajes son estos mismos, pero con otro nombre.⁴ La transición entre una y otra identidad se hace sin ocultamiento, en pleno escenario. Todos ellos explican por turnos y someramente el texto «original» de Shakespeare (filtrado por cómo lo ve Storni, claro) y le ofrecen al público una introducción de la «representación» que van a llevar a cabo (Storni, 1932, 20). El Prólogo alude, pues, a un «como si» metateatral: es «como si» ellos fueran personas, de profesión actores, que glosan a los personajes que les han tocado en suerte: el rey Cimbeline hace del Dr. Gutiérrez, ministro conservador; Imógena, de María Elena, la hija desobediente; Póstumo, de Héctor, joven intelectualoide, «progre» y sin dinero; y

⁴ No analizamos a la reina / Sra. De Rodríguez, mujer manipuladora y obsesionada con el poder, ni a su hijo (y hermanastro de Imógena / María Elena), Cloten / Maneco, otro Don Juan, por falta de espacio. Baste decir que Garzón-Arrabal ha señalado que la Sra. De Rodríguez opera como un contrapunto al «nuevo sujeto femenino» que representa María Elena: sería como la anti-mujer, la mujer aliada de y adicta al patriarcado. Cloten / Maneco es un mero apéndice de su madre y no se sale en ningún momento de la norma del «macho» privilegiado: adicto al estatus y a tener muchas amantes.

Joáquimo, del donjuanesco José. Siguen seis actos (Storni, 1932, 22-109) en los que se despliega la historia, parecida a la de Shakespeare: también en la reescritura de Storni hay oposición entre el Dr. Gutiérrez y Héctor y José busca seducir a María Elena y fracasa. Sólo que en este caso José ni siquiera tiene la oportunidad de tratar de engañar a Héctor, ya que María Elena se le adelanta y habla con Héctor antes que José, a quien delata. En principio, el final es semejante al de *Cymbeline*, pues triunfa el amor entre Héctor y María Elena. Veremos más adelante que el final metateatral complica el asunto. Y es que en el Epílogo (Storni, 1932, 110-122) los personajes-personas discuten sobre ambas obras (la de Shakespeare y la de Storni) y se ponen a debatir acaloradamente sobre cuál les ha gustado más y por qué. El libro de Shakespeare se encuentra ahí mismo en el escenario y tiene una puerta. Los personajes-personas intentan atravesarla pero no pueden: ya no caben.

La lectura feminista

Como decíamos, la crítica ha tendido a ver en María Elena a un alter ego de Storni y un modelo de mujer feminista. Por ejemplo, Garzón-Arrabal afirma que la argentina, en su trabajo dramático, lo que hace es proponer un «nuevo sujeto femenino»: Storni estaría mostrando (con afán ético-político, didáctico, quizás utópico) el tipo de mujer que ella fue o quiso ser y que quisiera que todas fuéramos: una heroína contundentemente anti-patriarcal, en perpetua rebelión contra la «*male gaze*» (Garzón-Arrabal, 2008, 29-33). Según la definición de esta estudiosa, dicha mujer-sujeto «1. posee características que tradicionalmente han sido consideradas ‘masculinas’; 2. tiene tanto voluntad propia como [...] *agency*; 3. no sólo no se somete a las reglas dictadas por el patriarcado, sino que cuestiona [sus] fundamentos; [y] 4. subvierte el canon patriarcal.» (Garzón-Arrabal, 2008, 28)

Ya en estudios más tempranos sobre *Cimbelina*, los de Salgado (1992) y Prieto (1998), se subrayaba esta mirada feminista, si bien desde posturas más matizadas. Para Salgado, Storni se toma libertades para con Shakespeare (Salgado, 1992, 25) y se resiste a los elementos misóginos de la obra del inglés y del *statu quo* sexista en general; por ello cabe leerla según la categoría de «lectora resistente»

de Judith Fetterley (Salgado, 1992, 23). Otra categoría aplicable sería la del rechazo al «pacto entre hombres» o «intercambio de mujeres» de Gayle Rubin (Salgado, 1992, 26), pues en *Cimbelina* dicho intercambio se malogra tanto en el triángulo padre-yerno-hija (la hija elige a quién amar, no le manda su padre) como en el triángulo marido-amante-esposa (la esposa elige no ser infiel, pero tampoco le manda su marido). La lectura de Prieto coincide en lo esencial con la de Salgado: sostiene que hay en esta obra un «registro revolucionario» de tipo «sociosexual» (Prieto, 1998, 25-26, 43) (si bien, como explicaremos más tarde, también para este crítico el final de la obra obliga a los lectores a repensar dicho registro). Según Prieto, lo mismo que en gran parte de la poesía de Storni hay una «repetición transgresora de una iconografía y un léxico falogocéntrico, como intento de resignificación del modernismo» (Prieto, 1998, 27), hay en esta reescritura dramática un intento de rebatir a Shakespeare y a la norma patriarcal, y ello mediante varios mecanismos. Unos son de *supresión* (por ejemplo, Storni elimina la parte de la trama de Shakespeare que no le interpela y se ciñe a la temática de las acusaciones falsarias contra la «virtud» de las mujeres) y otros, de *inversión*. Los de inversión resultan los más habituales. Entre ellos son de destacar dos: la feminización del nombre del rey (Storni traduce *Cymbeline* por *Cimbelina* y no por *Cimbelino*, creando la ambigüedad de que la protagonista de la obra, María Elena, ha de ser leída tal vez como la verdadera reina de esta historia); y la ironía carnavalesca de los nuevos nombres. Imógena, la virtuosa acusada de adúltera, se llama ahora María Elena que, siendo ella también una virtuosa acusada de adúltera, remite a la adúltera Helena homérica. El donjuanesco Joaquino se llama ahora José que, siendo él también donjuanesco, remite al casto José bíblico (Prieto, 1998, 32). Prieto lee estos mecanismos desde las categorías de las «tácticas» de Michel de Certeau y las «tretas del débil» de Josefina Ludmer (Prieto, 1998, 48).⁵

⁵ Ruiz Pérez lee a Storni en términos parecidos a los de Prieto y Salgado. La concibe como una «subjetividad acéntrica», en contraposición a la «subjetividad excéntrica», que sería la que está «fuera pero también en función del centro». Storni vendría a rechazar contundentemente dicho centro para sustituirlo y superarlo (Ruiz Pérez, 2008, 193). Conceptos afines serían el de «modernismo subversivo» (Castillo, 1998) y «postmodernismo» (Pieropan, 1993).

Estamos de acuerdo con Salgado, Prieto y Garzón-Arrabal en que el envite feminista es omnipresente en *Cimbelina*. María Elena se niega a cumplir con el matrimonio concertado por su padre, tiene iniciativa, es asertiva y decidida, es un sujeto de amor y de deseo y termina por hacer su camino e imponer su voluntad. En los sentidos apuntados por los críticos mencionados, entonces, sí resulta una mujer «moderna», pero también en algunos sentidos más. Veamos, antes de pasar a la problematización de esta mirada feminista, otros dos detalles de la trama y de las metáforas que propone Storni que se condicen con esta tesis.

Un primer punto lo encontramos en que tanto Storni *qua* autora y María Elena *qua* personaje principal, no sólo frustran, sino que también ridiculizan, los planes de los antagonistas varones, y ello de una manera muy concreta: en tanto que planes *irrealizables*, puesto que los hombres tratan de controlar a las mujeres cuando las mujeres son, en realidad, incontrolables. Como sabemos, la joven se niega a casarse con quien le ordenan y en todo momento consigue hacer lo que quiere, sin nocturnidad pero sí con alevosía. Lo significativo es que en varias ocasiones se burla Storni de la pretensión absurda del patriarcado de fiscalizar y atar a las mujeres con un símil muy particular: los hombres se hacen la ilusión (vana) de que tienen en su poder a las mujeres... tal y como los hombres de Estado, en sus fantasías, se creen que controlan al Pueblo. Esta es la comparación que elige Storni para denunciar esa compulsión de vigilancia como pretensión ilusa. Así, en el Prólogo, la voz de la autora califica en una acotación de «ridícula» la «actitud de mando» del padre ministro, que afirma histéricamente que es él quien lleva el timón de la «nave» del Estado (y, de paso, la de la vida de su hija) (Storni, 1932, 10). Desgraciadamente para él, la realidad frena sus ínfulas: según sus propias palabras desesperadas, esa nave que es María Elena se empeña en «navegar torcida» (Storni, 1932, 19). En otra escena igualmente simbólica, en el Acto I, el Dr. Gutiérrez sopla lastimosamente en una pecera un barquito que no se mueve: símbolo múltiple de todo lo que se le escapa de las manos (su hija, su «reinado»), tropo también de la terquedad impugnatoria por parte de María Elena, en revuelta contra las normas ajenas. La hija se ríe del padre:

MARÍA ELENA Pero, papá, si no has podido conmigo, ¿cómo vas a poder con la navecita esa?

Dr. GUTIÉRREZ (*Dando un golpe en el escritorio*) ¡Silencio! ¡Soy el jefe!... ¡Respete la nave del Estado!... ¡Eso no es cosa suya! (Storni, 1932, 23)⁶

En otra oportunidad, todavía en el Acto I, ella le espeta esta ironía ácida: «Padre; ¡he sido insultada! La nave de mi reputación vacila... ¡soplela usted!» (Storni, 1932, 29).

Un segundo punto tiene que ver con que, si el padre no puede ejercer de patriarca —como él quisiera y como dictan y prevén (mal) los códigos del machismo—, José, el Don Juan, no corre mejor suerte. Tampoco él puede ejercer de lo que se supone que es: un seductor irresistible. María Elena, siendo como es o como quiere ser, desbarata sus expectativas: si con su padre no hace de niña dócil, con su pretendido amante su carne no se revela débil. El «burlador» acaba siendo «burlado»: él, que había metido baza contra Héctor chismeándole a María Elena que ella pecaba de ingenuidad si acaso se creía que su marido no le estaba siendo infiel con ciertas «mujerzuelas», como le dice en el Acto IV (Storni, 1932, 70), es quien acaba por ser la diana del más afilado sarcasmo por parte de la chica. Ella no le cree y, como venganza por su intento de engaño, hace «como si» fuera a entregarse a él. Le regala los oídos con todo tipo de indirectas-directas eróticas: seduce al seductor haciéndose la seductora. Pero, justo en el instante en que debía estallar el clímax, no hay entrega sexual: en vez de entregársele, un grupo de niñas ruidosas salen de un armario donde habían estado escondidas, y rodean, en un corro de risas socarronas, a José. Así se lo cuenta, divertida, María Elena a Héctor en el Acto VI (Storni, 1932, 94). En definitiva: él, que opina que ella es una ingenua, termina por ser el único ingenuo en esta historia. De esta forma subraya Storni que la ingenuidad (o la mala fe) del machismo reside precisamente en confiar en que la mujer es como ellos la pintan (como a ellos les

⁶ El énfasis es nuestro siempre excepto en las acotaciones.

conviene), no-confiable, y no como ella decide: confiable con quien quiere y no-confiable con quien no.⁷

Ahora bien, la caracterización de María Elena y algunos otros aspectos de la obra no nos permiten concluir que Storni haya construido en su protagonista a una mujer puramente loable, una mujer «moderna», liberada, un modelo a seguir. La visión que se transluce en ciertas marcas autoriales tiene dobleces: resulta que María Elena en ocasiones transgrede la norma patriarcal y en otras la sigue con frenesí. Y por su manera de retratarla, vemos que por ella Storni plasma unas veces una gran simpatía y otras, antipatía. Procedamos entonces a explorar esta multivocalidad.

Transgresión... y norma

Si bien Storni connota al personaje de María Elena como feliz y valientemente insumisa en muchas ocasiones, encontramos varias marcas autoriales que la desautorizan desde la hipérbole y la ironía, subrayando su adhesión a la norma (o a ciertas normas).

El primer aspecto problemático tiene relación con su adicción al amor, armado según una guionización romántica y modernista que incluye elementos de masoquismo y retórica religiosa (adoración, idolatría, fervor...) y afirma la centralidad absoluta del ser amado. Es innegable que María Elena es un sujeto, porque actúa como tal y porque cumple (al menos parcialmente) con lo que promete esa palabra, «sujeto»: contra su padre que la infantiliza, ella se erige como sujeto mayor de edad, y contra José, que presupone que puede conquistarla sexualmente a través de una perorata sentimental (palabrería sobre la atracción de las almas), ella desvela su engaño.⁸ No obstante, llama la atención que este sujeto que es María Elena está vacío de otra cosa que no sea su amor por Héctor, y usa toda su autonomía, libertad y sagacidad sólo para una cosa: ponerse a su servicio. La voz de ella, que en efecto es alta y clara como solemos pensar que es la de un sujeto emancipado, no

⁷ Algunos de los insultos que recibe María Elena a lo largo de la obra (por su hermanastro, por José, y por su padre) son significativos: «marimacho» (Storni, 1932, 26), «gorda» (Storni, 1932, 29) y «ramera» (Storni, 1932, 41).

⁸ Resuena esta escena con el poema «A Eros», en *Mascarilla y trébol*, donde el yo lírico destripa a Cupido para ver qué hay escondido dentro, y lo que hay es sexo.

dice nada que no sea sobre su marido, ni sus acciones tienen otro objetivo que conservarlo. Por ejemplo, en el Acto II, cuando destierran a Héctor, María Elena afirma que no sabe qué hacer sin él. Puesto que entre él y la vida de ella no hay separación, el uno ocupa a la otra:

MARÍA ELENA. ¿Me escribirás todos los días?

HÉCTOR. Todos.

MARÍA ELENA. ¿Pensarás en mí a cada momento?

HÉCTOR. A cada segundo.

[...] MARÍA ELENA ¡Juro por mi raqueta que te amaré cada día más, que te dedicaré todos mis pensamientos, que sólo viviré soñando en el momento que regreses [...]! (Storni, 1932, 48-49)

María Elena rellena ese hueco que es su existencia con más hueco: con una compulsión que la inserta de pleno en la larga tradición de mujeres que no hacen más que esperar a sus maridos. El sentido de la vida para ellas lo aporta el varón y su mutua historia de amor. María Elena *se penelopeniza*:⁹ en sus palabras, todavía en el Acto II, desteje y teje todo el día:

MARÍA ELENA. ¿Nos separan?

HÉCTOR. ¡Nos separan!

MARÍA ELENA. (*En un transporte dramático*) ¡Te adoro, te amo, te idolatro; te seré siempre fiel! ¡Tejeré y destejeré lana

⁹ Esta compulsión es recíproca, también la airea Héctor. Por ejemplo, en el Acto IV, en la epístola que le manda a su enamorada desde el destierro le dice esto: «No tengo ya en cada carta nada que decirte, pero te sigo escribiendo» (Storni, 1992, 63). Sufren ambos de una suerte de *horror vacui*: miedosos de saberse vacíos de una vida propia, rellenan sus vidas con las vidas del otro, vidas que, a su vez, están vacías. El hecho de que sea ella la que espera y la que explícitamente se sitúa en una afinidad con Penélope, hace que esta compulsión tenga una marca de género. Podría argumentarse que María Elena juega un papel activo, ya que es ella quien toma las riendas y viaja para aclararle a Héctor que no le ha sido infiel. Justamente, es activa pero para afirmar ese amor romántico-modernista que la reduce a ella a ser un epifenómeno de su pasión.

todo el día como Penélope... ¡Oh mi amor, mi amor, mi gran amor! (Storni, 1932, 47)

La propia Storni, como hemos mencionado, tiene numerosos poemas amorosos que se obcecan en esta norma sociosexual más tradicional según la cual las mujeres «han nacido para amar» (según la famosa expresión del poema «Inútil soy», perteneciente a *Ocre*, de 1925: «y voraz, yo nací para el amor»). No tienen más vida propia que la de consagrarse al destinatario de su enamoramiento, y al propio enamoramiento. En otros poemas, transgrede la norma de manera contundente y escandalosa. Y en otros poemas, en fin, hay una mezcla de ambas valencias. Es lo que ocurre en *Cimbelina*: María Elena es un personaje fuerte y admirable pero tiene una debilidad: que toda su energía está puesta en un único lugar, Héctor. Qué duda cabe de que la muy extravagante María Elena está construida desde la exageración humorística, algo que confirman las acotaciones (como la ya citada de «en un transporte dramático»). Esta amplificación de su debilidad es cómica y satírica: el efecto no es completamente destructivo, no se nos invita a los lectores a despreciar a María Elena. Sí se nos invita a reírnos (no sin amargura) de su monomanía. El «juro por mi raqueta» (Storni, 1932, 48) resulta profundamente sardónico y desacreditador.

El segundo aspecto problemático de la proyección de una mirada feminista sin matices sobre María Elena está en que, al hecho de que el único interés vital de María Elena es Héctor, hay que añadirle el hecho de que Héctor, al que ella idealiza, no es un individuo especialmente encomiable. Storni nos hace saber que el amor incondicional que María Elena manifiesta por un hombre de tal calaña a su vez a ella la descalifica. Porque si se define sólo por su amor y el objeto de su amor resulta ser un objeto poco digno de amor, lo que sucede es que termina definida por un amor caricaturesco, y ella misma deviene caricatura. Y no es sólo que María Elena, que se precia de no haber sido engañada por José (cuyos alegatos sobre el alma no ocultaban sino fines meramente sexuales), se autoengaña creyéndose que Héctor es un alma maravillosa. Es que, además, los defectos de Héctor los luce, no sin orgullo, también la propia María Elena. Veamos algunos de ellos.

Primero, lo que une a los amantes es una frivolidad, una arbitrariedad disparatada: se aman porque él es «izquierdista» y ella es «zurda» (Storni, 1932, 38). Lo que los une no es sino un vago sustrato metafórico malinterpretado: un chiste. Storni como autora ridiculiza esta unión: de un lado, su enlace es inmotivado, se acoplan por un juego de palabras; de otro, su amor, de bases poco sólidas, viene teñido retóricamente de charlatanería elevadísima, como si ese amor, que ellos califican de «terrible» (Storni, 1932, 14), fuera producto de la grave predestinación cósmica, cuando a los lectores se nos deja saber que no es sino el producto de una broma lingüística. La solemnidad e histrionismo de los amantes es tal que el efecto no puede ser sino, de nuevo, sarcástico.

Segundo, el progresismo izquierdista de Héctor hace aguas por todas partes. Chirría con los muchos gestos clasistas, y hasta racistas, de su enamorada y de él mismo. Storni construye a María Elena, en su vestimenta, su argot y sus acciones, como una típica «niña bien»: en la familia tienen criados, gustan de darles órdenes, son paternalistas con ellos, y hasta insolentes (Storni, 1932, 21). Además, el progresismo de Héctor, bienintencionado o no, entraña un complejo de «salvapatrias» que la autora muestra como peligroso. Héctor se embarra, no ya en la arrogancia moralista de que, según él, sólo él tiene la razón. En el acto II, cae en la violencia: quiere «recomponer» el mundo, pero eso sí, «a martillazos» (Storni, 1932, 36). María Elena, lejos de escandalizarse de la violencia, le presta su icónica raqueta (otra vez objeto-puente para la expresión de la ironía de Storni) para que le pegue unos cuantos raquetazos más al mundo (simbolizado en una bola del mundo). Si Héctor violenta al mundo con sus imposiciones idealistas coercitivas, María Elena lo prosopopeyiza y provoca una infantilización doble que hace efecto bumerán y termina por afectarla a ella: lo que ganó des-infantilizándose con su padre, lo pierde infantilizándose ahora con su amor. Concibe al mundo como niño maltrecho; a ella misma, como la alumna de su hombre-maestro y como la madre (o la enfermera) de ese hijo de su cónyuge:

Mi marido me ha enseñado a amarte, querido; cuantas manchas te salpiquen, te las lavaremos; cuantas abuchaduras se te formen, las levantaremos; cuantos chichones te salgan

los alisaremos... Confía en el amor, mundo [...] Un izquierdista y una zurda, pluma, martillo y raqueta en mano, vigilan por ti. (Storni, 1932, 38)

La ironía está aquí en que este amor de Héctor y de María Elena por el mundo es un anti-amor: para mejorarlo, lo agreden; para «recomponerlo» (Storni, 1932, 36), lo descomponen. A la par, el amor entre Héctor y María Elena asume una división del trabajo del progreso que tiene una marca de género de lo más conservadora: él hace de la cabeza pensante; ella, de las manos limpiadoras y cuidadoras de la prole.

Esta marca de género *pro-statū quo* que María Elena reproduce es relevante en un tercer elemento de la obra que complica la interpretación feminista. Y es que tanto en la versión de Shakespeare como en la de Storni, el conflicto entre los personajes se desata por la cuestión de la (potencial) infidelidad de María Elena. En la de Shakespeare, Póstumo sí se cree la mentira que le cuenta Joaquino y ordena matar a su esposa por adúltera. Póstumo no recibe castigo por su desconfianza ni por sus valores sexistas: si vuelve a juntarse con Imógena es porque un criado intercede por ella. En la de Storni, por el contrario, Héctor no llega a tener ni siquiera la ocasión de dudar sobre la veracidad o falsedad de las calumnias de José. No le da tiempo: en el acto VI María Elena nos cuenta que ha cogido un hidroplano, ha viajado a donde está desterrado Héctor y le ha contado todo (Storni, 1932, 92). Ella es el *deus ex machina* que, más que resolver el conflicto milagrosamente, lo pre-elimina, lo pre-imposibilita, lo pre-niega. No tenemos la oportunidad de comprobar si Héctor hubiera creído a José. Lo que sí sabemos es que tanto para Héctor como para la propia María Elena la cuestión de la fidelidad de esta es capital.

Así, por muy avanzado que se declare, Héctor no se libra de su machismo. La valía de María Elena sigue midiéndose según su fidelidad marital: fidelidad que, a los ojos de Héctor, hace de ella una mujer «pura», «digna» y «delicada». En una carta le dice: «Sé que eres la más *digna* de las mujeres, pero quisiera ahorrarle a tu *delicadeza* un mal rato [...] Te añora, te sueña, te admira, *te reverencia*, *te idolatra* tu desterrado y fiel Héctor» (Storni, 1932, 65). Las mujeres que no son

así, las mujeres que sucumben y son concupiscentes, se le antojan a Héctor despreciables. Para él son bestias antihumanas y antimujeres:

Todo conquistador lo es porque no se ha topado con *verdaderas* mujeres. Las conquistas de los donjuanes no pasan de una bolsa de piel, más o menos suave, dentro de la cual respira un *animalito mediocre*. (Storni, 1932, 59)

El purismo progresista de Héctor convive, pues, con su aceptación, no ya acrítica, sino hasta apasionada, de la ideología patriarcal de la «pureza» femenina. El valor de María Elena y de todas las mujeres sigue planteándose en esos mismos términos: honra y deshonra, rectitud y torcedura.¹⁰ Y lo más llamativo es que ella misma participa explícitamente de este sexismo. Así le explica a Héctor su viaje intempestivo en hidroavión:

José es un intrigante muy hábil... Habría sabido contarte las cosas de tal modo que, por lo menos, hubieras dudado, sufrido... Y a lo mejor te lo creías todo. *¡Y te hubieras pegado un tiro! ¿Verdad que te habrías pegado un tiro? ¡O te habrías tirado al mar!* (Storni, 1932, 95-96)

Por último, consideremos un cuarto elemento que impugna la idea de que en María Elena todo es transgresión: la estetización del daño amoroso. Al considerar que en la relación de pareja una infidelidad sería motivo de agresión (contra el infiel y contra el tercero) y motivo de suicidio, el amor de María Elena se abre a la anulación del otro tanto como a la propia anulación, embelleciendo la dependencia emocional. El amor de la «moderna» María Elena no se diferencia mucho del amor «a la antigua» de Imógena. Dice la primera: «No hay hombre en la tierra más noble, más fuerte, más instruido que mi esposo Póstumo. [...] *[T]odo lo que sufrí por él no hizo más que aumentar mi amor. ¡Esposo mío, esposo mío, te adoro!*» (12). Y dice la segunda: «¡Viva Héctor Núñez, mi marido, el hombre más adorable de la tierra! *¡Por él sufriré miseria y persecución!*» (Storni, 1932,

¹⁰ Un paralelismo hermana a cómo tratan a la mujer rebelde su padre y su esposo. Para el ministro, ella es una «nave torcida» (Storni, 1932, 19). Para el marido, las malas mujeres se salen de la norma en equivalentes términos.

29). Héctor experimenta el amor según procesos sadomasoquistas semejantes: ambos se regocijan en que el cónyuge sufra, y ambos se gozan en hacerse mal. Storni, *qua* autora, no lo aprueba y se burla socarronamente de este aspecto del código del amor romántico-modernista con una *reductio ad absurdum* hilarante. Si el amor es dolor, sea: la prenda de amor que le regala María Elena a Héctor es una *gillette* para que se corte todas las mañanas frente al espejo al afeitarse, y para que piense en ella con cada muesca de sangre que se autoinfrinja. En una carta, el esposo le cuenta a la esposa lo siguiente:

No tengo ya en cada carta nada que decirte, pero te sigo escribiendo con la misma frecuencia, pues me parece que así estamos más unidos... ¡Si me vieras! ¡Estoy todo cortado! Me hiego a propósito con tu *gillette* adorada y no me pongo ningún cauterizante en las heridas para que las cortaduras me duren más tiempo. (Storni, 1932, 63)

Por todas estas razones, María Elena no debe ser leída *únicamente* como una mujer liberada: lo es hasta cierto punto, pero hay en ella, como en la propia Storni, «escisión», «duplicidad», «disonancia». Porque, si bien sí tiene deseos, los verbaliza y los persigue, esos deseos se resumen en un sometimiento al ideal amoroso más conservador; ideal que se posa sobre un hombre retratado como más bien grotesco, y que en la práctica conlleva ciertos credos y dinámicas de género poco favorables al deseo de transgresión que, en otros aspectos de su personalidad y trayectoria, sí encarna. Por eso Storni, al levantar este personaje y desplegar sus paradojas a lo largo de la trama, también se bifurca en varias querencias: a veces la ensalza y a veces la hunde.

Metateatralidad e identidad enmascarada

Por lo dicho hasta ahora, podemos considerar que nuestra autora ha condensado en la protagonista de *Cimbelina*, María Elena, a un sujeto femenino que (como ya ocurre con los yoes líricos de Storni como poeta) bascula entre explorar la anti-norma y adherirse al *statu quo* sociosexual de su época, el que impone a las mujeres (y

a los hombres) una determinada manera de vivir (o malvivir) su vida, comportarse, amar, gozar y sufrir, siguiendo las reglas de unos introyectos y guiones de género muy específicos que predefinen qué se puede y no se puede hacer, y cómo. Sería tentador plantear la cuestión en términos de libertad personal *versus* imposición social, autenticidad del yo *versus* manipulación ideológica del grupo, verdad íntima *versus* (volviendo a la imaginería del poema «Autorretrato barroco» con el que comenzábamos) «máscara», «encalzamiento», premoldeado, «acartonamiento». Y no sería todo falso en esta dicotomía. Sin embargo, son varias las características de *Cimbelina* que impiden esta lectura tan recta. Y es que no es evidente quién es o podría llegar a ser María Elena, o incluso si es que sería alguien, si se negara a seguir los estereotipos de género y las convenciones del amor romántico-modernista. En realidad, ni María Elena ni ningún otro personaje... o persona. Pero vayamos por partes.

Por un lado, María Elena, que como hemos analizado en no pocos casos cumple la norma patriarcal, en algunos momentos demuestra una gran hiperconsciencia sobre el hecho de que lo que está haciendo es justamente cumplir la norma patriarcal. En otras palabras: no la naturaliza sino que nos deja saber que sabe que se trata de una convención más: una regla, un precepto. Si bien no se da cuenta, por lo que respecta a su amor por Héctor, de que está reproduciendo lo que se espera de ella como mujer (amor sacrificado, sufridor, obsesivo, etc.), sí se da cuenta de que sí está haciendo eso mismo cuando finge su amor por José. Y los lectores no podemos sino percatarnos de que no hay diferencia ninguna entre lo que dice y hace desde la simulación y lo que dice y hace de corazón: es idéntico. Así, en el Acto V, para inspirarse y determinar cómo regalarle los oídos a José y vengarse de su malintencionado ardid, acude a las directrices que facilitan ciertos libros, ciertas novelas *à la Madame Bovary* que tienen vocación de manual: «Leer[é] las frases de amor; hay que ponerse a tono, *saber los vocablos precisos...*» (Storni, 1932, 87). Y le dice a José: «Miel ardorosa circula por mis venas [...] Siete ángeles, las alas de fuego, hacen guardia a los pies de mi lecho» (Storni, 1932, 87). Lo curioso es que eso que le cuenta a José para seducirle, y que ella sabe que no es más que un cliché copiado de algún sitio (de ahí que inmediatamente después de pronunciar esa frase se espete a sí misma, autoirónica,

«¡Vaya guardial!», no tendría por qué haberlo buscado en un libro, dado que ya lo traía de casa. Lo que le dice a José suena igual a lo que le dice a Héctor. Digamos entonces que María Elena es a veces consciente de su condición de ventrílocua de discursos amorosos estereotípicos ajenos, y a veces no: a veces sí experimenta esos mismos discursos como verídicos y propios, y ello a pesar de que su textura estilística es plenamente tópica.¹¹ Relacionándolo con el soneto que nos ha servido de introducción a las tensiones que hemos querido sondear en *Cimbelina*: como en «Autorretrato barroco», en María Elena es difícil separar su rostro de su «máscara enmohecida», su cara lavada que expresa sus emociones con naturalidad y espontaneidad de su cara maquillada que, de tanto amoldarse a quién sabe qué rígida horma, se apergamina, se endurece, se cuarteas.

Por supuesto, nace aquí la pregunta obligada: ¿y cómo distinguir entre lo impropio y lo propio, la copia y el original, la imitación y la sinceridad, el disfraz y la desnudez, el albedrío y el código, el personaje y la persona? Lo cual nos lleva a la cuestión de la metateatralidad, cuyas paradojas vemos en el propio concepto de «actuar», que, como nos recuerda la RAE, significa «obrar, realizar actos libres y conscientes» y «ejercer actos propios de su naturaleza»... pero también «interpretar un papel en una obra teatral».¹² No es un término, pues, unívoco, como no lo es casi nada en la literatura de Storni, y como no lo es María Elena en *Cimbelina*: nuestra (a veces) heroína y (a veces) anti-heroína *actúa* las dos acepciones del verbo «actuar»... simultáneamente. La multivocalidad que hemos visto en los apartados anteriores, que tenía que ver con el hecho de que, respecto a la cuestión feminista,

¹¹ Maneco, el hermanastro de María Elena, ahonda en esta misma hiperconsciencia sobre los códigos que les dictan cómo actuar al nivel del género y del ideal amoroso cuando la joven le monta lo que a él le parece una *escenita*. Cuando ella amenaza con dispararle (luego vemos que su pistola era de chocolate...), él se burla y le dice: «¡A mí con escenas de cinematógrafo!» (Storni, 1932, 40). De este modo saca a relucir la condición hollywoodiense —peliculera, teatral— de los actos de María Elena, que al mismo tiempo son efectismos.

¹² También el concepto de «persona» es paradójico en esa misma dirección. Recordemos el conocido origen etimológico de la palabra «persona»: «prósopon» (griego) designaba al actor que portaba la máscara, por detrás de la cual su faz debía sonar, hablar; y de ahí «personae» (latín, «per sonare»).

Storni vocaliza distintas posturas (expresándolas en su caracterización contradictoria de María Elena y en ciertas marcas autoriales que insisten en esta pluralidad interior de María Elena y de Storni), cobra aquí otros tintes. Más filosóficos y hasta metafísicos: ¿podemos «realizar actos libres y conscientes» sin seguir ningún libreto? La metateatralidad de *Cimbelina*, y sobre todo su escena final, apunta a la irresolubilidad del misterio de qué es lo genuino en nuestra identidad y qué es lo impuesto: qué es rostro y qué es máscara.

Recordemos que los personajes (llamados María Elena, Héctor...) poseen conciencia dramática: saben de su «personajidad» y reflexionan más o menos críticamente sobre ella. A los lectores no se nos escapa que esos personajes son actuados por supuestas personas (llamadas Imógena, Póstumo...) que, a su vez, son los personajes de la obra de Shakespeare (llamados igual: Imógena, Póstumo...). Podemos distinguir de esta forma tres niveles teatrales. En el Prólogo (digamos *nivel A*), los personajes de la obra de Shakespeare se creen personas y se autodefinen con fórmulas copulativas tipo «Yo soy Imógena; una princesa. Soy hija del rey Cimbelina, personaje [de] [...] un drama de Shakespeare. Mi cuerpo una estatua, mi alma una antorcha, mi corazón una nube» (Storni, 1932, 8), «Yo soy Póstumo» (Storni, 1932, 8), etc. En los seis actos que hay entre el Prólogo y el Epílogo (*nivel B*), los personajes-que-se-creen-personas de Shakespeare se visten de los personajes de la sub-obra de Storni y la actúan: «Ahora existo en el año 1900 y pico... Soy María Elena Gutiérrez Castro; mi sport favorito el tenis... Soy hija de un ministro» (Storni, 1932, 18), «Me llamo Héctor Núñez, abogado, pobre; de ideas avanzadas» (Storni, 1932, 18), etc. Y en el Epílogo (*nivel C*), la cosa se enmaraña todavía más: irrumpe la escena final y se multiplican las preguntas.

Porque no sabemos bien desde dónde hablan, ni hacia dónde van. Por una parte, parecen reconocer que no sólo eran personajes en la sub-obra de Storni: también eran personajes en el «original» de Shakespeare. El hecho de que hay algo de «personajidad» y artificiosidad tanto en el texto de Storni (reconocido por los personajes como tal: como *texto*) como en el de Shakespeare (no reconocido todo el tiempo por los personajes como tal, que hasta la escena final lo pensaban no como texto sino

como *su vida*) es algo que se remarca en los atuendos, y en cómo los personajes juegan con ellos. Y es que en ambas obras aparecen con vestimentas igualmente estereotípicas: no es que el traje de sport de «niña bien» sea más disfraz o menos disfraz que el traje de princesa: lo que sucede simplemente es que María Elena y los demás se cambian de ropa, y *todo* es ropa. Abunda en este percatarse todos ellos de que siempre, de alguna manera, fueron personajes (y de que por tanto siempre siguieron un libreto, escrito por algún otro) el hecho de que tratan de regresar al libro de donde salieron. Es decir: las personas que hacen de personajes stornianos en el escenario intentan volver a ese otro escenario que es el texto de Shakespeare, demostrando así que su realidad «primigenia» no era sino otro artefacto, otra obra artística. Su actuar libremente (primera acepción) siempre fue un actuar teatralmente (segunda acepción).

Pero por otra parte, recordemos que, en el Epílogo, en el escenario está el libro de Shakespeare. Tiene una puerta, e Imógena (que hacía de María Elena), Póstumo (que hacía de Héctor) y los demás intentan entrar por ella. Recordemos asimismo que no lo consiguen: *no caben*. ¿Qué significa que traten de volver al libro del que salieron (su realidad «primigenia», lo que pensaban que era *su vida* y no un *texto*) y que ya no sea posible?

Hacen varios intentos de volver a meterse en él y, ante la cada vez más obvia imposibilidad, comentan, sorprendidos aunque lúcidos, que «han crecido psicológicamente» (Storni, 1932, 120). Sugerimos que este «crecimiento psicológico» radica en que se han dado cuenta, no de que son personajes-que-se-creen-personas, sino de que son personajes que *se creían* sólo personas y que ahora *se saben* personajes y personas. Han entendido que toda vida es, también, texto. Han abrazado que toda identidad implica apoyarse en una cierta guionización: normativas, estipulaciones, costumbres, herencias.

Nos hablan entonces desde un lugar raro y aporético, desde una liminalidad de la que vienen y a la que van, y a la que tal vez pertenecemos todos. La escena prosigue: todos se van andando, despacito y cogidos de la mano, hasta el final del escenario. Se dirigen hacia, dicen, «la vida», la vida que queda del lado del público (Storni, 1932, 121); el público que, por su parte, vive su vida leyendo, escribiendo y gravitando en torno a muchos otros textos. Justo en

el filo del escenario, a punto de caerse por el precipicio, cruzando y no cruzando la cuarta pared, cae el telón. No es esa una vida, creemos, que se contraponga de manera categórica al libro, al libreto, a la textualidad; no es una vida en la que el rostro y la máscara puedan despegarse con nitidez, sin contradicción. Y no es tampoco que esta multivocalidad del ser que se afirma en *Cimbelina* se limite a la cuestión de los estereotipos de género y los guiones sociosexuales que legitiman el poder dominante, como por ejemplo han sugerido Salgado (1992, 26) y Prieto (1998, 45).¹³ El telón cae cuando los personajes-personas y personas-personajes están en ese borde, en los confines de una conciencia que se piensa a sí misma desde sus limitaciones y desde las limitaciones de las dicotomías de lo soberano *versus* lo subordinado, lo real *versus* lo falso, la honestidad *versus* la doblez, la autodeterminación idiosincrática *versus* la «ventrilocuacidad» de la ideología hegemónica. ¿Los personajes consiguen pasar a la otra orilla: la orilla de las personas «reales» de la audiencia? ¿O se quedarán por siempre jamás en ese abismo de lo simultáneo, lo múltiple, lo incompatible, lo absurdo? No hay respuesta.¹⁴ Todo acaba o todo empieza ahí, en esa fina línea que quizás separa, o quizás une, personaje y persona, existencia con pre-guion o existencia sin pre-guion. La existencia se repiensa desde el existencialismo: como guion va escribiéndose sobre la marcha. A

¹³ Para Salgado, «el hecho de que al final del drama Storni expulse a estos personajes y sus correspondientes triángulos del canon literario —al impedirles entrar en el libro— subraya la necesidad de romper los moldes literarios del intercambio de mujeres que reproduce y valida la construcción patriarcal extratextual de la familia. Tal vez Storni creía que la mujer sería capaz de imaginar moldes más humanos» (Salgado, 1992, 26). Para Prieto, en *Cimbelina* está en juego la utopía de que las personas no estemos contaminadas por los estereotipos de género, es decir, un deseo de volver a la naturaleza pre-social (Prieto, 1998, 45).

¹⁴ Para Prieto sí parece haber respuesta. Opina que este final implica una especie de muerte, no tanto una indefinición. Prieto ve en la obra de Storni (en toda ella, no sólo en *Cimbelina*) dos «salidas a la opresión patriarcal», un «registro revolucionario» y un «registro escatológico», una suerte de deseo tanático como liberación del sufrimiento (Prieto, 1998, 25-26). Este crítico opina que en *Cimbelina* este segundo registro estalla en el final (Prieto, 1998, 47). Ese «hacia la vida» que pronuncian los personajes lo relaciona él con un verso del poema «El dulce daño»: «Hay otra vida. ¿Allí cómo se llega?» (Prieto, 1998, 25), y concluye que, en *Cimbelina*, a esa otra vida (mejor) ni María Elena ni ninguno de sus compañeros llega a llegar.

cuatro manos, a mil manos: con las manos invisibles de los autores invisibles que todos somos, para nosotros y para los otros.

Bibliografía

CASTILLO, Jorge Luis. (1998) «Delmira Agustini O El Modernismo Subversivo.» *Chasqui*. 27 (2). 70-84. <http://www.jstor.org/stable/29741438>

GARZÓN-ARRABAL, Cecilia. (2008) *El teatro de Alfonsina Storni: Feminismo e Innovación*. Dissertation. Chapel Hill. <https://cdr.lib.unc.edu/.../uuid:798f0eec-f3da-4ab4-a332-6c780cd2f33a>

GEASLER TITIEV, Janice. (1980) «Alfonsina Storni's 'Poemas de amor': Submissive Woman, Liberated Poet.» *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*. 8(3). 279-292. <http://www.jstor.org/stable/27740950>

MUSCHIETTI, Delfina. (1989) «Las mujeres que escriben: Aquel reino anhelado, el reino del amor». *Nuevo Texto Crítico*, II(4). 79-102. <https://muse.jhu.edu/article/489541>

PIEROPAN, María D. (1993) «Alfonsina Storni y Clara Lair: De la mujer posmodernista a la mujer moderna.» *Hispania*, 76(4). 672-682. <http://www.jstor.org/stable/343881>

PRIETO, Julio. (1998) «*Cimbelina en 1900 y pico*: las tácticas de la (re)escritura en el teatro de Alfonsina Storni». *Latin American Theatre Review*. 32(1). 25-50. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1224/1199>

RUIZ PÉREZ, Ignacio. (2008) «Contra-escrituras: Delmira Agustini, Alfonsina Storni y la subversión del modernismo.» *Revista Hispánica Moderna*. 61(2). 183-196. <http://www.jstor.org/stable/40647488>

SALGADO, María A. (1992) «Alfonsina Storni in her self-portraits: the woman and the poet.» *Confluencia*. 7(2). 37-46. <http://www.jstor.org/stable/27922094>

STORNI, Alfonsina. (1932) *Dos farsas pirotécnicas*. Buenos Aires. Cooperativa Editorial.

STORNI, Alfonsina. (2017) *Poesía*. Prólogo: Delfina Muschietti. Buenos Aires. Losada.

EL NACIMIENTO DE LA AUTOBIOGRAFÍA

Luis BELTRÁN ALMERÍA
Universidad de Zaragoza
ORCID: 0000-0003-0199-0897

Resumen:

La relación entre autobiografía y retórica se explica por sus orígenes en la Antigüedad. Platón con su *Carta VII* e Isócrates con su *Antidosis* fundan un género que tendrá un lugar de capital importancia en la historia cultural de Occidente. Las aproximaciones más relevantes a este género son las de Georg Misch y Philippe Lejeune. Lejeune ha opacado a Misch, a pesar de que sus méritos no resisten comparación.

Palabras clave:

Autobiografía. Antigüedad. Retórica. Misch. Lejeune.

Abstract:

The relationship between autobiography and rhetoric can be explained by its origins in antiquity. Plato with his *Letter VII* and Isocrates with his *Antidosis* founded a genre that will have a place of capital importance in the cultural history of the West. The most relevant approaches to this genre are those of Georg Misch and Philippe Lejeune. Lejeune has overshadowed Misch, although his merits cannot be compared.

Key Words:

Autobiography. Antiquity. Rhetoric. Misch. Lejeune.

La memoria personal fue y sigue siendo un género estrictamente oral. Es un género tradicional. Como tal subsiste en el ámbito familiar. En la era de la cultura escrita ha dado lugar a un género semiliterario o semiartístico, esto es retórico, que ha pasado por diversos momentos en la historia cultural. La memoria personal en el ámbito de la historia suele estar al servicio de la rendición de cuentas, esto es, de la justificación o legitimación de acciones o decisiones discutibles de las que es responsable el relator. Esto supone una separación entre el mundo privado y el mundo público. En el mundo de las tradiciones -el mundo prehistórico-, en cambio, la memoria personal se nutre de fantasías. Mi discípula Céline Magnéché Ndé Sika, originaria de la nación bansoa en Camerún, me contó un relato de su tío, *père* Michel. Michel había desaparecido durante unos días de su casa. Al volver contó que había sido retenido por una ninfa en el fondo de un río por una semana. El mundo tradicional es un mundo crédulo. Y nadie cuestionó el relato o, mejor, la palabra de Michel, un patriarca. Era el recuerdo fabulado de una aventura. El mundo histórico crea otro escenario para la memoria personal: es el de la necesidad de dotarse de y alimentar una imagen pública. Esa imagen pública suele ser obra de los amigos de un personaje o de sus admiradores. En el mundo griego antiguo da lugar a géneros como los *apomnemeunata* y el *bios*. Suelen consistir en recuerdos o en una biografía encomiástica. *Apomnemeunata* son los recuerdos de Sócrates que escribieron Platón y Jenofonte. *Bios* suelen ser el relato de hechos públicos. Los latinos los llamaron *memorable* y *vita*. Y es frecuente que ambos géneros se fundan. En estos géneros vemos dos líneas: la tradicional, que mantiene la fabulación, y la retórica, que se atiene a lo que puede considerarse verosímil. A la línea tradicional se atienen los *Evangelios*, la *Vida de Apolonio de Tiana* o las diversas vidas de Alejandro. En estos relatos se mezclan episodios verosímiles y otros poco o nada verosímiles -milagros, misterios, metamorfosis-. La *Vida de Apolonio* se considera en la actualidad una novela, precisamente por la dimensión fantástica de algunos episodios.

A diferencia de estos relatos la memoria personal retórica se ve obligada a mantenerse dentro de unos límites de verosimilitud mucho más estrictos aunque parciales por su dimensión apologética. El resultado son los géneros que conocemos como biografía y autobiografía. Y la autobiografía se ve todavía más constreñida por la verosimilitud. Mientras que Jenofonte puede fabular la vida de Ciro el grande -*Ciropeidia*-, que había vivido siglo y medio antes que él, sin necesidad de documentarse, pero ateniéndose a hechos plausibles, las autobiografías deben someterse a la opinión pública viva.¹ A continuación vamos a ver dos formas distintas de autobiografía: la *Carta VII* de Platón y la *Antidosis* de Isócrates. Veremos que son el origen de un género semiartístico que en la era moderna se ha novelizado -la autoficción-. Pero antes nos vamos a detener en un problema conceptual.

Rendición de cuentas o pacto autobiográfico

La propuesta del pacto autobiográfico de Philippe Lejeune ha cumplido sus primeros cincuenta años. Quizá sea el momento para reevaluar una idea que ha tenido gran impacto en el mundo hispánico y que, hasta la fecha, parece permanecer incuestionada.² Quizá sea también el momento de volver sobre el formidable trabajo de Georg Misch, cuando se cumple más de un siglo de su primera edición, de 1907 y está próximo el siglo de la segunda (1931). El impacto de la obra de Lejeune ha anochecido el papel de la de Misch. Y la crítica que Lejeune hace de Misch se me antoja injusta y desacertada.

En esta ocasión me limitaré a observar un problema que queda fuera del campo de trabajo de Lejeune: la presencia de la autobiografía en la Antigüedad. Lejeune sitúa el origen de la

¹ Conviene recordar que la *Ciropeidia* contiene el relato de Pantea y Abrádatas, un drama amoroso que se ha venido considerando una novela y que se supone pura ficción, pues no existe referencia documental alguna acerca del rey Abrádatas.

² Lejeune ha revisado su trabajo inicial en *Signes de vie. La pacte autobiographique 2*. En este libro autocrítico denuncia el carácter normativo de su definición de autobiografía inicial (p. 13). Sin embargo, se trata de un pacto consigo mismo, porque la solución que propone consiste en ratificar su idea del pacto autobiográfico.

autobiografía en la novelización del género a partir de *Las confesiones* de Rousseau. Le interesa solo una parte del género: la autobiografía moderna, esto es, novelizada. Sin embargo, el papel de la autobiografía en la Antigüedad es clave para comprender la gran evolución del género y su trascendencia en la gran evolución de la cultura. Reducirlo a la era moderna lleva a enredarse con aspectos y cuestiones secundarios cuando no superficiales. Y estos enredos impiden comprender la naturaleza del problema.

Georg Misch (1878-1965) es autor de una monumental historia de la autobiografía, en cuatro volúmenes: *Geschichte der Autobiographie*

- Tomo I: *Das Altertum*, Leipzig 1907. (2. ed. Leipzig 1931; 3. ed. en 2 volúmenes Frankfurt/M. 1949 y 1950.)
- Tomo II: *Das Mittelalter*, Primera parte: *Die Frühzeit*, 2 volúmenes, Frankfurt/M., 1955.
- Tomo III: *Das Mittelalter*, Segunda parte: *Das Hochmittelalter im Anfang*, 2 volúmenes, Frankfurt/M. 1959 y 1962.
- Tomo IV:
 - Primera mitad: *Das Mittelalter*, Tercera parte: *Das Hochmittelalter in der Vollendung*. Leo Delfoss ed., Frankfurt/M. 1967.
 - Segunda mitad: *Von der Renaissance zu den Autobiographischen Hauptwerken des 18. und 19. Jahrhunderts*. Bernd Neumann, ed. Frankfurt/M. 1969.

El primero de esos volúmenes fue traducido al inglés y revisado por el autor: *A History of Autobiography in Antiquity*, 2 vols. 1949 y 1950. En el prefacio a esta edición Misch explica que es producto del interés anglosajón por recuperar la vida intelectual alemana que había sido arrasada en los años precedentes. Explica también que la iniciativa para esta recuperación de su obra ha partido de Karl Mannheim. La perspectiva de Misch no es filológica sino filosófica. Otra de sus obras lleva por título *La senda de la filosofía* (*Der Weg in die Philosophie*, 1926 y 1950). Fue yerno de Wilhelm Dilthey. Sin duda esa orientación filosófica le lleva a explorar «el descubrimiento de la individualidad» en la Antigüedad. Previamente dedica un capítulo

introdutorio a dos asuntos capitales: el concepto y origen del género, y los indicios de autobiografía en las civilizaciones antiguas de Oriente Medio (Egipto, Asiria, Babilonia y los cuentos orientales). Estos indicios son el resultado de la adecuación a un nuevo modelo cultural de un género tradicional, el de los recuerdos personales, que André Jolles denominó *memorable* en su magistral monografía *Formas simples*.

Misch comprende el género como una de las muestras de la gran evolución de la cultura. Sus antecedentes en sociedades cerradas (tribales) no condicionan -pero iluminan- el desarrollo del género en las sociedades abiertas, como es el caso de las culturas antiguas en el mundo greco-latino. Misch ve como una novedad la aparición de la individualidad. Y expone un elenco completo de casos. El primero de estos casos aparece en las obras de Hesíodo. En *Teogonía* y *Trabajos y días* podemos ver los primeros testimonios de una literatura personal:

Teogonía, 25-35:

Ellas [las musas] precisamente enseñaron una vez a Hesíodo un bello canto mientras apacentaba sus ovejas al pie del divino Helicón. Este mensaje a mí en primer lugar me dirigieron las diosas, las Musas Olímpicas, hijas de Zeus portador de la égida:

«¡Pastores del campo, triste oprobio, vientres tan sólo! Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad.»

Así dijeron las hijas bienhabladas del poderoso Zeus. Y me dieron un cetro después de cortar una admirable rama de florido laurel. Infundieronme voz divina para celebrar el futuro y el pasado y me encargaron alabar con himnos la estirpe de los felices Sempiternos y cantarles siempre a ellas mismas al principio y al final. Mas, ¿a qué me detengo con esto en torno a la encina o la roca?

Trabajos, 631-660:

Así mi padre y también tuyo, gran necio Perses, solía embarcarse en naves necesitado del preciado sustento. Y un día llegó aquí tras un largo viaje por el ponto abandonando

la eolia Cime en una negra nave. No huía del bienestar ni de la riqueza o la dicha, sino de la funesta pobreza que Zeus da a los hombres. Se estableció cerca del Helicón en una mísera aldea, Ascra, mala en invierno, irresistible en verano y nunca buena.

Pero tú, ¡oh Perses!, recuerda todas las faenas de cada estación y en especial las concernientes a la navegación. Reconoce el valor de una nave pequeña, pero coloca tus fardos en una grande. A mayor carga, mayor ganancia se añadirá a tu ganancia, si los vientos mantienen apartadas sus funestas ráfagas.

Cuando volviendo tu voluble espíritu hacia el comercio, quieras librarte de las deudas y de la ingrata hambre, te indicaré las medidas del resonante mar aunque nada entendido soy en navegación y en naves. Pues nunca jamás recorrí en una nave el vasto ponto, a no ser para ir a Eubea desde Áulide donde una vez los Aqueos, esperando que se calmara la tormenta, congregaron un gran ejército para dirigirse desde Grecia a Troya la de bellas mujeres. Entonces hice yo la travesía hacia Calcis para asistir a los juegos del belicoso Anfidamante; sus magnánimos hijos establecieron los numerosos premios anunciados. Y entonces te aseguro que obtuve la victoria con un himno y me llevé un trípode de asas; lo dediqué a las Musas del Helicón, donde me iniciaron en el melodioso canto.

Otros testimonios personales encuentra Misch en las obras de Arquíloco, Solón, Empédocles («Purificación») y Heráclito. En la pareja Sócrates – Platón ve algo más que simples noticias personales: ve la emergencia de la personalidad. En efecto, el siglo IV anterior a nuestra era ofrece en Atenas el panorama de una sociedad abierta externa -por el comercio marítimo- e internamente -la disolución de las castas que permite la entrada de artesanos y comerciantes en la gestión asamblearia del poder, lo que llamamos democracia griega-. Ese giro social supone nuevas formas de gestión política, pero -y eso es lo que ahora nos importa- la necesidad de proveerse de una imagen pública, lo que hoy llamamos *identidad*. La complejidad de la sociedad abierta -alimentada por el enriquecimiento y la prosperidad

de la vida urbana- permite una escisión entre la vida pública y la vida privada, escisión que es todavía más profunda en el mundo helénico, que no se ve encorsetado por la existencia de una policía religiosa.

Esa escisión entre la dimensión pública de la vida y la dimensión privada es la clave para entender el nacimiento de la autobiografía cultural. El espíritu de Aristófanes, el más sensible al gran cambio que se opera en la transición del siglo V al IV, representa esa escisión mediante la rebelión de las mujeres atenienses. Pero esa es una forma cómica, impersonal y simbólica. La aparición de relatos autobiográficos es una manifestación en cierta medida opuesta a la de Aristófanes. Cabe subrayar lo de «solo en cierta medida». El mismo Aristófanes se expresa en primera persona en una de sus comedias, *Los caballeros*, para defenderse y justificarse.³ Este detalle se le escapó a Misch.

³ En *Los caballeros*, Aristófanes, tras arremeter contra el tirano Cleón, por corrupto, toma la palabra en primera persona para defenderse. Son los versos 507-550, que forman el anapesto 4:

Si alguno de los antiguos maestros de comedias nos hubiera acuciado a dirigirnos al público para decir unos versos, no lo hubiera conseguido fácilmente. Pero ahora el poeta es merecedor de ello, porque odia a los mismos que nosotros y se atreve a decir lo justo, y se enfrenta noblemente al tifón [Cleón] y al huracán. Pero, con respecto a lo que dice de que se le acercan muchos de vosotros a mostrarle su extrañeza y a indagar por qué no ha pedido hace tiempo un coro para sí mismo, nos ha rogado que os demos una explicación. Nuestro maestro, en efecto, asegura que se ha demorado, no porque le pasara esto por necedad, sino por considerar que la dirección de un coro de comedia es el trabajo más difícil de todos. Pues son muchos los que han cortejado a la comedia, y pocos aquéllos a quienes les ha concedido sus favores. También desde hace tiempo se había percatado de que sois inconstantes por naturaleza y de que ibais traicionando, tan pronto se hacían viejos, a los poetas que le precedieron. Por un lado, sabía lo que le ocurrió a Magnes [el iniciador de la comedia], cuando le salieron canas; a él, que había erigido trofeos de victoria como nadie sobre los coros rivales. Acudió a toda clase de recursos, a tocar la lira, agitar las alas, caracterizarse de lidio, de mosquito, y a pintarse de color verde rana. No le valió de nada. A la postre, en su vejez, no ciertamente en su juventud, fue rechazado, cuando era un anciano, porque había perdido el gracejo. Se acordaba también de Cratino, que, crecido del abundante elogio, se desbordaba por los campos llanos y, saliendo de madre, arrastraba consigo de raíz, encinas, plátanos y ... enemigos. En los banquetes era imposible cantar otra cosa que «Doro la de sandalias de higo» o «Artífices de himnos hechos por diestra mano»: tan grande era su éxito. Ahora, en cambio, no le le compadecéis, cuando le veis decir

En cambio, Misch vio bien lo esencial: las dos direcciones opuestas que toma la autobiográfica: la dimensión didáctica (confesional) y la dimensión retórica (forense). Ambas direcciones están documentadas por la *Carta VII* de Platón (confesional) y el *Antidosis* de Isócrates (forense). Se trata de dos obras en apariencia muy distintas, pero que tienen en común la necesidad de justificarse ante la opinión pública. No podemos fecharlas con precisión, pero no cabe duda de que se trata de dos escritos contemporáneos.

Con la *Carta VII* Platón trata de explicar por qué viajó en tres ocasiones a Siracusa, pese a las dificultades del viaje y a los padecimientos que le ocasionaron. Lo hace con un leve estilo epistolar inicial, aunque poco tiene de carta, porque se dirige a los familiares y amigos de Dión y alude a una carta de ellos:

Me mandasteis una carta diciéndome que debía estar convencido de que vuestra manera de pensar coincidía con la de Dión y que, precisamente por ello, me invitabais a que colaborara con vosotros en la medida de lo posible, tanto con palabras como con hechos.

necesades, caídas como están ya las clavijas de su lira, sin tensión sus cuerdas y resquebrajadas sus junturas. A su vejez, anda de un lado para otro, como un Connás cualquiera, con una corona marchita y muerto de sed; él, que, por sus anteriores victorias, merecería beber en el Pritaneo, dejar de chochar y asistir, resplandeciente, a las funciones teatrales junto a Dioniso. ¡Qué de enfados y malos tratos vuestros soportó Crates!, quien con poco gasto os despedía de su mesa satisfechos con el manjar de aquellas ocurrencias tan graciosas que salían de boca tan frugal. Éste, sin embargo, fue el único que pudo resistir, a veces cayendo y otras no. Temeroso de esto, nuestro maestro se demoraba siempre y a estas razones añadía que, antes que el timón, hay que manejar el remo; que luego hay que ser oficial de proa y observar los vientos, para saber después dirigir con el timón el propio rumbo. Por todo ello, porque fue prudente y no dijo tonterías, precipitándose como un insensato, que vuestro aplauso se eleve como el bramido del mar y dadle, como escolta sobre los once remos:

el propicio clamor de las Leneas,
para que el poeta se vaya gozoso,
habiendo conseguido su propósito,
radiante el rostro, la frente reluciente.

Este documento es más largo que algunos de sus diálogos - sobre todo, los primeros, llamados aporéticos- y tiene un muy notable contenido didáctico. No hay un destinatario definido. Se trata de una exposición de sus intereses vitales y de su concepción de la vida, además de un homenaje a su amigo Dión. Misch observa que el relato de la situación crítica en la que se ve envuelto Platón le obliga a un cambio de registro: «it takes on something of the style of court and political memoirs, and sometimes borders on the rhetorical» (149). No es una caracterización precisa. Pero, unas líneas más adelante, parece sugerir con mayor acierto un registro similar al que en la era moderna se ha llamado *monólogo dramático*, porque dice que presenta dramáticamente sus reflexiones en forma de monólogo (149).

Autobiografía y retórica

Con la *Antidosis* Isócrates hace algo a la vez parecido y distinto, dándole una apariencia de discurso forense. Con la excusa de la acusación de Lisímaco expone sus méritos públicos. Se ha comparado su factura con la *Apología de Sócrates* de Platón, pero hay una diferencia sustancial. Sócrates es un investigador de la verdad. Isócrates se limita a desmentir las falsas noticias que circulan sobre él. Su obra recibe el nombre de *enkomion*, y da origen a la literatura encomiástica, género de carácter retórico.

Pero al darme cuenta, como dije, de que eran muchos más de los que creía quienes no tienen una opinión correcta sobre mí, reflexionaba cómo dejaría claro ante ellos y sus descendientes mi manera de ser, la vida que llevo y la enseñanza a que me dedico, y cómo no vería con indiferencia que yo quedara sin juzgar sobre estos extremos ni en manos de quienes acostumbran a calumniar, como ahora me ocurrió.

Al examinar la situación, descubrí que de ninguna manera podría vencerla, a no ser escribiendo un discurso que fuera un retrato de mi pensamiento y de mis otras actividades en

la vida. Con este discurso esperaba, en efecto, que se me conociera mejor y que quedara como recuerdo mío, recuerdo mucho más hermoso que los monumentos de bronce.

Misch apunta que «la primera autobiografía aparece en Grecia en el campo de la autoría política, que era el campo de la vida intelectual que estaba ocupado por la retórica» (155-156). «En la publicidad de asuntos políticos y forenses la retórica alcanzó una importancia difícilmente imaginable para nosotros» (156). El hombre de estado estaba obligado a ser «orador» y su personalidad de hombre sabio y elocuente era imprescindible en el debate ideológico. Esa personalidad pública demandaba la posibilidad de dotarse de un autorretrato, como vemos que argumenta Isócrates en las líneas citadas.

Sin embargo, Misch se ve en la necesidad de matizar que más que autorretrato la retórica reclama auto-caracterizaciones, como claves de defensa del honor y, en el caso de Isócrates, de su patrimonio. Las caracterizaciones eran habituales en la actividad forense para ganar el favor de los tribunales. Pero cuando el acusado era el abogado mismo las caracterizaciones se convertían en relatos autobiográficos. Misch menciona otro documento semejante: la autodefensa de Antifonte, el líder intelectual de la oligarquía ateniense, acusado de traición al restaurarse la democracia en 411, que recoge Tucídides (8, 68). Y mayor relevancia le confiere al discurso de Demóstenes «Sobre la corona», del que dice que es «la primera y durante mucho tiempo la única obra autobiográfica que consiguió un lugar en la literatura universal.

Isócrates es para Misch el creador de la autobiografía. No es un político sino publicista, hombre de letras y maestro de retórica. Consciente de su éxito, al final de sus días, con 82 años, «siente la necesidad de competir con el éxito de Platón y su Academia» (158) y compone la obra de un género nuevo con su autodefensa. Isócrates es pionero de la *publicística*, el fenómeno que emana de la sociedad abierta.

Y es aquí donde llegamos a la clave de la relación entre autobiografía y retórica. La sociedad abierta, de la que Atenas es una de las primeras versiones, conlleva la escisión entre la imagen pública y la imagen privada. Isócrates cultiva la imagen pública. Lo

que importa es su aportación a la ciudad-Estado. Platón cultiva su imagen privada. Lo que importa son sus motivaciones y su pensamiento. Debe justificarse por unas decisiones -las de viajar a Siracusa- que trajeron situaciones indeseables. Isócrates trata de elevarse a los ojos de los demás. Platón trata de rendir cuentas para estar en paz consigo mismo. Es un crecimiento interior. Y eso es lo que nos lleva a admirar la *Carta VII* todavía. La elevación pública es un asunto retórico. El personaje se construye por su imagen externa, el *páthos*. El crecimiento interior es asunto didáctico. El personaje se construye por dimensión interior, el *éthos*. En último término es la diferencia entre filosofía y retórica. Una parte de esa distinción alcanza todavía a las obras de G. Misch y Ph. Lejeune.

Autobiografía y comicidad

Luciano, en «Sueño o vida» explica el destino de su vida -la educación- a partir de una anécdota personal: cómo se decidió a qué iba a dedicar su vida siendo un jovencito. Su padre pensó en formarlo como escultor, porque el tío materno de Luciano había conseguido cierto renombre con su taller de escultura y eso le podría proporcionar una vida digna. Además a Luciano niño le encantaba modelar. Pero el primer día de aprendizaje se salda con una paliza del tío, porque ha roto una plancha. Y esa noche tiene un sueño en el que se disputan su cuerpo dos mujeres: la Escultura y la Educación. Esta lo convence de la superioridad de la vida del sabio sobre la del artesano. El relato tiene el tono jocoso habitual de Luciano, en especial el relato de la paliza. Se trata de una historia personal que ha cambiado el carácter maravilloso de los *memorable* tradicionales por el sueño. Pero conecta con lo que será la autobiografía porque el recuerdo del sueño es el relato de su destino, alcanza toda su vida. De ahí que se conozca este relato como «Sueño o vida de Luciano». La comicidad del relato permite aunar biografía, educación y simbolismo mítico, una ecuación que solo está al alcance de los mayores talentos.

«Un hombre colocado en postura histórica acogerá como moderna o actual una mayor posición del pasado que aquel que vive en la estricta miopía del presente». Es una frase de Johan Huizinga en su *Homo ludens*. Quizá habría que formularla al revés. La limitada

perspectiva de Ph. Lejeune le impide ver que las claves de la individualidad y, en concreto, de la autobiografía tienen un largo recorrido y dependen de unas dimensiones culturales que se le escapan. Sin tener en cuenta esas dimensiones sus conclusiones no irán más allá de un formalismo convencional y no tendrán más plasmación que la superficialidad retórica. Georg Misch, en cambio, no debe ser olvidado. Su obra alcanza una dimensión que ya no se encuentra en los estudios literarios actuales.

Bibliografía

ARISTÓFANES. (1995) *Comedias I*. Luis Gil ed. y trad. Madrid. Gredos.

HESÍODO. (1978) *Obras*. Trad. A. Pérez Jiménez. Madrid. Gredos.

ISÓCRATES. (1982) *Discursos*. Trad. J. M. Guzmán. Madrid. Gredos.

LEJEUNE, Philippe. (1975) *Le pacte autobiographique*. París. Seuil. 1975.

LEJEUNE, Philippe. (2005) *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. París. Seuil.

LUCIANO DE SAMÓSATA. (1988) «Sueño o vida de Luciano». *Obras 2*. Ed. y trad. José Luis Navarro González. Madrid. Gredos.

MISCH, Georg. (1950) *History of Autobiography in Antiquity*. 2 vols. Londres. Routledge & Kegan Paul.

PLATÓN. (1992) *Diálogos VII. Dudosos, apócrifos, cartas*. Ed. y trad. Juan Zaragoza y Pilar Gómez Cardo. Madrid. Gredos.

BIBLIOGRAFÍA

***Retórica de la quaestio y del status en la
prosa medieval*. Antonio Azaustre
Lago. Madrid. Ediciones Complutense. 2024.**

Iria PÉREZ ÁLVAREZ
Universidade de Santiago de Compostela
ORCID: 0009-0004-4338-235X

Publicada en 2024, *Retórica de la quaestio y del status en la prosa medieval española* es la nueva monografía del doctor por la Universidad de Santiago de Compostela Antonio Azaustre Lago, especialista en literatura medieval y teoría de la argumentación, antiguo lector de español en la Universidad de St Andrews (Reino Unido) y actual investigador posdoctoral en la Universidad de Verona (Italia). Este volumen, editado por Ediciones Complutense, tiene su origen en la tesis doctoral del autor, *Las nociones retóricas de quaestio y status en la literatura medieval española*, que, al igual que la obra que nos ocupa, analiza la proyección y funcionamiento de conceptos retóricos clásicos en textos medievales escritos en lengua española.

El libro se abre con una introducción en la que Azaustre Lago presenta con claridad el objetivo principal de su investigación: examinar cómo operan los esquemas argumentativos basados en las nociones de *quaestio* y *status* en un corpus representativo de la prosa castellana medieval. Para ello, el volumen se articula en dos grandes bloques: por un lado, una sólida sección teórica, en la que se contextualizan, definen y clasifican los conceptos clave del estudio; por otro, una sección aplicada, centrada en su despliegue en obras

concretas, tanto del ámbito jurídico como del didáctico-moral. Este enfoque dual —teórico y aplicado— constituye una de las mayores virtudes del libro, pues el autor no se limita a la exposición erudita de fuentes retóricas grecorromanas, sino que las pone al servicio de una lectura renovadora de la prosa medieval, desvelando la lógica estructural y la potencia persuasiva de discursos que, con frecuencia, han sido estudiados desde ópticas estilísticas o ideológicas más que retóricas.

Por un lado, la primera parte del volumen constituye una aportación de extraordinario valor para el estudio de la teoría retórica en la Edad Media, tanto por la amplitud y profundidad de sus referencias como por la claridad con la que Azaustre Lago reconstruye la trayectoria conceptual de las nociones de *quaestio* y *status*. El autor examina con rigor filológico la génesis clásica de ambos términos en la tradición grecolatina, desde la dialéctica griega hasta la sistematización técnica que ofrecen los grandes rétores romanos, y demuestra cómo estos conceptos se integran de forma activa y productiva en las prácticas intelectuales del medievo, particularmente en los ámbitos jurídico, filosófico y pedagógico. Lejos de limitarse a un recorrido histórico, Azaustre Lago estudia la manera en la que estas herramientas retóricas funcionan como auténticos esquemas de organización del conocimiento, fundamentales para comprender la arquitectura del discurso medieval. La *quaestio* aparece como el planteamiento de un problema que estructura el desarrollo argumentativo, mientras que el *status* señala la modalidad concreta que adopta el conflicto a resolver. Con admirable precisión, el autor traza diversas tipologías según criterios como el grado de abstracción, la complejidad interna o el tipo de oposición dialéctica, y las acompaña de ejemplos tomados de la teoría retórica clásica y de textos jurídicos, escolásticos y literarios. Gracias a esta perspectiva, se pone en evidencia cómo los marcos de controversia propios del foro o de la asamblea política perviven en otros espacios de la cultura medieval, como las *disputationes* universitarias o los textos sapienciales, donde el debate racional se convierte en método de exploración de la verdad. De especial interés resulta la atención que el autor presta a testimonios peninsulares en lengua castellana, entre ellos la *Partida Segunda* de Alfonso X, que

documenta el uso formalizado de la *quæstio* en contextos académicos. La exposición teórica se caracteriza por su notable claridad, sin renunciar en ningún momento a la precisión conceptual ni a la densidad argumentativa: cada término técnico se define con solvencia y se ilustra mediante ejemplos relevantes, lo que facilita una lectura comprensiva incluso para el lector no especializado. El estilo, cuidado y fluido, evita la pesadez de la erudición y favorece una lectura sostenida, sin sacrificar en ningún momento el rigor. Esta primera parte del volumen muestra, por tanto, un marco analítico completo, que enriquece nuestra comprensión de la tradición retórica medieval y, además, prepara el terreno para una lectura más estructurada y matizada de la literatura en prosa del periodo.

Por otro lado, la segunda sección del libro destaca por su rigor y profundidad al aplicar los fundamentos teóricos expuestos previamente al análisis detallado de textos jurídicos y didáctico-morales, ofreciendo así una contribución esencial para el estudio de la retórica en la literatura medieval hispánica. El recorrido comienza con un estudio penetrante de la prosa jurídica, en el que se analizan la *Partida tercera* de Alfonso X el Sabio y un episodio judicial recogido en la *Crónica de Morea* de Juan Fernández de Heredia. Estos textos se revelan como auténticos laboratorios retóricos, donde se evidencia la pervivencia de estructuras argumentativas clásicas en la configuración del *pleyto por demanda et por respuesta*. En suma, Azaustre Lago documenta con precisión cómo los *status causae* articulan la argumentación jurídica y cómo los letrados medievales se sirvieron conscientemente del *ars rhetorica*, no solo como herramienta persuasiva, sino también como método de organización del pensamiento jurídico. A su vez, la sección dedicada a la prosa didáctico-moral alcanza, sin duda, uno de los momentos más inspirados del volumen. El análisis del *Libro del Arcipreste de Talavera*, de Alfonso Martínez de Toledo, pone de relieve la sorprendente sofisticación con que el autor medieval organiza sus discursos mediante la teoría de los *status*, especialmente el *qualitatis absolutæ*, para construir una reprobación sistemática del *loco amor*. Resulta particularmente notable la capacidad del estudio para detectar matices argumentativos —como el uso estratégico de la *coniectura*—

que enriquecen la estructura de los sermones y contribuyen a su eficacia didáctica.

En definitiva, *Retórica de la quaestio y del status en la prosa medieval española* se presenta como una aportación valiosa al estudio de la tradición retórica aplicada a los textos medievales en lengua castellana. Antonio Azaustre Lago demuestra con rigor que las categorías retóricas heredadas de la Antigüedad —la *quaestio* y el *status*— se integran de manera activa en los discursos jurídicos y didácticos del medievo, configurando modos de argumentación que articulan no solo el contenido, sino también la lógica interna de los textos. La obra destaca por su claridad expositiva, la amplitud de referencias manejadas y la inteligencia con la que articula teoría y análisis. Su principal logro reside en mostrar que la retórica no debe entenderse como un saber ornamental o periférico, sino como una verdadera tecnología discursiva que da forma al pensamiento. A través de un enfoque doble —filológico y analítico—, el estudio ofrece herramientas útiles para releer obras medievales desde una perspectiva estructural, sin perder de vista su dimensión histórica y literaria. Esta monografía, fruto de una investigación sólida y cuidadosamente elaborada, constituye una lectura estimulante tanto para quienes se interesan por la literatura medieval como para quienes estudian la historia de las ideas o la teoría del discurso.

***Comedia auriburlesca: postilas.* José Manuel
Corredoira Viñuela. El Jardín de la Voz.
Universidad de Alcalá/UNAM. 2025**

Debora VACCARI
Università di Roma La Sapienza
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9498-8288>

El volumen *Comedia auriburlesca: postilas* de José Manuel Corredoira Viñuela constituye una aportación muy original al estudio del teatro burlesco del Siglo de Oro. Publicado en la colección *El Jardín de la Voz* en colaboración entre la Universidad de Alcalá y la UNAM, el libro reúne casi mil páginas de anotaciones filológicas a las comedias burlescas editadas por el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO), bajo la dirección de Ignacio Arellano. La empresa, por su envergadura y su enfoque, se inscribe en la mejor tradición humanística de la glosa y la postila, pero la renueva mediante una lectura personal, libre y a la vez rigurosa.

En el prólogo, Arellano caracteriza la tarea de Corredoira como un ejercicio de ludopatía, brindando así una definición que bien resume el espíritu del volumen: una erudición concebida como juego, capaz de convertir la anotación textual en un acto de inteligencia creadora. No hay que olvidar, de hecho, que Corredoira es también poeta y dramaturgo, narrador y ensayista: en el pasado, su ardiente vocación glosadora lo ha llevado a medirse antes con el teatro de Quevedo («Apostillas al *Teatro completo* de Quevedo». *La Perinola*, 25, 2021, pp. 153-194) y luego con el *Lazarillo* («El *Lazarillo* explicado a los eruditos (con sencillez)». *Odisea Cultural*, octubre

2024¹. Siguiendo este camino, en sus *postilas* al teatro burlesco Corredoira no se limita a añadir glosas interpretativas, enmendar, rectificar o completar notas previas, sino que despliega un método de comentario integral que trasciende el ámbito puramente lexicográfico, combinando —como en la mejor tradición filológica— el análisis lingüístico con la reconstrucción de contextos culturales (véase, por ejemplo, la postila a la palabra *costal* que incluye referencias a la tradición de los hombres del saco, *zaku-zabarrak*, de Lesaka, en Navarra, p. 668) y escénicos, al interpretar los textos siempre desde la fenomenología del hecho teatral (así, por ejemplo, se interpreta la referencia metatextual al *patio* de los corrales de comedia con consecuente ruptura de la cuarta pared en la p. 546). Sus observaciones —diligentemente documentadas a través de *loci paralleli* y fuentes lexicográficas— iluminan el complejo y rico entramado retórico de la comedia burlesca, basada en el uso intensivo de recursos como la dilogía, la antanacласis, la paronomasia, la ironía o la disociación semántica, puntualmente señalados en el comentario. Eso sí, como apunta Arellano en el prólogo, sin olvidar que «son las notas de un artista, que a la vez que intenta explicar los pasajes escora hacia la reescritura o la ampliación, impulsado por el viento —entre faboño y galerna— del disparate creativo, el juego libérrimo y el placer especulativo» (p. 19).

La erudición de Corredoira es vasta y flexible. Junto a las fuentes habituales de la lexicografía áurea (como demuestra la amplia bibliografía final), maneja repertorios literarios e incluso fuentes religiosas —como los *Ejercicios* ignacianos o los *Sermones* agustinianos—, a los que añade marcos teóricos contemporáneos, entre ellos el concepto bajtiniano de lo grotesco. El resultado es un comentario que combina la precisión filológica con una sensibilidad estilística poco común, y que devuelve a la comedia burlesca su dimensión experimental y su potencial de crítica social y lingüística. A ello se añade un notable sentido del humor que, sin quebrar la seriedad del análisis, mantiene viva la energía lúdica de los textos estudiados. En este sentido, el trabajo de Corredoira revela la continuidad entre el humor grotesco del Barroco y las formas

¹ <https://www.odiseacultural.com/2024/10/11/el-lazarillo-explicado-a-los-eruditos-con-sencillez-por-jose-manuel-corredoira/>

modernas del absurdo (el humor de Mihura o el de los Hermanos Marx, por ejemplo) y propone una nueva manera de practicar la filología, recurriendo a la misma *agudeza de ingenio* con que fue concebido.

Por la ausencia de unas conclusiones (de hecho, el volumen lo constituyen exclusivamente las postilas) o de una caracterización del género (no se incluye una introducción general sobre la comedia auriburlesca, ausencia que suple solo parcialmente el prólogo de Arellano), el texto se presenta como un repertorio de interpretaciones que enriquecen la lectura de un corpus fundamental de la literatura áurea, por lo que si algo se echa en falta es un índice de las voces anotadas para agilizar su consultación.

En definitiva, *Comedia auriburlesca: postilas*, monumental por su extensión y original por su método, se presenta como un diálogo constante y fructífero con la filología tradicional de las ediciones del GRISO y, en este sentido, ofrece una contribución muy interesante al estudio del lenguaje cómico del Siglo de Oro. Su lectura confirma que el comentario filológico puede ser, al mismo tiempo, una forma de placer intelectual y una reivindicación del humanismo entendido como arte de leer.

Milagros Rodríguez Cáceres
Política angélica. Sobre el gobierno que se debe tener con los reducidos a la fe católica y con los que se apartaron de ella. Antonio Enríquez Gómez
Edición crítica, estudio y notas de Felice Gambin
Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, CI-1, 2025, 363-370
<https://doi.org/10.55422/bbmp.1046>

***Política angélica. Sobre el gobierno que se debe tener con los reducidos a la fe católica y con los que se apartaron de ella.* Antonio Enríquez Gómez. Edición crítica, estudio y notas de Felice Gambin. Huelva. Publicaciones de la Universidad de Huelva. 2024.**

Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES
Universidad de Castilla-La Mancha
ORCID:

Felice Gambin, ilustre hispanista italiano, profesor de la Università degli Studi di Verona, acaba de sacar a la luz una espléndida edición crítica, con estudio y notas, de una de las obras capitales de Antonio Enríquez Gómez. Se trata de un texto que presenta una historia singular, digna de analizarse como manifestación de un pensamiento, si no enteramente original, sí muy expresivo de un conflicto que marcó toda la Edad de Oro española.

El único impreso que se ha logrado localizar de esta curiosa obra (Paris, *Bibliothèque Mazarine*, A 12572 [Res.]) presenta características singulares, que se apuntan desde su portada:

POLÍTICA | ANGELICA. | SOBRE EL
GOBIERNO, QUE SE DEVE | tener con los
*Reduzidos á la Fe Catholica, y con | los que se apartaron
della.* | DIALOGO 3. y 4. | DEDICADA, A
TODOS LOS PRINCEPES | *Christianos, Columnas de
la Militante Iglesia de Roma.* | POR | ANTONIO
HENRIQUEZ GOMEZ, | *Cauallero de la Orden de su
Magestad Christianissima, y su Conse | jero y Majordomo
ordinario.* | [Grabado.] | EN ROAN, | *En la imprenta
de Laurens Maurry, Año 1647.* | [Filete.] | CON
APROBACION.

Como se ve, se anuncian los diálogos 3 y 4 de un tratado sobre un asunto no solo controvertido, sino extremadamente peligroso. De él, en toda la cristiandad, se ocupaban, con mayor o menor rigor, tribunales especiales mediante normas y procedimientos también extraordinarios. Las inquisiciones eran comunes en todo el orbe cristiano, aunque diferían en el rigor con que aplicaban sus normas y en los márgenes de tolerancia con que actuaban. Por eso, huyendo del Santo Oficio español, muy beligerante en las causas contra los criptojudíos, Enríquez Gómez se refugió en la Francia de Richelieu y, más tarde, de Mazarino, donde el judaísmo estaba igualmente prohibido, pero esta interdicción se aplicaba con benevolente laxitud.

No deja de sorprender que un volumen anuncie en su portada que publica los diálogos 3 y 4 de una obra, con exclusión de los precedentes, y que la numeración de sus páginas no empiece en la primera. De estas anomalías da cuenta una nota preliminar:

Estos diálogos, por justos respectos, se pusieron aparte, sacándolos de mi *Política*, y esta es la

causa por que empiezan de n.º 73 [en realidad 71], que no ha sido yerro, sino obligación debida a quien lo ordenó.

Cuando se analiza el volumen, se puede comprobar que, además de los diálogos anunciados, incluye otro, numerado como 5, que coincide punto por punto con la última sección de otro volumen, en cuya portada leemos: *Política angélica. Primera parte dividida en 5 diálogos...* (Laurens Maurry, Roan, 1647), del que se conocen varios ejemplares en bibliotecas de Portugal (tres ejemplares), España, Israel, Finlandia y Francia.

Marcel Bataillon descubrió la existencia del raro ejemplar de la Mazarine y pasó la información a Israël Salvator Révah, el hombre que más ha hecho por el rescate y conocimiento de la vida y la obra de Antonio Enríquez Gómez. Tras su estudio, Révah publicó el texto en un artículo titulado «Un pamphlet contre l'Inquisition d'Antonio Enríquez Gómez: la seconde partie de la *Política angélica* (Rouen, 1647)», (*Revue des études Juives*, CXXI, pp. 81-168). El sintagma *segunda parte* no figura en la portada, pero sí en la primera réplica del *Diálogo tercero*:

Justo será, Teogio, que demos principio a la segunda parte de vuestra *Política angelica*...

En la lista de sus obras, que aparece al frente del poema épico en octavas *Sansón nazareno* (también publicado por Laurens Maurry, cuya accidentada impresión culminó en 1656), el propio Enríquez Gómez se refirió a «La *Política angélica, primera y segunda partes*». Révah entendió que estos diálogos eran un complemento y continuación de *Política angélica. Primera parte dividida en 5 diálogos...* (Laurens Maurry, Roan, 1647). Sin embargo, no deja de ser extraño que un

apéndice o continuación numere las páginas a partir de la 73 e incluya los capítulos 3, 4 y 5 (no anunciado), prescindiendo de los iniciales. Felipe B. Pedraza y yo expusimos una hipótesis, basada en el análisis del propio Felice Gambin, que sigue pareciéndonos plausible: lo encuadrado en el ejemplar de la Mazarine son los pliegos impresos de la primera redacción de la obra, que hubo que retirar por imposición de la censura francesa, a instancias de la embajada de Portugal (véase *Enríquez Gómez en el exilio y en la guerra de los Treinta Años*, Cénlit, Berriozar —Navarra— 2021, pp. 91-130). Para sustituir los pliegos retirados y aprovechar los ya impresos en el volumen *Política angélica. Primera parte*, Enríquez Gómez se vio en la necesidad de redactar dos nuevos diálogos, sobre reformas políticas generales y menos conflictivas, y sustituir, con la complicidad del editor, la redacción primitiva.

Estos cambios y alteraciones por exigencias de la censura o por conveniencias políticas no se dieron solo con el complejo tratado (doble) sobre la *Política angélica*. También hubo que hacer una modificación similar en *Luis, dado de Dios a Luis y Ana. Samuel, dado de Dios a Elcaná y Ana* (1645). En este caso se redactó dos veces el contenido del pliego S: una, con una diatriba contra el Santo Oficio; y la presumiblemente segunda, con una justificación de la revolución que llevó a la independencia de Portugal (la *Restauração*). Con el cambio, el autor y sus promotores consiguieron que el volumen circulara sin problemas por las librerías lusas.

Gambin, en 2019, editó con extrema pulcritud y erudición el texto de *Política angélica. Primera parte*. Ahora nos ofrece el estudio, edición crítica y anotación de *Política angélica. Sobre el gobierno que se debe tener con los reducidos a la fe católica y con los que se apartaron de ella*, es decir, del volumen facticio que, en nuestro concepto, recoge la primera

redacción de los diálogos 3 y 4, con el añadido del 5, ya incluido en la *Primera parte*.

Como la voluntad, plausible, del editor es que el nuevo libro de 2024 pueda manejarse con independencia del de 2019, incluye elementos que ya había tratado en el precedente. Su extenso estudio se abre con una síntesis de las peripecias vitales del poeta: «Industrias y andanzas de Antonio Enríquez Gómez»; recorre, con buen tino, su trayectoria literaria, con particular interés en los años que pasó en el exilio francés; y se cierra con el análisis de «Los siete diálogos de la *Política angélica*». Naturalmente, el mayor interés se centra en lo que creemos la redacción original de los diálogos 3 y 4, que «tienen un claro contenido anti-inquisitorial y una evidente propuesta de reforma del Santo Oficio». Las generosas citas de los Evangelios, de los Santos Padres, de los concilios y los teólogos más conspicuos atacan las prácticas inquisitoriales, empeñadas en atropellar el libre albedrío y «más atentas a condenar haciendas que a salvar almas» (p. 55). Esta actitud, en opinión del tratadista, al que la posteridad ha dado la razón, se sitúa en las antípodas de las esencias caritativas del cristianismo.

Con todo, lo que propone Teogio, el personaje que transmite los argumentos del autor, no es la abolición de estos tribunales de delitos de conciencia, sino una reforma para que, en vez de llevar a los acusados a la rebeldía y la desesperación, consiga reintegrarlos al seno de la iglesia. Enfrentado a las ideas inflexibles y los métodos crueles aplicados por los dominicos y los funcionarios que en ese momento dominaban esta jurisdicción eclesiástica, propone sustituirlos por jesuitas, franciscanos y sacerdotes seculares, más comprensivos con conversos y judaizantes.

Habría que cambiar también el método de indagación, prescindiendo de las acusaciones anónimas, de la tortura y de las dilaciones del procedimiento. Las increíbles

demoras de las causas eran capaces de arruinar y acabar con la vida de una persona, como se vio, unos años más tarde, en el caso del propio Enríquez Gómez, muerto en la cárcel inquisitorial de Sevilla, después de tres años de cautiverio en los que no llegó a dictarse sentencia contra él.

El autor propone que cualquier castigo vaya precedido de la amonestación fraterna, que se destierren la confiscación de bienes y las penas para los que se arrepienten, y se actúe contra los testigos falsos y difamadores.

Tras un breve comentario sobre el diálogo 5, común a los dos volúmenes, el editor se ocupa de las circunstancias y peculiaridades de la impresión y conformación de los dos volúmenes que ostentan, con distintos añadidos, el rótulo común de *Política angélica*, y expone los criterios, razonables y ajustados a las prácticas más acreditadas, para la fijación del texto de *Sobre el gobierno que se debe tener...*

Cierra el estudio introductorio una amplia bibliografía (pp. 81-100) que incluye tanto los ya abundantes ensayos sobre la figura y la obra de Antonio Enríquez Gómez, como los variados textos clásicos, patristicos, literarios y político-sociológicos necesarios para la anotación de los diálogos que constituyen la obra.

La edición de estos tres ensayos (3, 4 y 5 de la obra original) es pulcra en su transcripción; moderniza la caótica ortografía del autor y de los componedores de Laurens Maurry (probablemente judíos portugueses con años de permanencia en Francia); mantiene todos los rasgos de la lengua original; subsana las abundantes erratas, y puntúa con rigor y voluntad clarificadora (lo que no siempre es fácil en un escritor tan vehemente y poco equilibrado, particularmente en esta materia que le tocaba tan de cerca).

El interesado dispone así de un texto fiable, claro y de grata lectura, escrupulosamente fiel a la voluntad del

autor, salvando las cuantiosas erratas ortotipográficas de los componedores ruaneses. En un amplio aparato crítico se registran todas las correcciones que ha parecido necesario introducir a la fuente única de los diálogos 3 y 4, y a los ocho ejemplares conocidos que contienen el diálogo 5. Así, el lector interesado puede, con facilidad, juzgar el acierto de las enmiendas.

El volumen se completa con una doble anotación. A pie de página se aclara la interpretación del texto de Enríquez Gómez, se registran y citan las variadas fuentes en que fundamenta sus argumentos, y se comentan con una extensión suficiente y necesaria todas las peculiaridades de carácter lingüístico, las referencias históricas y culturales, el entramado de la polémica en torno a las medidas contra la libertad religiosa que afligieron a los europeos y, particularmente, a los españoles y portugueses de su tiempo.

Estas referencias al hilo del discurso se amplían en unas «Notas complementarias» (pp. 221-248) que profundizan en el comentario de las propuestas de Enríquez Gómez a través del contraste de sus palabras con textos paralelos del propio autor, de los tratadistas españoles que abordaron temas conexos con los desarrollados en *Sobre el gobierno que se debe tener con los reducidos a la fe católica y con los que se apartaron de ella*, y con nuevas referencias patrísticas y de la tradición humanística que versan sobre estas delicadas cuestiones de la conciencia religiosa y la constitución del estado.

Para el lector culto, la lectura de la nueva edición de esta sección de *Política angélica*, censurada pero rescatada clandestinamente por su autor y su impresor, resultará una muy grata experiencia. Asistirá, quizá con sorpresa, al descubrimiento de un pensamiento perseguido pero persistente en la sociedad española del siglo barroco. Y podrá admirar una técnica filológica, sólida, rigurosa, que

permite entender los textos y nos conduce, de forma amena y grata, por los intrincados vericuetos de un controvertido capítulo de nuestra historia colectiva.

La literatura de cordel: un género fronterizo.
María Cruz García de Enterría. Edición a
cargo de Cristina Castillo Martínez y Ángel
Pérez Pascual. Jaén. Universidad de Jaén,
UJA Editorial [Biblioteca de Estudios
Literarios Hispánicos, 3]. 2024.

José Manuel PEDROSA
Universidad de Alcalá
ORCID: 0000-0002-0221-2870

El nacimiento de este volumen de más de setecientas páginas exploratorias de *La literatura de cordel: un género fronterizo* es un acontecimiento emocionante para los no pocos devotos de este repertorio. Una de las impresiones que suscita, en particular entre quienes tuvimos el privilegio de conocer a su autora y ser testigos de sus esfuerzos y desvelos, es la de que viene a ser un acto de justicia, aunque póstuma, y a compensar una deuda que tenían pendiente nuestros estudios e instituciones académicas, con quien fuera una de sus mejores y más originales cultivadoras y defensoras en el siglo XX. Las proverbiales discreción y modestia (galas de las personas verdaderamente sabias) de María Cruz García de Enterría fueron, probablemente, dos de las razones de que sobre su nombre y su obra haya pesado una especie de injusta sordina, y probablemente también de que este libro nos esté llegando tarde. Tarde, pero no viejo, porque, por paradójico que pueda parecer, irrumpe con el viento fresco de la juventud, la actualidad, la acumulación de

propuestas vibrantes, el carácter abierto e incitante, el estilo claro, cercano, persuasivo.

La penumbra en que había en parte quedado su obra choca con la constatación, que queda ahora bien confirmada, de que el de María Cruz es uno de los contadísimos nombres del olimpo filológico hispánico que pueden ser considerados, si no estrictamente fundadores, sí conformadores decisivos de los estudios o de la crítica relativos a todo un género literario. Del mismo modo que el nombre de don Ramón Menéndez Pidal quedó, en la práctica, entronizado como padre (aunque tuviera algún precursor) de los estudios sobre épica y romancero, o que a Margit Frenk se la tiene justificadamente como madre de los estudios sobre lírica popular, o que Maxime Chevalier y Julio Camarena han pasado a la historia como los grandes impulsores de los estudios sobre el cuento popular español e hispánico, nadie podrá discutir, más aún tras la revelación de esta enciclopedia, que fue María Cruz García de Enterría quien puso de manera definitiva a la literatura de cordel en el mapa de los estudios filológicos y culturales hispánicos, quien abrió muchos sellos que la encerraban y quien mostró sendas y horizontes inopinados a quienes fuimos llegando después.

Por más que ella no alcanzase a ver este libro publicado, sí pudo seguir de cerca las fases iniciales de su gestación. Y sí llegó a ver cómo la semilla que había sembrado daba frutos esplendorosos, pese al soplo en contra de muchos vientos. En realidad, le había cabido esa satisfacción en vida, incluso en tiempos tempranos, porque muy pronto le tocó amadrinar los estudios sobre literatura de cordel (y los estudios sobre relaciones de sucesos, que eran un subgénero o por lo menos un género conexo) que se desarrollaron bajo el impulso, en Italia, de sus fraternales Giuseppe Di Stefano, Blanca Perinán, Giuseppina Ledda, Antonina Paba...; madrinazgo que extendió a Salamanca, donde otro amigo cercano, Pedro Cátedra, produjo títulos de referencia y fomentó las tesis monumentales y los magisterios de Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez; y hacia París, que se convirtió en sede de congresos y publicaciones impulsadas o participadas por Augustin Redondo, Pierre Civil, François Delpech...; o hacia México, donde trabajan sus incondicionales Mariana Masera y Claudia Verónica Carranza Vera; o hacia la Urueña de Joaquín Díaz;

o el Madrid de Mercedes Fernández Valladares y Luis Díaz Viana; o el Jaén de Cristina Castillo Martínez... Etcétera.

Llegó María Cruz incluso a tener confirmación, en sus años ya de retiro en el siglo XXI, de que la literatura de cordel que ella había sacado de nichos reservados estaba siendo objeto de renovada atención por parte de filólogos de dilatada trayectoria anterior (José J. Labrador, Ralph A. DiFranco, Vicenç Beltran, Gloria Chicote...); y, lo más fascinante de todo, de que se estaba convirtiendo en uno de los géneros literarios con más poder de atracción sobre una notoria cantidad de jóvenes filólogos, historiadores, antropólogos, que se están aplicando a explorar sus vetas españolas, portuguesas, y (quién lo dijera cuando ella empezó a desbrozar el terreno) mexicanas, cubanas, brasileñas, peruanas, argentinas, chilenas... Llegó a estar al tanto también de los trabajos de los aún jóvenes Juan Gomis en Valencia, Joan Mahiques Climent en Castellón, Ricarda Musser en Berlín, etc.

Y si la vida le hubiese concedido más tiempo, hubiese disfrutado dando la bienvenida a muchas más vocaciones y obras. Por ejemplo, al magnífico libro *Los impresos populares en el fin de los tiempos. Escatología milenarista y sociedad en la literatura de cordel mexicana (1894-1910)* (Universidad de Guadalajara, México, 2023) del treintañero Víctor Manuel Bañuelos Aquino; o a la investigación doctoral *De la literatura de cordel española a la literatura popular impresa peruana: «El Cancionero Arequipeño» en su contexto poético, musical y político-cultural*, que está empezando a desarrollar una entusiasta doctoranda peruana veinteañera, Tatiana Valeria Asto Carbajal, bajo la dirección de la profesora Laura Puerto Moro, en la Universidad Complutense de Madrid. Refrendos estos, entre otros que no tengo espacio aquí para desgranar, de que el impulso que dio María Cruz a los estudios sobre la literatura de cordel sigue vivo, creciendo e inspirando a promociones nuevas, a las que este libro permitirá entender mejor de dónde venimos, quién desbrozó el camino y por qué razón se encuentra este patrimonio ya más o menos inserto dentro de un canon que durante mucho tiempo lo rechazó, por cuanto que la opinión dominante en el *establishment* académico fue hasta hace no tanto de franca indiferencia, cuando no de rechazo y hasta de escarnio de la literatura de cordel. Una desatención prejuiciosa que llevaba ella con deportividad y hasta con alguna (son)risa.

El libro se abre con unas palabras de recuerdo y justificación de sus dos beneméritos editores, Cristina Castillo Martínez y Ángel Pérez Pascual, cuyas tesis doctorales dirigió María Cruz, y que siguen siendo paladines de su obra. El que la tesis de una fuese sobre libros de pastores y la del otro sobre teoría literaria del Barroco es prueba de que su maestra no se encastilló en la literatura de cordel ni instó a sus alumnos a quedarse dentro de ese recinto. Al revés, sus miras, y las que transmitió a sus discípulos, fueron siempre de gran apertura y pragmatismo, defensoras de una idea fractal, caleidoscópica, sin que dejase de estar fuertemente articulada e integrada, de la cultura literaria popular de los Siglos de Oro, y en alguna medida de los posteriores. La edición de Castillo Martínez y de Pérez Pascual es cuidadosísima, impecable, y la publicación de la Biblioteca de Estudios Literarios Hispánicos de UJA Editorial, Universidad de Jaén, muy hermosa.

Continúa el volumen con un «Recuerdo de María Cruz a modo de introducción» firmado por Blanca Perinián, amiga y colaboradora cercanísima, durante décadas; y con un trabajo del maestro y no menos amigo Giuseppe di Stefano que lleva el título de «Un amor al margen: María Cruz y El romancero viejo». Ambas introducciones subrayan la calidad humana, la ética personal, el tesón y lo zigzagueante a veces del itinerario que tuvo que seguir María Cruz, lo que no restó claridad ni coherencia a sus principios y objetivos. Perinián y Di Stefano dan cuenta, por lo demás, de su formación, sus maestros, amigos, colaboradores, familia, amor por Italia, de las dificultades y trabas que hubo de superar para encontrar acomodo en la universidad española y de los esfuerzos que tuvo que hacer para conjurar los prejuicios contrarios a la literatura de cordel. También de sus otros amores literarios, que no eran pocos, pero entre los que sobresalían Cervantes y el romancero viejo.

Se nos ofrece a continuación la lista de la bibliografía de María Cruz, que arrancó en el año 1965 y se cerró oficialmente en 2015; la aparición de este volumen póstumo no altera sustantivamente ese cuadro, porque todos los trabajos que contiene habían sido publicados con anterioridad. Destacan libros como *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco* (1973), un tratado denso y decisivo nacido de su tesis doctoral; o *Literaturas marginadas* (1983), originalísimo, de amplísimos y arriesgados enfoques; así como el

volumen colectivo de la revista *Anthropos* dedicado a la *Literatura popular* que ella coordinó en 1995 y que da fe de su capacidad para catalizar fuerzas de otros colegas unidos por el ideal de construir una historia y una crítica de lo fronterizo y lo marginal como ejes de la literatura popular; y no solo de los Siglos de Oro, sino de todo su espectro cronológico, hasta llegar incluso a la novela rosa del siglo XX y a otros repertorios de ese sesgo, que ella consideró muy dignos de interés. Se echa de menos en la lista, por cierto, la enjundiosa voz «Popular» con la que María Cruz contribuyó al *Diccionario de literatura popular* coordinado por Joaquín Álvarez Barrientos y María Jesús Rodríguez Sánchez de León en 1997. Falta también el artículo «Otra pandereta que suena... Una canción y un relato entre realidad y leyenda» (2014), al que me referiré.

Brillan, en el impresionante elenco bibliográfico, sus estudios y ediciones facsimilares de los pliegos de las bibliotecas Ambrosiana de Milán (1973), del Estado de Baviera de Múnich (1974), Universitaria de Gotinga (1974), Universitaria de Pisa (1974), Nacional de Lisboa (1975), Nacional de Viena (1975), Universitaria de Cracovia (1975), Pública Municipal de Oporto (1976), Biblioteca Rodríguez-Moñino de Madrid (1981), Bibliotecas de Portugal (1982). Así como el *Catálogo de los pliegos poéticos españoles del siglo XVII en el British Museum de Londres* (1977) y el *Catálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglo XVII* (1998), que urdió en colaboración con Julián Martín Abad. Recordatorios, todos estos títulos, de que la originalidad, variedad y polifacetismo de los trabajos de María Cruz, y de que su amor por lo fronterizo, lo marginal, lo transgresor, tenían asientos perfecta y rigurosamente textualistas, impecablemente clásicos.

Son reproducidos acto seguido hasta treinta y cinco trabajos publicados entre 1971 y 2003 que tocan de algún modo, nuclear o periférico, la materia de los pliegos y de las escrituras populares, dialogantes siempre con la voz oral, en los Siglos de Oro y el de las Luces. El espectro es variado e incluso variopinto, y la impresión que recibimos al leerlos conforme a la cronología de su publicación podría dar la impresión de dispersión o irregularidad. Pero ello es porque María Cruz dio prioridad a ir de un tema para otro abriendo caminos. Y eso le llevó a trabajar en muchos frentes, bajo cuya apariencia heteróclita movió un instrumental crítico de gran

coherencia. De hecho, si hoy hubiese que recomendar un tratado general, holístico, trabado, sobre la literatura popular que circuló en el seno de la sociedad barroca, no podría haber rival que aventajase a este.

Los treinta y cinco estudios aquí hilvanados rescatan e iluminan un memorial de Lope de Vega denigratorio de los copleros vulgares; la imagen de los bandidos «buenos» en los pliegos volantes; los centros y negocios de producción de pliegos; un cuento folclórico que pasó de un pliego de cordel a Tirso de Molina; la figura de Santa Teresa en la literatura popular; los trasvases entre los libros de caballerías y el romancero, con pliegos de por medio, claro; el romancero de pliego como literatura tradicional o como subliteratura; los modos de cantar, recitar y leer el romancero; el género de los pliegos en los tiempos de Carlos II; el ciclo que tuvo por protagonista a la célebre actriz (y luego eremita) Baltasara; los ingredientes de transgresión y marginalidad en la literatura de cordel; los pliegos que enlazaron el romancero y el ciclo de Amadís; los recursos de la retórica menor de los pliegos; la concepción del cuerpo entre predicadores y copleros; la hagiografía popular y sus elementos maravillosos, y sus vínculos con la comedia de santos; el modo en que la gente leía y escuchaba los pliegos; los trabajos de Julio Caro Baroja sobre la literatura de cordel; los espacios de intersección entre romances y coplas; la función de los ciegos copleros y de los espacios callejeros; Cervantes; las relaciones de sucesos; el adoctrinamiento popular del niño mediante pliegos; el carácter efímero de los pliegos de villancicos; la música, la danza y sus trasposiciones y reciclajes, algunos en pliegos; los magos, santos y otros catalizadores de la superstición y la devoción en el siglo XVIII; la expulsión de los moriscos; las lecturas populares en tiempos de Cervantes; las reescrituras y contaminaciones de romances viejos; los *impossibilia* en la lírica popular; la percepción de la figura del último Felipe II por el pueblo. El volumen se cierra con una crónica personal de la evolución de los estudios sobre relaciones de sucesos, de los que ella fue promotora fundamental. Y con una impresionante bibliografía de obras citadas. Variedad y coherencia, pues, en sus mejores esencias y alcances.

Por lo demás, María Cruz tuvo la generosidad de donar su notable archivo de trabajo (fotocopias, apuntes, etc.) al Catálogo y

Biblioteca Digital de Relaciones de sucesos (siglos XVI-XVIII): CBDRS, de la Universidad de A Coruña; y (por mediación de la profesora Mariana Maserá) su biblioteca personal a la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM (ENES Morelia), en México.

Lo que no resulta tan conocido es que la obra filológica de María Cruz culminó con un artículo relativo a un cuento-leyenda y a unas canciones tradicionales de su querida Cantabria solariega. El 20 de marzo de 2014 me escribió un correo electrónico que rezaba así: «Tengo que escribir un artículo para la *Revista [de Literaturas Populares]* de Margit, y tengo dos ideas que me rondan hace tiempo por la cabeza. Una de ellas es sobre un cuento de mi tierra sobre el origen de la piel de la pandereta. Ya sé que hay un cantar que dice ‘El pandero que yo toco / es de piel de una ovejita...’, pero necesitaría más datos sobre el origen animal de algunos instrumentos musicales populares. ¿Me puedes orientar?». Y el 16 de abril de aquel año volvió a escribir: ‘Lo del cuento: te mando el cuento en documento adjunto, y, como verás, no tiene nada que ver con cuentos del estilo del que me enviaste y que he visto en alguna recopilación. Por eso te preguntaba si sabías algo del origen de los instrumentos musicales populares. Si, con el cuento delante, se te ocurre algo y me lo quieres decir, te lo agradeceré mucho. Por ahora he recopilado alguna información que me sirve para el pequeño trabajo que quiero hacer para enviárselo a Margit, y quería aprovechar estos días de Semana Santa. No me voy de Madrid para trabajar en eso. Ya tengo algunas direcciones que me ha facilitado Joaquín Díaz y creo podré seguir adelante. Como ves, el cuento es muy sencillo, muy ‘real’... En la transcripción que he hecho, no falta nada más que tratar de reproducir la especial fonética lebaniega de Lines, pero sin usar el ‘alfabeto fonético’, sino más simplemente las vocales cerradas, las aspiraciones, etc. Antes de enviarlo, lo haré; pero ahora me interesa saber si ese cuento tiene algún parentesco con algún otro. Con una canción, indudablemente, sí. Ya te enviaré una copia cuando lo haya terminado».

Por desgracia, yo no fui capaz de enviarle paralelos demasiado convincentes y operativos ni del cuento ni de las canciones que tanto le interesaban; a ella, que tan útiles consejos me había dado con respecto a los pliegos de cordel que yo había

estudiado en mi primer libro (*Las dos sirenas y otros estudios de literatura oral*, 1995); que me había orientado mientras preparaba mi *Cancionero de las montañas de Liébana* (1999); que había tenido la deferencia de acompañarme en la dirección, en 1998, de un inolvidable curso de doctorado sobre la literatura oral y popular en la Universidad de Alcalá, que habrá quedado como uno de los pocos cursos de doctorado sobre esas materias que se hayan impartido en la universidad española; y que había co-dirigido conmigo mi «primera» tesis doctoral, de 2001: *Narrativas orales malgache e hispánica: convergencias, divergencias y estudio comparativo*, de Harinirinjahana Rabarijaona

Mi escasa pericia no tuvo, por fortuna, consecuencias negativas. María Cruz completó con materiales de sobra y con maestría inigualable su artículo, que publicó, con el título de «Otra pandereta que suena... Una canción y un relato entre realidad y leyenda», en la *Revista de Literaturas Populares XIV* (2014) pp. 101-109. Es decir, en la revista de su querida Margit Frenk, y en el mismo año en que había investigado y escrito. Remató, en fin, su obra volviendo a sus raíces (puesto que ella, aunque madrileña de adopción, se consideró siempre cántabra de Potes), con un trabajo señero sobre la tradición oral de la Liébana de sus mayores y de sus amores. De la que había sido conocedora desde su infancia, y que sin duda orientó su fascinación de siempre por lo oral y popular. Hay otro artículo suyo, «El romancero viejo: relecturas y reescrituras», que salió en 2015; pero tengo la seguridad de que su redacción fue anterior a 2014.

En otro email enviado el 22 de octubre de 2019 me decía, lamentando no haber podido asistir a un magno congreso que había organizado precisamente en Potes nuestro amigo José J. Labrador: «También os eché de menos, desde aquí, a los que fuisteis a Potes, y cuánto me hubiera gustado pasarlo bien con vosotros, en mi tierra. Tú ya la conocías, pero me alegra que otros que no habían estado nunca, disfrutaran de todo lo que tiene».

***La Antígone (1855) de Graciliano Afonso y
sus Noticias históricas del drama griego.***
**Ramiro González Delgado. Las Palmas de
Gran Canaria. Universidad de Las Palmas de
Gran Canaria, Servicio de Publicaciones y
Difusión Científica. 2025.**

Cristina MARTÍN PUENTE
Universidad Complutense de Madrid
ORCID: 0000-0002-5707-5287

La Universidad de las Palmas de Gran Canaria ha tenido el acierto de publicar, en formato ebook, esta traducción inédita de la tragedia *Antígona* de Sófocles, acompañada de un ensayo sobre la tragedia griega, también inédito, del ilustre y prolífico humanista canario Graciliano Afonso, realizada en 1855. Como ya anunció en el artículo «Traducciones inéditas de Sófocles al castellano en el siglo XIX», publicado en la revista *Diacrítica* (37/3, 2023), su autor presenta ahora el fruto de su trabajo filológico, que se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación PGC2018-095447-B-I00 (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y el FEDER) y del grupo de investigación LAPAR (HUM002) de la Junta de Extremadura. Gracias a esta publicación, podemos ir completando nuestro conocimiento de la recepción de los trágicos griegos en España y del propio erudito decimonónico.

El texto va precedido por una prolija y necesaria introducción, en la que este profesor experto en historiografía de la traducción de la literatura griega habla del panorama español y europeo respecto a los trágicos en el siglo XVIII y XIX y de la interesantísima figura del que fue Doctoral de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria. También aborda la relación entre los tres manuscritos que se conservan de *Antígone*, la estructura y la métrica del texto castellano, en cinco actos y en verso libre, diversos aspectos traductológicos como la mayor preocupación de Afonso por el fondo que por la forma y la ausencia de anotaciones que ayuden al lector a entender pasajes oscuros, circunstancia difícil de entender si se tiene en cuenta que el objetivo de Afonso era educar a estudiantes y ayudar a desarrollar su espíritu crítico. Completa este estudio preliminar, antes de una nutrida y pertinente bibliografía, el análisis de las *Noticias históricas del drama griego*, estudio que precedía a la traducción y que González Delgado postpone atinadamente, pues no es un prólogo a la *Antígona* de Sófocles, sino que habla del teatro griego en general. Este ensayo, que solo está en uno de los tres manuscritos en los que figura la tragedia, es muy interesante e ilustrativo porque refleja el gran conocimiento que el canario tenía sobre la cultura griega y su literatura (menciona a gran cantidad de autores de la Antigüedad, así como a filólogos británicos y alemanes de su tiempo) y la visión que había de la tragedia griega a mediados del siglo XIX). Es particularmente destacable el esfuerzo dedicado a localizar las referencias clásicas y literarias (que leemos en nota a pie de página), pues el canario citaba en muchas ocasiones de memoria o sin exactitud.

Sin duda la parte principal del libro es la edición de *Antígone*, en cinco actos y en 1596 versos, frente a los 1353 del texto de Sófocles. Aunque Afonso no fuera un gran poeta y ya contaba con más de ochenta años, optó por el verso, porque este es más fiel al espíritu helénico que la prosa en su opinión. Para fijar el texto de esta traducción de la obra de Sófocles el profesor González Delgado se ha servido de tres manuscritos. Uno es el manuscrito que pertenece al magnífico fondo documental de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander y es copia de un original perdido del autor. Los otros dos manuscritos se custodian en el Museo Canario. El segundo de ellos es una puesta a limpio del primero -una copia

del mismo original que el de Santander- con bastantes correcciones al texto original, señaladas aquí en nota a pie de página, de Juan Padilla, quien tal vez trató de editar en aquel momento dicha obra. Esas enmiendas no aparecen en el manuscrito de la Menéndez Pelayo, copiado del original veinticinco años después, que permite asentar el texto original. La edición que ahora tenemos recoge con rigurosidad los versos tachados y reescritos, así como otras variantes textuales, teniendo en cuenta el punto de vista métrico. Por otro lado, ha sido un acierto señalar los versos del original griego, tarea sumamente complicada, pues el Doctoral traduce libremente y tiene casi un 18% de versos más que la obra griega.

Esta obra supone la recuperación, el rescate y el estudio de una obra de nuestro patrimonio literario que era inaccesible. En este sentido es imprescindible desde el punto de vista de la historiografía literaria, pues permite completar, por un lado, el panorama de la traducción en España en el siglo XIX y, por otro, los trabajos humanísticos del prolífico canario Graciliano Afonso.

***La dificultad del fantasma. Truman Capote
en la Costa Brava. Leila Guerriero. Barcelona.
Nuevos cuadernos Anagrama. 2024.***

Ana GONZÁLEZ TORNERO
Universitat de Barcelona
ORCID: 0000-0001-7166-6481

En la nota preliminar de la antología *Zona de obras* (2014), Leila Guerriero menciona una anécdota significativa: el chef Michel Bras solía contemplar con su equipo las puestas de sol en la campiña francesa para trasladar esa experiencia inefable al arte culinario. Así, la autora busca el mismo efecto al fusionar fondo y forma para contar horizontes reales e intentar transmitir «el atardecer en un plato» (Guerriero, 2014, 17): tal asombro provoca *La dificultad del fantasma* (2024), quintaesencia de su práctica periodística.

Por la agudeza de la mirada, el olfato con que detecta historias y la maestría para elaborarlas, la producción de Leila Guerriero representa un puntal del periodismo literario contemporáneo. Hacia 1991, inicia su carrera escribiendo para *Página/30*, revista cultural del diario argentino *Página/12*. En años venideros destaca como reportera, columnista, redactora de perfiles y cronista en *La Nación* (Argentina), *El Malpensante* (Colombia), *Gatopardo* (México), *El Mercurio* (Chile), *Granta* (Reino Unido) o *El País* (España). *Frutos extraños* (2012-2020), *Plano americano* (2013-2018), *Zona de obras* (2014-2022) o *Teoría de la gravedad* (2019) compilan algunos de sus textos. Ha publicado reportajes, crónicas y perfiles de largo aliento: *Los suicidas del fin del mundo* (2005), *Una historia sencilla* (2013), *Opus Gelber* (2019), *La otra guerra* (2020) y *La llamada* (2023). Además, ha editado antologías: *Un mundo lleno de*

futuro (2017), *Voltios* (2017), *Cuba en la encrucijada* (2017) y *Los malditos* (2013); *Los malos* (2015), *Extremas* (2019) e *Ídolos* (2023) en la colección «Vidas ajenas» de la editorial Diego Portales. Su trayectoria le ha granjeado reconocimientos como el Premio Nuevo Periodismo de la Fundación Gabo (2010), el González-Ruano de la Fundación Mapfre (2013), dos galardones Konex (2014, 2024), uno de la Fundación Blue Metropolis (2018) y el Manuel Vázquez Montalbán (2019) que otorga el Colegio de Periodistas de Catalunya.

Entre abril y mayo de 2023, a raíz de los proyectos impulsados por la Residencia Literaria Finestres, Leila Guerriero se alojó algo más de un mes en la Casa Sanja de Palamós (Girona). *La dificultad del fantasma* es el texto resultante de dicha estancia, en la que siguió el rastro de Truman Capote los veranos de 1960 a 1962, cuando se afincó en la Costa Brava para avanzar la redacción de *A sangre fría* (1965-1966). El título de la obra de Guerriero remite a varias paradojas espectrales, sobre todo la que trata de averiguar las costumbres de Capote en Girona, aunque el tiempo transcurrido desde entonces difuminó la memoria colectiva a vueltas de vacíos reemplazados con ficción. La autora lo constata en el arranque: «venía a buscar un fantasma difícil» (12) en «la confabulación entre los sueños y el paraíso» (17), de ahí que el libro discurra por los cauces del reportaje y de la crónica periodística.

La obra, que muestra la cotidianidad de Guerriero tras las huellas de Capote, sobresale por la síntesis narrativa. El filósofo Empédocles concibió el medio natural con arreglo a la suma de cuatro potencias creadoras —el aire, la tierra, el agua y el fuego— que definen el paisaje mediterráneo y articulan *La dificultad del fantasma*: la figura volátil de Capote y la atmósfera imprecisa de las fuentes informativas; la solidez del terreno como la metodología investigadora de Guerriero; las corrientes sintácticas que impelen el fondo del texto de manera envolvente, resolutive o telegráfica; y una prosa que reverbera, forjada con precisión.

El libro se estructura en setenta y seis fragmentos trenzados por varias líneas temáticas: las semanas de Guerriero en la Costa Brava, el reportaje sobre la estancia de Capote, el desarrollo de su obra maestra, y reflexiones a propósito de la escritura y el periodismo. Así, el relato plantea un ritmo dinámico, trabado, con dosis de suspense, cuya disposición se ordena cronológica y

topográficamente en torno a los lugares donde se hospedó Capote —el hotel Trias, casas en La Catifa, Es Monastrí y Sanià—, los entrevistados —por ejemplo, Josep Colomer, Màrius Carol, Jordi Pagès, Sebastià Roig, Manel Salvador, Conxita Samsó o Carme Viu— y los habitantes de Sanià —entre otros, Nicolás Gaviria, Juan Pablo Martín, Sabina Urraca o Marcos Giralt—. Todos, incluida la autora, adquieren la dimensión de personajes en una historia real que se lee con fruición de novela.

En 2022, por iniciativa de la revista *5W*, Leila Guerriero y Ander Izagirre mantuvieron una conversación sobre sus trayectorias periodísticas, publicada en el volumen *En el fondo la forma*. Allí, Guerriero apuntaba que la investigación es uno de los aspectos del reportaje que más disfruta —«esa cosa de sabueso detectivesco. Ese dato con el que te empeñas a fondo» (Guerriero, 2022, 40)—, recurso que vertebra *La dificultad del fantasma* facilitándole descubrir «las cosas como si las viera casi por primera vez ... ir con esa mirada amueblada, equipada, pero también virginal, que te permite ver sin toda esa cobertura de prejuicios» (Guerriero, 2022, 66). No solo examina verdades para desestimar versiones falsas, señala motivos por los que apenas existen menciones a la Costa Brava en las cartas, las entrevistas o las obras de Capote. En consecuencia, el libro adquiere un valor testimonial que lo sitúa como referente definitivo sobre el paso del escritor estadounidense por el litoral catalán.

La expresión se asienta en mecanismos formales de la literatura, de acuerdo con la línea marcada por Tom Wolfe en *El Nuevo Periodismo* (1975). Distanciándose de la novela de su tiempo, Wolfe volvió al Realismo del siglo XIX —Honoré de Balzac, Charles Dickens, Leo Tolstoi— buscando antecedentes para el periodismo creativo que prosperaba en Estados Unidos durante los años sesenta y setenta del siglo XX. Truman Capote, en cambio, abjuró del Nuevo Periodismo y abrazó la *novela de no-ficción*, cuyo prototipo, *A sangre fría*, podría adscribirse a postulados del Naturalismo por el sondeo de hechos determinados en causas atávicas y el *tranche de vie* casi positivista. Entonces, ¿cómo conjugar ese bagaje con el relato de una identidad cultural desdibujada por los años y el *boom* urbanístico? Mediante técnicas narrativas que convierten una investigación aparentemente insustancial en testimonio revelador gracias al enfoque objetivo de la «subjetividad honesta» (Guerriero,

2014, 58), los diálogos, los fragmentos epistolares, las citas bibliográficas, la alternancia de primera y tercera personas en singular y plural, el esbozo de perfiles, las descripciones o los hallazgos líricos.

La dificultad del fantasma destaca también por la fluidez con que transita de la anécdota a la categoría, razón por la que ni la extensión breve del cuaderno ni el componente anecdótico caen en lo trivial. La mirada de Guerriero trasciende el rastro difuso de Truman Capote, reflexiona sobre el desafío de escribir, la impronta de la verdad y la perspectiva con que contarla. Además, la riqueza alusiva del título se proyecta en el «vacío espectral» (Guerriero, 2024, 12) experimentado por la autora al concluir *La llamada*. Recaló en Palamós, según expresa, «transida por el vacío que me había dejado el libro que había escrito, esa zona de oscuridad que cuesta dejar atrás, un tiempo pesado y lento en el que nada tiene sentido» y, aun así, «en apenas semanas, la casa, la cala, el mar, los pájaros, la pradera, descerrajaron en ese vacío un disparo de luz fulminante» (Guerriero, 2024, 124-125). Al documentar los hechos que investiga, Leila Guerriero restituye, con descarnada justicia poética, las «tenues huellas» (Guerriero, 2024, 131) que la felicidad deja en la vida.

Bibliografía

GUERRIERO, Leila. (2014) *Zona de obras*. Madrid. Círculo de Tiza.

GUERRIERO, Leila y Ánder Izagirre (2022) *En el fondo la forma*. Barcelona. 5W.

Primera parte de los ratos de recreación.
Ludovico Guicciardini. Traducción de
Jerónimo de Mondragón. Edición de Ángel
Pérez Pascual. Valencia, Universidad de
Valencia, *Lemir*. 2024

David GONZÁLEZ RAMÍREZ
Universidad de Jaén
ORCID: 0000-0001-5244-4883

Ludovico Guicciardini (1521-1589) dedicó los últimos años de su trayectoria a asuntos de política y gestión, por lo que aprovechó para aplicarse a la escritura y componer varias obras a partir de las experiencias que acumuló a lo largo de su vida itinerante. Por aquellos años también concluyó una compilación de narraciones breves, *L'ore di ricreazione*, que presenta una curiosa trama editorial, con una edición furtiva (*Detti et fatti*, 1565, entregada a la imprenta por Francesco Sansovino), otra censurada y varias aderezadas por el autor (la última, con importantes ampliaciones, de 1583). El narrador italiano ensayó una atrayente floresta de facecias, *detti e fatti*, preguntas y respuestas, repertorios de lugares comunes y fábulas. Guicciardini se suma a la lista de autores que trataron de facilitar a sus contemporáneos la quintaesencia de esos libros inaccesibles y de acercar un tipo de literatura didáctica a los menos duchos con lenguas antiguas.

En el último cuarto del siglo XVI, en el fragor de las traducciones de los *novellieri* al español (se había vertido la colección de Straparola en los años setenta), los hermanos Millis

apostaron por traducir las colecciones de Bandello, Sansovino (su antología) y Guicciardini. La publicación de la primera, parcial, se retrasó a 1589 (una segunda parte quedó en pliegos manuscritos y nunca salió) y la selección de Sansovino quedó inédita. Se adelantó a esos proyectos retrasados o frustrados la edición de las *Horas de recreación* (1586) de Guicciardini. De los más de quinientos relatos de la edición que manejó Millis, en su traducción solo falta poco más de una docena. Dos años después apareció en la imprenta una obra en cuya portada lucía este largo título: *Primera parte de los ratos de recreación del excelente humanista M. Ludovico Guichiardino, patricio florentino. Traducidos de lengua italiana y añadidos otros muchos que se han puesto en lugar de algunos que se han dejado de traducir por ser de poco provecho, e ilustrados con muchas autoridades de poetas y otros graves escritores griegos, latinos, españoles, italianos y franceses por el licenciado Jerónimo de Mondragón [...]*.

No demasiado sabíamos de Mondragón, que fue profesor de Derecho en la Universidad de Zaragoza, hasta que Ángel Pérez Pascual ha consagrado unos cuantos años de su trayectoria investigadora a leer con atención toda su obra —textos originales y traducciones—, contextualizarla y relacionarla con la de otros autores. Quizá su libro que más ha sonado en estos años haya sido *Aqueste es Avellaneda. El Quijote apócrifo y las otras obras de Jerónimo de Mondragón* (2020), donde traza el mejor perfil biográfico de Mondragón hasta el presente, elaborado a partir de documentos de archivo desconocidos y de la minuciosa lectura de sus trabajos, de donde entresaca detalles sustantivos sobre sus proyectos e ideología. Pero de este libro lo que será comentado durante mucho tiempo es la vinculación que plantea con la identidad Avellaneda, pues la hipótesis que se sostiene —y se defiende en unas cuatrocientas páginas— es que el famoso contrincante de Cervantes podría ser Jerónimo de Mondragón. Su investigación no se queda solo en los márgenes de la hipótesis: sus finas pesquisas han traído un feliz rescate editorial. En 2020 ha presentado, con estudio introductorio y notas, la edición de un libro de métrica, *Arte para componer en metro castellano* (1593), publicado solo un año después de la famosa *Arte poética española* de Díez Rengifo. Al único ejemplar conocido —que estaba en la biblioteca de Heredia— se le había perdido la pista a finales del siglo XIX, pero Pérez Pascual ha

seguido sus huellas y lo ha localizado en la Biblioteca Municipal de Versalles.

Esta contribución se suma a la reedición conjunta, en *Lemir*, de otras dos obras más de Mondragón: una traducción-recreación, la *Primera parte de los ratos recreación* (nunca continuada) y la *Censura de la locura y excelencias della* (1598), obra cuyo talante erasmiano ha sido muy debatido. Con el texto de Guicciardini —que es el que reseño en estas páginas—, Mondragón veló sus primeras armas en el campo de la traducción (después se animó también con el latín). En la edición que nos presenta Pérez Pascual, traza una sucinta biografía (pp. 718-758) centrada en tres tipos de identidades: biográfica (es decir, la apoyada documentalmente), literaria (de un carácter ideológico) y lingüística (centrada en aspectos de lengua). Las tres están en cierto modo encaminadas a reforzar las relaciones con Avellaneda, sintetizando algunos argumentos de su monografía y ofreciendo «nuevas consideraciones».

La identidad de Avellaneda ha sido un enigma desde tiempos de Cervantes, pero a vuelto con más ímpetu a un primer plano en los últimos veinte años, desde las efemérides del primer *Quijote*. En estos tiempos de rápidas atribuciones —algunas verdaderamente hilarantes, como la que ha tenido que soportar el bueno de Castillo Solórzano—, se han levantado tantas conjeturas sobre Avellaneda que se hace difícil que la comunidad filológica asuma como ciertos los postulados sobre la autoría del *Lazarillo* o del *Quijote* de 1614. Sin embargo, no es justo que se mezclen churras con merinas. Hay trabajos que se sostienen mejor como malos *thrillers* narrativos que como investigaciones filológicas (aunque sus autores pontifiquen con togas blancas y galones púrpuras), mientras que otros se caracterizan por su honestidad y se quedan en los márgenes de la hipótesis. El de Pérez Pascual pertenece a este segundo linaje: ofrece como hipótesis razonable —con lo lábil que es este término en este contexto— la relación identitaria entre Mondragón y Avellaneda.

Por volver a los *Ratos de recreación* de Guicciardini, Pérez Pascual se centra en su estudio introductorio en una cuestión no resuelta aún: cuál fue el modelo subyacente sobre el que trabajó Mondragón, si la edición de Amberes de 1568 o la de Venecia de

1572 (pp. 758-762). Plantea Pérez Pascual un cuadro comparativo donde enfrenta las variantes de cuatro ediciones italianas con las lecciones de las traducciones de Millis y Mondragón (pp. 761-762). De la comparación se desprenden algunas evidencias, como que la edición desautorizada preparada por Sansovino no pudo ser el texto elegido por Mondragón, como tampoco lo fue la última edición, la de 1583, última revisada por Guicciardini. Entre las otras dos, una variante significativa de la edición veneciana del 72 aparece en la traducción de Guicciardini; para Pérez Pascual podría tratarse de una coincidencia «casual o accidental», pero «*levatosi in piede*» / «se levantó en pie» parece inclinar la balanza hacia la edición de 1572.

La traducción de Mondragón es muy diferente a la de Millis, pues transmite tan solo cuarenta y siete «ratos» (apenas un diez por ciento del libro de Guicciardini, como apunta Pérez Pascual), que no se corresponden una a una con las facecias del original, pues algunos «ratos» aglutinan varias narraciones italianas, mientras que otros pertenecen a otros autores. En su prólogo, Mondragón avisó al lector de que añadió un asterisco allí donde incorporó textos de otros autores, pero no fue realmente escrupuloso en su labor. Como explica Pérez Pascual, la «abrumadora presencia de referencias grecolatinas era obviamente inexcusable en un tiempo de transición al Barroco en el que el alarde de erudición clasicista se ponía al servicio tanto del prestigio artístico como de la autoridad moral» (p. 774). De estos últimos, tradujo de manera directa fragmentos de Horacio, Ovidio, Faerno o Petrarca. En cambio, las partes que extrajo del *Orlando furioso* de Ariosto parten de la traducción que hizo en 1549 Jerónimo Jiménez de Urrea (claro gesto de cortesía con su pariente Luis Jiménez de Urrea, dedicatario de los *Ratos de recreación*).

Pérez Pascual dedica un apartado a estas fuentes (pp. 772-776) donde demuestra qué ofreció realmente de Mondragón (cuarenta y nueve facecias) y qué de otros autores (más de cien). A su juicio, si a las recreaciones de muchas facecias unimos la adición de otras de diferentes autoridades, esto supone un claro «fraude literario», pues se promete «un contenido que poco se corresponde con la realidad»; asimismo, explica que se parte «de un modelo para destruirlo, despojándolo de su esencia, y reconstruirlo dentro de las

coordenadas de una estética contrarreformista, seleccionando, reduciendo o amplificando el contenido de dicho modelo para orientarlo hacia una moral estricta y esquemática» (pp. 772-773). Hoy, desde una concepción moderna, podemos evaluar como fraude el trabajo de Mondragón, pero, desde un punto de vista epistemológico, cuando tratamos sobre traducciones antiguas conviene situarse en el horizonte cultural en el que surgieron para valorar su posible aportación, que se concibe mejor si lo explicamos desde la apropiación de los textos y su recontextualización.

En cuanto a la idea de presentar un proyecto que se distanciase de la colección de Guicciardini (y colocar la voz *ratos* en lugar de *horas*, donde en italiano se leía *ore*), quizá responda a un intento de alejarse del producto ofrecido por Millis, que sería conocido por buena parte de los lectores interesados en este ámbito de la literatura. Asimismo, a diferencia de la fidelidad a la letra de Millis, los textos que presenta Mondragón a menudo son retocados con sutiles –y no tan sutiles– ampliaciones por aquí, por allá y por acullá, como comenta Pérez Pascual con numerosos ejemplos en el apartado sobre «la manipulación» en la obra (pp. 763-772) y en las notas al texto. Pero hay que reconocer que son «estas prácticas intervencionistas [...] las que amenizan la narración con más diálogos o las que enriquecen el relato original», como admite Pérez Pascual (p. 772).

En este sentido, estamos ante una colección muy personal que se sazona con casos que el mismo traductor recuerda: «Acuérdome que en el año ochenta y dos, haciendo noche en la ciudad de Murcia, estando cenando el mesonero y su mujer [...]» (rato 30). Parece claro que Mondragón, si no «quiso ser el *Guicciardini* español» (p. 773), que sería posible, se aprovechó de la obra de Guicciardini, de la que finalmente ofreció una antología, para presentarse al público como un compilador de facecias. En este orden, casi podría decirse que más que una traducción de *L'ore di ricreazione* trufada de dichos, hechos, facecias, etc., tenemos una renovada compilación en la que su responsable, Mondragón, no quiso ejercer solo de traductor, sino también de reescritor y compilador. Es evidente que el profesor de la Universidad de Zaragoza quiso ofrecer una propuesta literaria distinta, no solo

porque intervino activamente sobre los textos de Guicciardini, sino sobre todo porque su libro es en realidad un compendio de facecias de la tradición clásica y contemporánea. Por primera vez desde que salió publicada en Zaragoza en 1588, Pérez Pascual pone a disposición de los lectores actuales esta traducción antigua del italiano, hecho que siempre debe ser celebrado por cuantos nos interesamos en el incesante camino de ida y vuelta entre Italia y España.

***Diarios de Berlín 1939-1940*. Carlos Morla
Lynch. Edición de Inmaculada Lergo y José
Miguel González Soriano. Sevilla.
Renacimiento. 2024.**

Gutmaro Gómez Bravo
Universidad Complutense de Madrid
ORCID:

Entre el 20 de abril de 1939 y el 2 de julio de 1940, el diplomático chileno Carlos Morla Lynch escribió las páginas de este diario, verdadero documento excepcional de la historia del siglo XX. En él se recogen sus vivencias diarias, pero, fundamentalmente, destacan sus anotaciones e impresiones sobre la situación y evolución del mundo entre dos guerras: la guerra civil española y la mundial. Es, por encima de todo, un minucioso y detallado relato que permite insertar la historia de España en la historia europea. Porque, a diferencia de otras muchas obras biográficas o memorias que versan sobre la misma época escritas con posterioridad, estos *Diarios* tienen un sentido extraordinario del momento histórico que se está viviendo, son una mezcla de sorpresa y decepción, ante todo lo que está ocurriendo. Se publican por primera vez estos diarios completos, gracias a una gran labor de edición crítica que sirve por igual a interesados y a especialistas.

Los *Diarios de Berlín* recogen la parte de sus diarios personales correspondientes a dicho período en la capital alemana, pero, en realidad, continúan el relato de los diarios españoles publicados anteriormente en esta misma editorial en dos volúmenes: *En España*

con Federico García Lorca (2008) y *España sufre. Diarios de Guerra en el Madrid republicano* (2009), reeditados bajo el título de *Diarios españoles. Volumen I, 1928-1936* (2019) y *Volumen II, 1937-1939* (2020). Son, por tanto, la continuación de los dos anteriores. De hecho, las últimas anotaciones que se corresponden con los dos meses posteriores al final de la guerra civil española están incluidas en la presente edición. A mediados de mayo de 1939, el diplomático chileno, que ha dirigido la embajada en Madrid como encargado de negocios durante todo el conflicto, recibe la noticia de su traslado a la capital germana con el mismo puesto. Lo primero que percibe el lector de esta presente edición es el choque cultural e intelectual entre los dos mundos. Apasionado de la música y de la literatura, criado en una familia de la élite chilena, Lynch es un observador excepcional del mundo político y cultural de la Europa de entreguerras y de sus clases altas. Sus comentarios, sus anotaciones, no dejan de ser una valoración de aquel mundo perdido, «mundo de ayer», en palabras de Stefan Zweig; el mundo de la Edad de Plata de la cultura española y del no menos floreciente de la Alemania de Weimar, destrozados ambos por la barbarie totalitaria y el impacto de la guerra. Una nostalgia que aparece reiteradamente en los *Diarios de Berlín* mezclada con la ingratitud por la posición de su país ante su labor en la embajada de España. Un resentimiento que aflora en su desapego, cuando no en su crítica frontal, tanto a las autoridades franquistas como a las alemanas.

Su cambio de destino, a pesar de todo, no era un viaje hacia lo desconocido. Antes de llegar, va recibiendo noticias de la situación real en Alemania. Le advierten de la existencia de micrófonos en la embajada para que guarde bien su diario. Pronto, se percata de la distancia y el miedo en la gente a la hora de hablar de Hitler y de todo lo que está ocurriendo allí. Su llegada coincide con la aceleración de la política de segregación y deportación de los judíos, una persecución que Lynch califica «de verdaderamente indigna y que subleva a todo ser que tenga algún sentimiento cristiano». La vida social del cuerpo diplomático extranjero en Berlín, que se detalla con minuciosidad en los *Diarios*, está muy alejada de lo que ocurre en la calle. Es la imagen oficial de una Alemania próspera y feliz, la misma que facilita la propia oficina del gobierno. La atmosfera de nación joven, a la vanguardia técnica,

científica y cultural del mundo moderno, impregna la llegada de Lynch. Este, al incorporarse a la embajada, no da crédito a los rumores de guerra, no está preparado para otro conflicto devastador. Cree que la invasión de Polonia quedará, como el resto de las agresiones anteriores, limitada por la política de no intervención británica. Poco más. Pulsa en la calle la noticia de la invasión de Polonia que no parece producir el menor entusiasmo ni impacto en la vida real. Y aunque cree que el tiempo le dará la razón, al mismo tiempo, comienza a desconfiar. Nuestro protagonista revela, a partir de aquí, la mirada de un observador excepcional de los hechos históricos. Es capaz de asomarse al abismo que desencadena el avance imparable del Ejército alemán sin perder la apariencia de normalidad. Mira desde la distancia, desde dentro, sin que el ritmo de la vida cotidiana sufra una alteración considerable. A diferencia de todos esos observadores que consiguen reordenar y ajustar los hechos, a posteriori, Lynch los vive, él está allí. Por la mañana asiste a la recepción del Ministerio de Asuntos Extranjeros (Amt) alemán, en la que les facilitan el parte de guerra oficial. Por la tarde, se sumerge en la música jazz, en el baile. Otro día hace una visita guiada con el cuerpo diplomático a la sede de Siemens, modelo y ejemplo del desarrollo de la industria alemana. En su escritura da cuenta de todo aquello que quieren mostrar las autoridades alemanas. Los *Diarios* se sumergen en el despliegue de la estética nazi, en su control y absorción de toda la esfera pública. Y lo hacen, no solo con la parafernalia que conocemos de otras tantas descripciones y de las imágenes del cine; lo hacen, como señalara otro testigo excepcional, Víctor Klemperer, a través del dominio de los objetos y de los detalles más cotidianos. Lynch no cree en la capacidad de los nazis para llegar a lo más íntimo del individuo ni en su avanzado programa de manipulación de las masas. Cree que la política internacional y el propio desarrollo del pueblo alemán terminarán limitando su poder. Y esto es así porque su vida familiar y la postura política de su país en el conflicto, incluida la llegada del nuevo embajador al que recibe fríamente, se alternan con los acontecimientos más decisivos de esta primera etapa de la Segunda Guerra Mundial. La ya mencionada invasión de Polonia, pero muy en particular, por todo lo que supuso para la superación de los esquemas de la época, el impacto de la ocupación de Francia y la

firma del armisticio tras su aplastante derrota. La escritura, de hecho, se interrumpe aquí, antes de su partida a su siguiente destino: Suiza.

El otro gran tema, su otra gran preocupación durante toda esta etapa, como muestran las páginas de estos *Diarios*, sigue siendo España. Hay párrafos enteros en los que, de no ser por la separación física, geográfica, parecería que el diplomático seguía en su legación madrileña. Y este es el tema sobre el que más luz arroja esta edición, tanto por lo que calla como por lo que expresa un Lynch, evidentemente, marcado todavía por la experiencia que ha vivido en el Madrid de la guerra. De camino al tren que le lleva a Berlín, conoce el desfile de la Victoria franquista. Continúa atento a todo lo que llega de la «nueva España» de Franco, no se desentiende de ella. Recibe noticias de todos los españoles que llegan a Berlín y de su propio hijo Carlos. Proceden del régimen, pero Lynch se preocupa, sobre todo, por la suerte de los vencidos. Su interés por estos va mucho más allá de lo anecdótico o de la información diplomática que él mismo recabó al final de su misión en Madrid. Habla directamente de represión, matanzas y crueldades. Él mismo, que al comienzo de la guerra se hizo eco de las barbaridades cometidas en la retaguardia republicana, denuncia ahora la revancha, la falta de humanidad y, sobre todo, la persecución, la criminalización de los vencidos. Sigue con mucha atención la situación de Julián Besteiro. Tiene los detalles de la farsa de su juicio, el primero al entrar las tropas nacionales en Madrid. El fiscal militar pide para él pena de muerte cuando Morla sabe, directamente, que el viejo profesor salvó miles de vidas a través de la rendición de Madrid. Sabe también personalmente que rechazó marcharse al exilio y prefirió entregarse voluntariamente a fin de que la ocupación fuera ordenada. Sigue indignado su traslado a la cárcel de Carmona donde, enfermo y envejecido, moriría el 27 de febrero de 1940. Su gestión para una conmutación fue infructuosa. Esta es la entrada en sus *Diarios* correspondiente a esa fecha: «el Generalísimo lo dejó encarcelar inicua y cruelmente, anciano y enfermo como está. Recaerá sobre su España nacionalista tamaño crimen».

Aunque el tiempo pasa, sigue muy pegado a lo que ocurre en España. Intercede ante la ejecución inminente del hermano de Irujo, ministro en el gobierno republicano. Trata con las autoridades alemanas, recordando su mediación en el canje de dos pilotos de la

Legión Condor, motivo por el que fue condecorado por el Gobierno alemán. Igualmente, presenta a las autoridades españolas, a través del Gobierno alemán, la solicitud para el indulto de treinta y tres miembros del Partido Nacionalista Vasco. Pero su preocupación fundamental sigue siendo la de los doce asilados que permanecen en la embajada en Madrid. Mantiene una entrevista personal con el subsecretario de Estado alemán, Woerman, para que logre desbloquear la situación ante el Gobierno de Franco. Esta es quizás la más personal de todas las gestiones que llevó a cabo el diplomático en esta etapa, pues vuelve sobre su gigantesco esfuerzo de asilo en el Madrid de la guerra. Llegó a acoger a más de 1.200 personas en la embajada. Inicialmente, muchos de ellos fueron salvados de una muerte segura en los días posteriores al golpe de estado. Pero, posteriormente, llegaron muchos otros que pertenecían al Servicio de Información y Policía Militar franquista, utilizando la embajada en su prolongada estrategia de asedio y destrucción por todos los medios de la capital republicana. Morla ve con amargura cómo ahora el gobierno español no atiende ninguna de sus demandas. Un sentimiento de ingratitud que se agrava también por la falta de consideración con la que es tratado por su propio país. Se entera por la prensa de la llegada de su superior en Berlín. Ambos extremos marcan su estancia en una Alemania de la que se siente ya prácticamente fuera.

Estos *Diarios de Berlín* son, por último, una prolongación de los escritos en España. Han permanecido inéditos desde que se escribieron entre 1939 y 1940. Son una ventana abierta a la investigación de nuestra propia guerra civil, sobre todo de su etapa final, de la que apenas sabemos mucho más de lo que nos han querido contar. Son, además, una gran obra en su género. No solo recogen o enumeran los hechos de un diario íntimo, sino, sobre todo, transmiten la impresión que le provocan a lo largo del tiempo. Ocupan algo más de un año en el que la guerra civil sigue omnipresente, a pesar de todo lo que está ocurriendo en Europa. Llama la atención cómo Morla juzga y caracteriza a Franco. Evidentemente está influido por el ambiente político que le rodea en Berlín, pero también tiene información directa de su comportamiento en la inmediata postguerra. Su mirada aristocrática, su distancia cínica, contrasta con el profundo dolor que le produce

la situación de España. Habla de la posguerra a través de los innumerables detalles que le llegan por conocidos con información de primera mano, como también de la prensa y de la radio oficial. Algunas de sus informaciones son falsas, fruto de la censura y de la propaganda, pero la mayor parte de sus sospechas y afirmaciones no iban desencaminadas. En una época en la que, como el resto de las embajadas, la chilena hizo un gran negocio con la expedición de pasaportes judíos, Morla mantuvo la observación como norma para comprender lo que estaba ocurriendo. Esta, como señala en más de una ocasión, junto a su propia familia, era la única forma de no verse arrastrado por la corriente que arrastraba el mundo hacia la barbarie. Su testimonio, por todas estas y muchas otras razones que revelan sus páginas inéditas, sigue siendo sencillamente fundamental.

***Rosario de Acuña. La vida en escritura*. Elena
Hernández Sandoica. Madrid. Abada
Editores. 2022.**

Solange HIBBS
Université de Toulouse Jean Jaures
ORCID: 0000-0003-4633-4826

En el año 2023 se celebró el centenario de la muerte de Rosario de Acuña (1850-1923), autora librepensadora de excepcional importancia en el panorama literario y político de la España del siglo XIX. El largo y costoso proceso de recuperación de su memoria y de su obra iniciado a finales de los años 60, culminó con la ingente labor de recuperación documental de las *Obras Reunidas* (2007-2009) del añorado autor y poeta Xosé Bolado García en la editorial KRK. Este esfuerzo por dar a conocer la pletórica e intensa producción de Rosario de Acuña en la que coexisten la poesía, el teatro, el ensayo y el teatro ha creado un fructífero ambiente de investigación y reflexión con la publicación de un creciente número de aportaciones y estudios entre los que quisiéramos destacar la magnífica y ambiciosa biografía de Elena Hernández Sandoica de casi 914 páginas, *Rosario de Acuña. La vida en la escritura*, publicada por Abada Editores en 2022.

Elena Hernández Sandoica, catedrática de la Universidad Complutense y destacada historiadora, lleva años prestando especial atención a las mujeres en la historia de los siglos XIX y XX. Su biografía es el resultado de una rigurosa profundización de la obra de Acuña y de una labor colectiva en la que ha recogido las aportaciones de otras investigadoras deseosas de contribuir al conocimiento de una autora, figura clave para el librepensamiento y del pensamiento feminista. Merecen citarse el volumen editado y dirigido por Elena Hernández Sandoica, *Rosario de Acuña, Hipatia (1850-1923) : Emoción y razón* publicado en 2019, que recoge siete aportaciones de otras especialistas de Acuña así como el volumen *Política y escritura de las mujeres* (2012) Abada Editores, esclarecedora exploración de la historia de «mujeres que acotan sus espacios de subjetividad propios, en una asignación particularizada de identidad» (Hernández Sandoica, 2012 : 248). Elena Hernández Sandoica ofrece un primer acercamiento biográfico a Acuña y el extenso capítulo, «Rosario de Acuña, la escritura y la vida» es el núcleo de la trayectoria biográfica desarrollada posteriormente en la monumental biografía de 2022. Precisamente porque la voz de las mujeres, su acción y su experiencia ocupan actualmente un lugar central no podemos menos que agradecer a Elena Hernández Sandoica por haber registrado y captado los múltiples registros del pensamiento y de la obra de una mujer que quiso afirmar su identidad como sujeto autónomo y en cuya existencia se hicieron inseparables el yo individual y la voz pública.

Porque como escritora heterodoxa y desde posturas radicales, Rosario de Acuña nunca dejó de alzar su voz mediante la escritura y en sus apariciones en el espacio público. Pensar en libertad suponía la afirmación de una identidad plenamente asumida como mujer y como sujeto, apoyada en el poder de convicción de su palabra con un discurso ardorosamente racionalista, y una narrativa llena de emotividad en la que transparecían sus vivencias, dudas y convicciones. Rosario de Acuña, como otras contemporáneas suyas, hizo del lenguaje y de la narración de su propia experiencia una construcción consciente, un ejercicio de «subjetividad afirmativa» por retomar las palabras de Elena Hernández Sandoica. Desde la década de 1880, ya entregada al librepensamiento, su ideario ético y progresista, su denuncia de los

males morales de España marcan sus escritos. Abandonó por voluntad propia la élite social a la que pertenecía situándose, después de un doloroso y complejo proceso de introspección y de reflexión, en el espacio en el que convergían amplios sectores del republicanismo. Republicanismo y librepensamiento fueron aspiraciones indisociables para Acuña que asumió plenamente su identidad de mujer progresista y autónoma tanto en su vida privada como en el espacio público. Sin atributos de partido concreto y con el reconocimiento de «sí misma como mujer situada en los márgenes de la esfera política», se enfrentó a los poderes dominantes de su época mediante arriesgadas apariciones públicas y una producción escrita de múltiples registros en los que destacan su fervorosa defensa de la tolerancia religiosa y la construcción de una nación moderna que impulsara los principios de libertad, igualdad, fraternidad y justicia. Su adhesión en 1884 al periódico librepensador y filomasónico, *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, le brindó un espacio privilegiado para su intensa producción periodística y ensayística. Pionera de la conciencia feminista, su firme defensa de la libertad inalienable de la mujer la acercó a las redes asociativas de la intelectualidad femenina de su época. Con activo militanismo en las filas de los librepensadores participó a otras corrientes del pensamiento heterodoxo como la masonería. Su ingreso en la logia masónica *Constante Alona* de Alicante en 1886 con el simbólico nombre de *Hipatia*, fue otro paso decisivo en su lucha contra el poder ideológico de la Iglesia, por la libertad de conciencia y por un modelo de sociedad más justa e igualitaria.

El compromiso social y humanista de Acuña, su afán didáctico la llevaron a recorrer incansablemente tierras españolas. Si la contemplación de la naturaleza constituía una fuente de regeneración y de sabiduría, las minuciosas excursiones se convirtieron en una exploración antropológica y alimentaron sus reflexiones epidemiológicas y ecologistas *avant l'heure*. Sus aportaciones pioneras en materia de salud privada y pública y a favor de una regeneración en consonancia con las leyes de la naturaleza, enlazaban con sus constantes lecturas y su contacto con las corrientes científicas progresistas de su época. También revelan su aguda percepción del sufrimiento físico y del dolor, sus preocupaciones metafísicas sobre la caducidad de la vida que

enlazaban con la propia experiencia de la enfermedad. Figura pública «maldita» por su condición de masona y heterodoxa, hubo de pagar un alto precio por sostener sus ideales de progreso sufriendo incluso la desventura del destierro.

En definitiva una mujer de personalidad múltiple y sensible, librepensadora con voluntad de trascendencia y regeneracionista por su tenaz denuncia de los males de la sociedad española y que se comprometió con valentía en la difícil batalla por la modernidad librada en España por las fuerzas progresistas.

En esta apasionante biografía, Elena Hernández Sandoica nos propone un recorrido por la vida y la obra compleja y variada de una figura excepcional que hizo de la escritura su razón de ser y de vivir como lo refleja el mismo título del volumen, *Rosario de Acuña: la vida en escritura*. La biografía consta de dos partes, la primera titulada «Pensamiento, poesía y luz» la más larga que arranca del año 1870 hasta 1888 y una segunda parte, «República, justicia e igualdad» que cubre el periodo desde 1888 hasta 1923, año de su muerte. En ambas partes, distintos epígrafes marcan los diferentes y perceptibles nudos de experiencia insertos en una unidad existencial. Uno de los grandes méritos de esta biografía ha sido apoyarse en las «propias palabras» de Rosario de Acuña, en sus textos y siguiendo el ritmo de su publicación «ordenada en el tiempo». Es una biografía que, respondiendo al reto que se había fijado su autora que pretendía dar amplio espacio a las propias palabras de Acuña tan propensas al juego autobiográfico, transcurre como un diálogo. Gracias al fructífero y abundante caudal de estas huellas impresas, Elena Hernández Sandoica ha dejado un amplio espacio a la voz y al pensamiento de Acuña teniendo en cuenta la evolución progresiva de una conciencia y de su propia experiencia de construcción personal.

El inicio de este largo recorrido desde 1870 hasta 1888 se abre con la primera etapa de la presencia literaria de Acuña y de su dedicación poética. Porque Rosario de Acuña quiso ser poeta ante todo y, desde los primeros años de su juventud, transparecen en sus textos de estilo romántico tardío, conflictos emocionales y preocupaciones existenciales como la muerte y la dolencia que la acompañarán a lo largo de su vida. Un sentir hondo alimentado por su brega para superar una grave dolencia ocular que padeció en los

primeros años de su vida. La vivencia propia de la enfermedad y su temor de la muerte la llevan en aquellos años a acercarse a la cuestión, obsesiva para ella, de la inmortalidad del alma.

Esta vocación poética precoz benefició de un entorno familiar y social privilegiado. Sandoica recuerda oportunamente el entramado familiar de la escritora, «eficaz instrumento de promoción social» que facilitó la publicación de sus primeros textos. Las conexiones familiares con personalidades bien situadas en las esferas del poder durante el Sexenio y los primeros años de la Restauración agilizaron la publicación y difusión de sus primeras producciones líricas y dramáticas. La biografía arranca precisamente en 1870, fecha del primer poema conocido, aunque publicado solo 12 años después en un libro titulado *La siesta*. Si muchas de sus poesías fueron editadas en fechas posteriores a su creación, Rosario de Acuña disfrutó, a partir de 1874, de un espacio privilegiado en la prensa para dar a conocer su incipiente obra : el influente diario madrileño *El Imparcial*, *La Ilustración Española y Americana* y *La Luz del Porvenir*. Alentada por el éxito de su obra teatral *Rienzi el tribuno* en 1875 y su consagración como escritora, aparece en 1876 una de las primeras compilaciones de su obra poética en forma de libro, *Ecos del alma*. En su producción literaria se elaboran los primeros cuentos de indole filosófica en los que está en germen la gran plasticidad de la escritura de Acuña. Son años de una construcción personal que conoce un giro significativo mediado el decenio de 188 : años en los que se iba produciendo la evolución ideológica e intelectual de Acuña desde la integración inicial en el gusto literario y las ideas del selecto medio social al que pertenecía hasta posiciones cada vez mas progresistas y librepensadoras. En la década de 1880 varios acontecimientos tuvieron un alcance fundamental : la muerte del padre, Felipe de Acuña, mentor y protector que había consolidado en Rosario una formación autodidáctica y la separación matrimonial con Rafael de la Iglesia en 1883. Ambos sucesos sumieron a Acuña en una profunda crisis que Elena Hernández Sandoica ha analizado con maestría poniendo de relieve la estructura emocional muy sensible y las preocupaciones existenciales profundas de la joven poeta y autora. La transformación interior y la quiebra de sus creencias religiosas favorecen su posterior inserción en el complejo universo del pensamiento y de la acción

librepensadores, republicanos y masónicos donde Acuña expone con expansiva e incandescente retórica su compromiso a favor de los derechos de la mujer, la justicia social, la fraternidad y la solidaridad humanas. Son años en los que, mediante una continua colaboración con el semanario librepensador *Las Dominicales del Libre Pensamiento* al que había adherido públicamente en 1884, expresa su voluntad de trascendencia y regeneración denunciando los males de la sociedad española. La prolífica producción ensayística de aquel periodo, en la que se apoya Elena Hernández, publicada en *Las Dominicales* y otras revistas de índole progresista o espiritista, refleja la incisiva mirada de una humanista y militante preocupada por formular alternativas a favor de la educación y de la incorporación de la mujer en la vida activa, de una conciencia medioambiental regeneradora que propiciara la adecuación de las formas de producción agraria con la naturaleza (pequeñas industrias rurales, incorporación de la mujer en la vida agrícola). Es de notar, como lo subraya la autora de la biografía, que si expresa en textos como *Tiempo perdido* (1881) por primera vez su visión de la naturaleza femenina y de la educación, su reflexión a favor de la complementariedad de los sexos y de la igualdad intelectual de la mujer sufre evidentes limitaciones emancipistas ; una postura que irá evolucionando con el tiempo, en un contexto de creciente movilización feminista con posiciones cada vez más combativas y a favor de una feminidad activa que aspira a alterar las estructuras de desigualdad socioeconómica.

También son años en los que, al hilo de sus viajes y exploraciones de los paisajes de Cantabria, Asturias y Galicia, a caballo y a pie, acompañada por un criado, y más adelante por Carlos Lamo al que le unía una profunda relación afectiva y de complicidad intelectual, se expresa la busca de una armónica síntesis de resonancias místicas entre naturaleza y espíritu. Su mirada crítica acerca de la miseria aterrador de los pueblos y del entorno rural conlleva una reflexión sociológica e incluso antropológica vertida en muchos de sus artículos. A estas alturas Rosario de Acuña ya es una voz conocida y reconocida por los sectores progresistas y republicanos : una voz que se había dado a escuchar en el madrileño Ateneo donde había sido, en 1884, la primera mujer en leer su producción propia. Había dado un paso decisivo y quedaba inscrita

en las filas de la izquierda republicana y anticlerical. Su incorporación en esta «nueva familia» que sustituía a la otra, la acercó a los masones: en 1886 ingresó en la muy activa logia alicantina *Constante Alona*. A finales de la década de los años ochenta, su constante colaboración en la prensa demócrata y librepensadora, la creación de redes de sociabilidad progresista y transgresora, y la elaboración de un lenguaje político asumido con plena libertad provocaron el ensañamiento y la persecución incluso física de los círculos católicos y reaccionarios.

En la segunda parte de esta biografía que cubre un periodo más largo (1888-1893), Elena Hernández Sandoica ha prestado particular atención a la durísima marginación social que sufrió Acuña, a las dificultades económicas que la obligaron a mudar varias veces de residencia pasando de Pinto donde vivía desde 1882 a Cantabria, en el pueblo de Cueto en 1890 donde se dedicó a la práctica profesional de la avicultura y por fin en 1910 a Asturias, en su casa aislada del Cervigón. Un ostracismo que la obligó a exiliarse dos años, entre 1911 y 1913, a raíz de un artículo, «La jarca de la Universidad» publicado después de la agresión «machista» de la que habían sido objeto un grupo de estudiantes extranjeras. Con furiosa indignación, Acuña denunciaba el machismo secular y la pétrea moral social imperante. Cuando la orden judicial de detención llegó a Gijón, Rosario de Acuña ya se había refugiado en Portugal.

Esta segunda etapa permite comprender cómo se iba recomponiendo permanentemente la identidad de Acuña desde la elección ideológica crucial que, en 1884, había reorientado su presencia en el espacio público. Apoyada en el poder de su palabra y de una retórica incandescente se comprometió sin cejar hasta el final de su vida en sus campañas sistemáticas y cada vez más radicales contra la Iglesia, los poderes establecidos, «las roñas» de la sociedad conservadora de la Restauración. Entre los distintos hitos que marcan la última etapa de su vida e ilustran su irrenunciable compromiso con el librepensamiento, la biografía hace especial mención de la génesis y del estreno en 1891 de la obra teatral *El Padre Juan* enfocada por Acuña «como un revulsivo contra el jesuitismo» (Hernández Sandoica, 2023 :534). Este alegato contra la casta eclesiástica desencadenó la ira de los sectores católicos y conservadores y la obra, calificada de escándalo, fue suspendida por

las autoridades gubernativas. En su denuncia contra el fanatismo clerical aflora el supremo objetivo de Acuña que es librarse como sujeto de toda tiranía y estorbo a la razón individual. Una aspiración férreamente reclamada para todo ser humano y, con especial fervor para las mujeres y que había reafirmado en su Testamento ológrafo fechado en 1907.

La biografía revela la coherencia y la firmeza del pensamiento de Rosario de Acuña que, en su madurez y más tarde en la vejez, argumenta lo que entiende por emancipación de la mujer. Las mujeres en su totalidad deben aspirar al libre y propio pensamiento como lo reclama con vibrante retórica en 1888 en el manifiesto que junto con Amalia Domingo y otras mujeres dirige «A las mujeres del siglo XIX», y en otras ocasiones, cuidadosamente documentadas por Elena Hernández Sandoica. No cabe duda de que la radicalización de Acuña en aquellos años implica más firmeza en cuanto a su convicción feminista. Varias actuaciones públicas como las conferencias impartidas en 1888 en el Fomento de las Artes sobre «Los convencionalismos» y las «Consecuencias de la degradación femenina», la del Centro Obrero de Gijón sobre «La higiene en la familia obrera» así como la fértil producción del año 1902 con la publicación de «Conversaciones femeninas» son algunos de las etapas más relevantes de un feminismo más contundente y comprometido. Un compromiso llevado por el acercamiento de Acuña a los trabajadores «cuya principal labor [...] *es hacerse superiores en todo* a la clase burguesa» (Hernández Sandoica, 2023 : 822). Ha dejado constancia Elena Hernández Sandoica de cómo, comenzado el siglo XX, iría acercándose a los partidos de izquierda y de sus simpatías socialistas que la acercaban al proletariado. Su participación en las manifestaciones del Primero de mayo adquirió incluso un carácter mesiánico ya que Acuña estaba convencida de que la revolución vendría desde abajo.

En esta última etapa de su vida, y especialmente a partir del año 1910 cuando se instala en Gijón, masonería y asociacionismo obrero son las dos plataformas sociopolíticas con las que cuenta Rosario de Acuña para seguir actuando políticamente y recurrir a la herramienta potente que para ella era la palabra. Había encontrado un espacio ideológico para sus deseos de justicia, libertad y fraternidad. En lo que le quedaba de camino en su batalla contra la

ignorancia y el fanatismo mantuvo «siempre encendida la antorcha de la protesta» (Hernández Sandoica, 2023, 898). No cesó en su actividad política prácticamente hasta el final de su vida y varias actuaciones suyas tuvieron especial resonancia como su intervención contra la masacre de los soldados en Marruecos (1922) pidiendo la solidaridad de sus hermanos masones en Asturias.

Transcurrieron los últimos años de su vida, hasta su fallecimiento el 5 de mayo de 1923, en su casa del Cervigón acompañada por Carlos Lamo que fue durante largos años compañero de vida.

Al adentrarnos en la complejidad vivencial de Rosario de Acuña, y mediante la escrupulosa exploración de la obra y del pensamiento de una mujer apasionada y apasionante, la singular biografía de E. Hernández Sandoica constituye una aportación fundamental para el reconocimiento de una figura clave de la historia del republicanismo, del librepensamiento y para la historia de las mujeres.

***Son tus huellas el camino. Antonio Machado*
en la memoria poética del siglo XX. Araceli
*Iravedra. Madrid. Visor Libros. 2025.***

Ángel Luis LUJÁN ATIENZA
Universidad de Castilla-La Mancha
ORCID: 0000-0003-0244-2358

Este libro supone la síntesis y la culminación de una aventura intelectual que ha ocupado a la autora desde su tesis doctoral y que ha ido dejando importantes aportaciones que encontramos ahora aquí reunidas, actualizadas y sistematizadas.

«¿Cuántos Machados hay en Antonio Machado?» es la pregunta que sigue fascinando a los estudiosos y amantes de la poesía del sevillano y que se renueva con cada nueva generación de poetas y críticos. Prueba de ello son las monografías dedicadas al autor en la última década, como la de Juan Antonio Sánchez, *Antonio Machado y Kant* (2022), o la de Víctor Fuentes, *Antonio Machado en el siglo XXI* (2018) que se relaciona directamente con el libro de Iravedra pero que supera el marco temporal propuesto por esta. Sí entran de lleno en el asunto que nos ocupa los libros de Jesús Rubio Jiménez, *La herencia de Antonio Machado (1939-1970)* (2018) y de Xesús Alonso Montero, *El nombre y la obra de Antonio Machado dentro de las coordenadas del franquismo* (2022), de los que la autora da noticia y tiene en cuenta, pero que no coinciden exactamente con el objetivo de su trabajo toda vez que aquellos se centran principalmente en la historia «externa» de la recepción de Machado y caerían más del lado de la sociología de la literatura, mientras que el estudio de Araceli Iravedra pone el foco en el aspecto filológico y

crítico acudiendo muchas veces al detalle del rastreo de los hipotextos machadianos y desarrolla la crítica literaria en su sentido más amplio y a todos los niveles, desde la crítica temática hasta la estilística, un trabajo desde luego en que el fenómeno de la intertextualidad tiene un papel relevante. No quiere ello decir que la autora olvide la parte histórica y sociológica y las circunstancias que rodearon cada uno de los rescates o rechazos del poeta de *Campos de Castilla*. Basta leer el capítulo dedicado a la adaptación musical de los versos de Machado por parte de Serrat o el que explica la maniobra de Ridruejo para hacer de Machado uno de los «suyos» para darse cuenta de que la dimensión histórica o sociológica, aunque no ocupa el primer plano, está presente y bien trabada e imbricada con el discurso crítico.

En este sentido creo que es especialmente pertinente la elección del término de «memoria poética» que aparece en el subtítulo del libro porque enriquece el concepto de «huella», que se limita a indicar solamente una impronta material y perceptible, de la que también se da cuenta en este trabajo sobre todo, como digo, por medio del establecimiento de los hipotextos machadianos. El concepto de memoria, más lábil pero también más sugerente, le permite a la autora hablar de los recuerdos a los que es sometido Machado pero también de los borrados, de los olvidos voluntarios, de las posibilidades de crear una memoria otra, de tomar los conscientemente deformados recuerdos por la realidad (como en el caso de Ridruejo) o de las vueltas y revueltas de los reconocimientos con sus arrepentimientos y palinodias correspondientes, en un sentido u otro, como las de Caballero Bonald o Pere Gimferrer, en direcciones opuestas. Se trata, desde luego, el de memoria de un concepto más dinámico que nos da la oportunidad de abarcar lo «poético» de Machado no solo en la materialidad de sus versos y los ecos que suscitó aquella voz sino en las tres dimensiones que se van dando cita a lo largo del libro: la figura civil del poeta y su pensamiento político (dimensión histórico ideológica), su poética (dimensión teórico literaria) y su práctica poética (dimensión crítica). Estas tres variables que conforman la «memoria poética» de Machado en tanto que están todas imbricadas en los versos del autor son a las que se va pasando revista a lo largo de la publicación, en

una combinatoria que nos da un retrato exacto y a la vez sintético de esta móvil memoria del poeta.

El libro sigue un recorrido cronológico que abarca todas las etapas de la poesía de posguerra, y se abre con un capítulo que, a modo de marco o pórtico, nos entrega una mirada de conjunto que nos sirve de guía general para adentrarnos en esta aventura de la fortuna literaria de Machado a lo largo del siglo XX.

Aunque es de sobra conocida la apropiación que hizo «el grupo de Rosales» (como acertadamente lo llama la autora) de Machado, especialmente el vergonzante episodio del artículo y después introducción a las *Poesías completas* del poeta por parte de Ridruejo, sin embargo no se han estudiado suficientemente las huellas directas del poeta, como lo hace aquí Araceli Iravedra de manera clarificadora en el caso de Panero, poniendo en paralelo un poema de Machado y uno del astorgano y estableciendo las claras resonancias y huellas.

El grueso de la obra lo ocupa, como es lógico y no podía ser de otra manera, la recepción de Machado por parte de los autores de la poesía social y sus continuadores y renovadores, la llamada generación del 50. Especialmente interesante es el capítulo que lleva por título: «Los poetas sociales tras Antonio Machado: de los argumentos éticos a los fundamentos estéticos», donde se plantea y se renueva la pregunta sobre en qué medida y en qué aspectos fue Machado antecedente de la poesía social. La autora desmenuza con precisión y sin a priori las cualidades que en la poesía y pensamiento de Machado lo hacen antecedente o por lo menos pueden ser influencias de la estética de la poesía social, poniendo el acento esta vez en la parte ideológica y de contenido y no tanto en la estilística. Especialmente relevante es el apartado: «¿Poesía social? Para un arte comprometido» donde la autora establece las posibilidades y los límites de una poesía que se pudiera llamar verdaderamente social en la obra de Machado. Este capítulo, más teórico y especulativo, como digo, tiene su complemento y continuación en el que sigue, donde la autora pasa a concretar y ejemplificar las consideraciones teóricas a partir de un tema específico y central como es el tema de España, y donde se muestra que más allá de la transmisión o coincidencia de ideas afloran los intertextos en forma de estilemas,

y el uso de símbolos e imágenes machadianas que a propósito del tema de España heredan los sociales.

Igualmente modélico en este acercarse con cuidado y meticulosidad a los textos es el muy exhaustivo capítulo sobre la intertextualidad machadiana en Blas de Otero, donde una de las estrategias discursivas típicas del bilbaíno como es la resemantización de expresiones lingüísticas fosilizadas o heredadas se estudia en su aplicación a los textos de Machado rescatados por Otero, prestando especial atención al fenómeno que hace que «la palabra intimista de Antonio Machado se convierte casi en un hábito de la poesía de Otero, quien formula mensajes de propósito social o político bajo la égida del *poeta del pueblo* aun cuando los préstamos de este no encierran aquella pretensión en su contexto originario» (155).

Y de resemantización trata también en gran medida el capítulo dedicado a la musicalización de las canciones de Machado por parte de Serrat (al que ya he aludido). En él se muestra cómo una vez que la influencia de Machado decae en la lírica, con el declive de la poesía social, vive una segunda vida en la canción de autor y canción popular. Con el trabajo pionero de Marcela Romano al fondo, la profesora Iravedra hace un detenido análisis de la resemantización de ciertos poemas y expresiones machadianas no relacionadas directamente con temas sociales en el álbum de 1969 del cantautor catalán, que tiene la virtud de situar a Machado, más allá del ámbito de la literatura, en el imaginario popular.

A la recepción de Machado por parte de los autores conocidos como generación del 68 o, en términos de Ángel Luis Prieto de Paula que comparte aquí la autora, «musa del 68», dedica Araceli Iravedra dos capítulos. El primero, de carácter general, lleva a cabo la necesaria tarea de revisar la generalización que, por inercia crítica, se viene haciendo sobre el rechazo de Machado en la generación de los novísimos. Como reconoce la autora se trata de «matizar el tópico del masivo descrédito de la figura del poeta» entre los componentes de esa generación, de manera que se lleva a cabo «una revisión de las sucesivas etapas y diferentes perfiles que conoce la recepción del sevillano en esta hornada lírica» (245-246). Del mismo modo que con respecto a la generación del 50 hay que hacer matices sobre la incondicional adhesión a Machado aquí hay que

hacerlos con respecto a su incondicional rechazo, como queda claro en los ejemplos aducidos por la autora, sobre todo de poetas pertenecientes a la etapa inicial de la generación y un tanto al margen de la corriente principal. Hablamos de los componentes del equipo Claraboya, de Diego Jesús Jiménez, de Lázaro Santana y de Juan Luis Panero. Todos hacen en algún momento un homenaje a Antonio Machado, aunque de un modo un tanto ambivalente debido, como muestra la autora, a la instrumentalización que se había hecho anteriormente, y que todavía está reciente, de la poesía del sevillano. Se detiene el estudio en la recepción de Machado por parte de dos poetas contrapuestos en sus estéticas pero que aceptan el magisterio machadiano en distintos aspectos, Miguel d'Ors y Antonio Carvajal. Pero el ejemplo más claro de excepción al presunto rechazo generacional y de aceptación del legado machadiano lo constituye el caso de Antonio Colinas, al que con razón se dedica el segundo capítulo que trata de esta generación. En él se analiza, como era de esperar, la influencia de Machado en el leonés no solo a propósito del tratamiento del paisaje castellano sino principalmente de la herencia simbolista y órfica de la que ambos beben.

El último capítulo, que la autora indica que ha redactado específicamente para esta publicación, resulta, en efecto, imprescindible, no solo para completar el recorrido cronológico propuesto sino principalmente para aclarar diversas cuestiones, no del todo todavía resueltas, sobre la poesía de la experiencia y la otra o nueva sentimentalidad y las relaciones entre ellas, empezando por el pequeño laberinto terminológico, en el que tienen mucho que decir, desde luego, los planteamientos machadianos sobre la relación entre poesía y realidad social. No estamos, pues, solo ante un capítulo sobre la recepción de Machado en los años 80 y en el tránsito hacia el nuevo siglo, sino sobre una reflexión y actualización crítica de esta corriente poética, desde sus centros a sus aledaños, por parte de quien es una, si no la mayor, experta en la cuestión. Se echa en falta, quizá, para redondear un panorama ya de por sí rico y completo la atención a las otras corrientes contemporáneas y muchas veces enfrentadas a la estética de la experiencia, que acuden a otro Machado; atención que vendría a demostrar que la vieja

historia se repite bajo otras formas y que seguro que la autora, si no ha quedado plasmado aquí, tiene en mente o en el tintero.

Este estudio de recepción, en el sentido auténtico y veraz del término, está construido no solo desde el rigor de la filología, con el acercamiento y la inmersión en los textos, y desde la claridad de quien domina el tema del que habla, al que ha dedicado tantos trabajos previos, sino también, como continuamente se aprecia, desde la admiración por la poesía y figura de Antonio Machado y de toda la poesía del siglo XX, cuya historia se puede trazar, en efecto, a partir de cómo los sucesivos poetas han leído al sevillano, que sin ser el poeta fuerte en términos de Bloom (ese papel le correspondería a Juan Ramón Jiménez) es el poeta que nos interpela todavía desde una posición que tiene más dimensiones y más matices que el de la simple irradiación de ideas o posiciones estéticas, pues encontramos en su actualidad continuamente revivida, como aquí se deja constancia, una persona y no solo un personaje de la historia literaria.

***La poética de la reescritura. Modernismo y traducción en España (1880-1920).* Emilio José Ocampos Palomar. Sevilla. Editorial Universidad de Sevilla. 2024**

José Manuel Goñi Pérez
Aberystwyth University
ORCID: 0000-0003-1085-3894

Agotados los temas y la estética del Realismo y del Naturalismo, y cuando se empieza a dudar de ese positivismo que había ido inundando las ciencias y a su vez las artes y las letras, surge entonces, en las últimas décadas del siglo XIX y principios del del XX una transformación estética que dará lugar al modernismo. Emilio José Ocampos Palomar —profesor de la Universidad de Zaragoza y reconocido especialista en literatura modernista— destaca de forma muy convincente la impronta que tuvieron en ese proceso regenerador de las letras, a pesar de que este nuevo planteamiento estético haya quedado ligado en la historiografía literaria a escritores como Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez, cuatro autores cordobeses: Marcos Rafael Blanco Belmonte, José de Siles, Manuel Reina y Guillermo Belmonte Müller.

En su estudio, Ocampos subraya, por un lado, la consciente implicación y contribución de estos escritores en la renovación formal y temática de la poesía española; y, por otro lado —una propuesta de carácter más innovador—, el que lo hicieran a través

de la traducción, una vía poco explorada hasta la fecha. Esto es, cómo los autores son capaces, a través de los textos traducidos, de ir cambiando estéticamente el lenguaje poético y hacer partícipe a la forma de esos noveles significados que buscará desde entonces la poética modernista. Estos autores, según nos plantea el autor, no vieron en la traducción una labor *de pane lucrando* o un intento por adentrarse en la intelectualidad de turno, sino que supieron ver en la traducción poética una forma de integración de sus propios planteamientos estéticos hasta el punto de, como prueba Ocampos, incorporar traslaciones de poemas foráneos a sus poemas.

Para ello, el autor utiliza una metodología crítica comparatista con la que analizar los textos originales y sus traducciones, resaltando las estrategias de domesticación y de extranjerización, así como el impacto estético sincrónico de las obras. Este elemento sincrónico, el del texto en su contexto apoyándose en la prensa como diseminador de nuevas estéticas, permite a Ocampos revelar de forma muy convincente que el impacto de movimientos artísticos tales como el parnasianismo, el simbolismo y el decadentismo tuvieron una recepción anterior a lo que se ha venido sosteniendo y que estos cuatro autores supieron ver desde una óptica personal, adaptar y renovar a través de la recepción de noveles corrientes extranjeras el panorama cultural español. Un aspecto este de suma importancia en el entendimiento de las transmisiones culturales y transferencias de conocimiento en una época, la de finales del XIX y principios del XX, en la que los jóvenes intelectuales buscaban nuevos caminos con los que acometer su imagen poética. Este estudio, no obstante, no es tan solo literario, sino que es además una indagación multidisciplinar, histórica y sociológica, sobre el hecho literario que llena un hueco en los estudios del periodo y resulta de enorme interés para la historiografía literaria.

Este estudio se estructura en cuatro secciones principales. En la primera de ellas, la introducción, plantea Ocampos la cuestión crítica sobre el tema, la traducción como parte del sistema literario, prestando atención al papel de la prensa y las antologías, así como un tema de gran interés en la recepción de la literatura

extranjera y la traducción, la manipulación literaria como metodología.

Sentadas estas bases críticas, el segundo capítulo versa acerca de la recepción de las literaturas modernas europeas a través de la traducción; esto es, desde los modelos de traducción finiseculares, pasando por las polémicas derivadas del enfrentamiento entre lo endógeno y exógeno en un contexto marcado por reconocimiento de la pérdida de identidad nacional y el marasmo, destacados por doquier en la prensa en la que el texto literario se integra. En este punto, Ocampos cuestiona críticamente los términos premodernismo y modernismo, y destaca sobre todo la importancia de los «poetas-traductores» que introdujeron esas nuevas formas poéticas mencionadas con anterioridad e impulsaron la renovación del ritmo y la métrica en la poesía castellana.

En el tercer capítulo se aborda la figura del malagueño Salvador Rueda como un gran conocedor de la literatura foránea y a su vez un autor que supo defender ese modernismo autóctono. Aprovecha Ocampos la figura de Rueda para explicar las fuerzas ideológicas confrontadas entre lo externo y lo nacional, dentro de ese debate sobre la modernidad literaria y a su vez social. Un tema que no fue novedoso y que podemos rastrear desde la misma invasión napoleónica y la recepción de las advenedizas ideologías que empezaron a calar en la sociedad intelectual de principios del XIX. Este capítulo que a primera vista pudiera parecer desgajado de la tesis planteada en el libro —la impronta de los cuatro escritores cordobeses mencionados con anterioridad en el modernismo español— es de suma importancia pues con él Ocampos demuestra las tensiones ideológicas y críticas para las que utiliza la correspondencia de Rueda con intelectuales como Marinetti o Gómez Carrillo.

El cuarto y último capítulo, dividido a su vez en cuatro partes que corresponden a cada uno de los poetas cordobeses trabajados. De Belmonte Müller destaca el hecho de que ya en 1873 fuera el precursor del modernismo y cuya visión estética ya marcaba desde sus comienzos una clara ruptura con las imperantes tendencias literarias. Destaca Ocampos las traducciones de

Gautier, Sully Prudhomme, Swinburne o Baudelaire a través de las que Müller manifiesta su gusto por las tendencias parnasianas y decadentistas. Hecho este que llevará a su obra poética y en la que destacarán el atildamiento de la forma y temas como la *femme fatale*. José de Siles destaca como un poeta bohemio y cuya implicación en la renovación de las letras fue la consecuencia de su paso por un romanticismo becqueriano que tornará en una poética de lo social. Destaca Ocampos a su vez la labor traductológica de Siles y su compromiso con la prensa divulgativa al traducir textos de Goethe, Verlaine, Carducci o Marinetti. Su poética cargada de influencias reunirá el simbolismo y el realismo con la crítica social.

El tercero de los poetas cordobeses, Manuel Reina, destacará por su intencionado cosmopolitismo, ya que para Ocampos esta determinación haría que la influencia extranjera estuviese entretejida con su personal visión creativa. No ya solo en su primera época en el que el imaginario orientalista pasa por el tamiz parnasiano, sino en su revista *La Diana* en la que aparecieron poesías de autores como Rollinat, Poe o D'Annunzio. Rastrear en la prensa la recepción de estos escritores y cómo se van filtrando en la estética poética del modernismo español aporta un panorama más transluciente a este fascinante tema de los «poetas traductores».

Por último, estudia en profundidad el dimorfismo de uno de los escritores menos conocidos incluso para el especialista decimonónico, Marcos Rafael Blanco Belmonte, ya que en su obra literaria es capaz de amalgamar la estética modernista sin dejar de lado su preocupación por el orden social y a su vez, su obra no quedó exenta de una sutil crítica a las modas literarias de su tiempo. Capaz de concebir la poesía como un elemento refinado y exquisito, fue también capaz de profundizar en estéticas y temas más tradicionales.

El libro incluye un valiosísimo anexo en el que se recogen las traducciones abordadas en su estudio. Se trata de unas treinta y tres páginas que nos permiten hacernos una clara idea de la importancia de las adaptaciones y traducciones, «importaciones» estético-literarias, en España durante el periodo de entresiglos.

Este libro, como persuasivamente explica Ocampos en su conclusión, es una adenda a esa imperfecta historiografía literaria que no ha sido capaz de enseñarnos con precisión la importancia del texto en su contexto, de las múltiples vetas y estratos que se sobreponen, se extienden y se unen a la hora de conformar la tan compleja historia del texto creativo. Ocampos ha ido corrigiendo minuciosamente ese arduo modernismo en un libro de referencia para aquellos que deseen enseñar y aprender acerca del modernismo, pues este no fue un movimiento exógeno sino complejo que se entreveró con la respuesta dada por este grupo de escritores a la que consideraron tan necesaria renovación de las letras peninsulares.

***La cuarta serie de los Episodios nacionales de Benito Pérez Galdós. La compleja narración del problemático reinado isabelino.* Ermitas Penas. Alicante. Publicaciones de la Universidad de Alicante. 2025**

Mercedes Comellas
Universidad de Sevilla
ORCID: 0000-0003-1246-3611

La publicación de *La cuarta serie de los Episodios nacionales de Benito Pérez Galdós. La compleja narración del problemático reinado isabelino* de Ermitas Penas (Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2025) supone una inflexión significativa en la bibliografía galdosista. No porque el ciclo hubiera permanecido al margen del interés crítico, sino porque hasta ahora las aproximaciones habían sido fragmentarias, atentas a tal o cual episodio en relación con la política del momento o a la construcción de diferentes personajes históricos, pero ajenas a la voluntad de proponer una lectura unitaria que restituyera a la serie su condición de proyecto narrativo cohesionado. En ese sentido, la obra de Penas ocupa un lugar hasta ahora vacío: el de una monografía de conjunto que concibe la cuarta serie como una totalidad novelística, pensada con una fuerte unidad formal, cronológica y estructural, pero también como el espacio donde Galdós, al filo del cambio de siglo, ensaya un diálogo crítico con la historiografía y con su propio pasado literario. Como la autora anuncia en la «Nota prologal», «el estudio de la cuarta serie

considerándola como un todo [...] pondrá de manifiesto que Galdós, para llevar a las páginas de esta cuarta serie el reinado de Isabel II, se sirvió no solo de su enorme creatividad literaria, sino que elaboró un complejo relato, adensado en un espesor narrativo e interpretativo no menos complicado» (p. 11). Esa declaración inicial no es una mera fórmula, sino el auténtico programa hermenéutico del libro.

La primera parte y la más ambiciosa («Lectura crítica de la cuarta serie de los *Episodios Nacionales*», pp. 13-72) concentra el esfuerzo fundamental de defender la unidad del conjunto de novelas. Penas, que presenta un actualizado estado de la cuestión y demuestra conocer bien la bibliografía (rigurosamente reunida al final del volumen), define el marco conceptual desde el que leerlas a partir de una noción central de «historia integral», entendida como fusión de lo público y lo privado, lo documentado y lo íntimo, lo oficial y lo vivido. En los epígrafes «La concepción galdosiana de la historia en la cuarta serie» y «La historia y el discurso narrativos», afronta la proliferación de categorías de que se vale el novelista canario para abarcar todas las modulaciones de lo histórico. Frente a la tentación positivista de la historiografía decimonónica, Galdós habría construido un relato en el que la verdad de la historia solo puede emerger de la pluralidad de voces y de perspectivas en disputa. Personajes como José García Fajardo (marqués de Beramendi), Juan Santiuste o El Nasiry encarnan visiones distintas —y a veces antagónicas— de lo histórico, y la narración se convierte, irónicamente, en el escenario de ese debate. Penas sintetiza esta tensión con claridad y analiza cómo la narración histórica, por su convivencia con la experimentación literaria, llega a sobrepasar sus dimensiones («en la cuarta serie [...] se producirá una constante reflexión [...] que matiza e incluso amplía el concepto de historia», p. 22). El modelo formal de «Historia, que sale al mundo cubierta de artificios», convive con la «historia psicológica» o la «historia íntima», que corresponde con «la vida interior, no pública, la de los pensamientos o sentimientos de sus criaturas literarias», y ambas se suman en la «Historia integral» o, en expresión de la marquesa de Beramendi, la «Historia interna, de arriba y de abajo» (pp. 23-24). Como Penas observa con penetración, el juego de los diferentes autores o historiadores que se van alternando como

voz narrativa no debe confundirse con dispersión formal, sino que se revela como un programa consciente: la serie se articula como un campo de confrontación en el que la ficción misma interroga los límites de la historiografía, lo heroico se desmitifica y lo popular se problematiza. El mérito de Penas estriba en mostrar que este mosaico no obedece a la falta de cohesión que a veces se ha achacado a esta serie, sino a la deliberada voluntad de Galdós de hacer de la historia un relato abierto, dialógico, siempre en disputa. El resultado es una polifonía que no se limita a reproducir la diversidad social, sino que cuestiona de raíz la posibilidad de narrar la historia con una voz única. La autora insiste en la riqueza cervantina del procedimiento: manuscritos perdidos, lectores internos, narradores poco fiables. De hecho, a partir del volumen que nos ofrece, sería interesante comparar estas reticencias galdosianas sobre la narración histórica con las del autor del *Quijote* en su gran novela (estudiadas por Román Gutiérrez: «El *Quijote* frente a la historiografía»), en la que una y otra vez los recursos de la ironía habían servido para poner en cuestión la intrincada relación entre las historias fingidas y verdaderas, y como consecuencia más o menos indirecta, en último término, cuestionar el estatuto mismo de lo real (Jordi Gracia, *Cervantes. La conquista de la ironía*). Habida cuenta de que la historia del caballero andante se ha demostrado fuente inagotable de influencias para el canario y de que en esta última etapa de su trayectoria, acorde con las dudas epistemológicas del fin de siglo, Galdós se distanció de una vocación realista en la que ya no creía (según confiesa en su discurso de ingreso en la Academia: «La sociedad presente como materia novelable»), puede bien conjeturarse que esta cuarta serie que concluye en mayo de 1907, apenas dos años antes de escribirse *El caballero encantado* (1909), está adelantando esa nueva lectura del texto quijotesco y aprovechando sus inquietudes sobre el estatuto de lo histórico para el propio laboratorio narrativo.

La enorme dificultad de abordar la serie en su conjunto, por su extensión, densidad, desequilibrios y deslizamientos conceptuales, la resuelve Penas con eficacia en esta primera parte del volumen. Su propuesta, que dialoga y prolonga la tradición crítica de Hinterhäuser (1963), Montesinos (1968) o Regalado

(1966), va más allá al sistematizar sus intuiciones en un modelo interpretativo coherente para el conjunto novelesco.

La lectura individual de los episodios se extiende a continuación (pp. 73-402) con un detallismo que no excluye los apuntes críticos. Para cada novela se despliega una suerte de guía de lectura que comienza por su presentación y sigue con un resumen pormenorizado del argumento, salpicado de detalles específicos sobre los hechos históricos que se refieren y la lectura que de ellos hace el novelista. En particular, lo que más agradecerá el conocedor de Galdós serán los breves apuntes críticos diseminados en el texto de Penas, útiles para notar la estructura de cada novela, los cambiantes modelos narrativos, el trenzado de hechos históricos y ficticios, el paso de la dimensión colectiva a la íntima («don Benito, que funde con gran habilidad lo colectivo y personal», 299; «el narrador abandona, de momento, la historia privada del protagonista para centrarse en lo público», 390), la alternancia de tipos de narrador, sus voces y tonos («La voz narradora en función de autor implícito, [...] a veces siente escrúpulos de objetividad», 309), la caracterización y evolución de los personajes («el personaje de Eufrasia Carrasco se conforma definitivamente», 112), el ritmo de la narración, o las concomitancias con usos y modelos narrativos cervantinos («Al modo cervantino, el narrador no comunicará [...]», 113; «al modo cervantino y como había ocurrido con el manuscrito de la etapa italiana», 137; «El lector entiende, entonces, la simbología cervantina», 160). El conjunto de estos valiosos datos será utilísimo para quien en el futuro quiera adentrarse en cualquiera de los aspectos singulares de la serie. En particular, son abundantes y perspicaces los apuntes sobre el ritmo narrativo, que subrayan cuando este se precipita («en su afán de acelerar el ritmo del relato [...]», 313), se sosiega («es una pausa que evita el avance de la acción», 315), hace uso de analepsis o sínkopas, etc. La estudiosa no se adentra en estos aspectos específicos ni aprovecha la reunión de esta información en su conjunto para un análisis de cada uno de ellos; los entrega generosamente al investigador interesado, que, si persigue los apuntes diseminados por Penas, contará con un abanico de referencias útiles para enfrentar el examen del ritmo narrativo galdosiano, el cruce de las dimensiones de lo público y lo privado, las tipologías narrativas o los usos irónicos.

Cada uno de estos acercamientos a las novelas se cierra con una valoración final, apoyada o contrastada con los estudios precedentes a los que se hace justa referencia. En estos últimos párrafos, en los que se concentra la interpretación del episodio, se encuentra condensado lo más valioso de la lectura que realiza Penas de cada uno de los títulos de la serie. En no pocas ocasiones se observa una cierta desproporción entre la prolija descripción argumental y la más concisa o incluso sucinta interpretación crítica, y se echa en falta que esos comentarios, donde se apuntan intuiciones valiosas, no hayan tenido la continuidad que merecían y queden en breves anotaciones sin desarrollo. Especialmente ocurre en las páginas dedicadas al episodio *La de los tristes destinos*, en cuyo comentario final Penas apunta una idea primordial de la concepción histórica galdosiana: «Todo este juego dialéctico, un tanto cervantino, entre la historia vivida y la historia escrita, entre la del presente que prelude el futuro y la que reproduce el pasado parece confluir en un concepto de historia que dé cabida a ambas» (343). Esta lúcida apreciación, puesta en relación con los correspondientes epígrafes de la primera parte, bien podría haber servido como punto de partida para las ausentes conclusiones del volumen, que asimismo se echan de menos tras el pormenorizado repaso por los distintos episodios.

De la lectura que realiza de cada uno de ellos podrían destacarse algunos elementos. En *Las tormentas del 48*, que inaugura la serie con el diario de Fajardo, voz narrativa de tres de los episodios, Penas subraya el paralelismo entre la tormenta personal del narrador y el fracaso político de 1848, de modo que la experiencia íntima y la pública son sagazmente presentados por la estudiosa como reflejos recíprocos. De *Narváez*, la autora destaca el retrato complejo del general y de la propia Isabel II, así como la aparición de Lucila Ansúrez, cuyo papel como símbolo del pueblo auténtico contrasta con la frivolidad cortesana (podría añadirse que adelanta a las bizarras ninfas de *El caballero encantado*). La tensión entre el ascenso social de Fajardo y la degradación política de la corte encarna, a juicio de la estudiosa, el «problema de España» y puede (aunque la autora no llega a apuntarlo) que sea la causa de que en *Los duendes de la camarilla* se produzca un viraje narrativo: desaparece el diario de Fajardo y la voz omnisciente confiere protagonismo a

Lucila, según aprecia Penas, que celebra este episodio como «uno de los mejores de la serie» (137) por su capacidad de articular suspense, sátira anticlerical y dialéctica entre pueblo y camarilla. En *La Revolución de julio*, la voz de Fajardo —apunta Penas, siempre pendiente de sus curvas y artimañas— reaparece para narrar la Vicalvarada y la revolución madrileña de 1854, pero lo hace desde un escepticismo que reduce la épica a “romance de ciego”. La ambigüedad del narrador, que oscila entre admiración por el pueblo y desprecio elitista, refleja la imposibilidad de fijar un sentido unívoco de la revolución. *O'Donnell* ocupa una posición bisagra: la narración omnisciente ofrece un panorama del periodo unionista, pero lo más destacado es el protagonismo creciente de Teresa Villaescusa, figura femenina ambigua, capaz de encarnar a la vez ambición cortesana y espiritualismo regenerador. Penas identifica en ella uno de los grandes hallazgos de la cuarta serie, al convertirla en clave interpretativa del periodo.

Aita Tettauen marca el punto de mayor originalidad formal en los juegos narrativos, que la autora relaciona con el pacifismo galdosiano y la crítica a la retórica patriótica. También se multiplica el juego cervantino de manuscritos y lectores internos en *Carlos VI en La Rápita*, donde, como observa puntualmente, el viaje vuelve a ser «elemento estructurador» (254). La creación de Juan Ruiz, arcipreste de Uldecona, otro guiño a la tradición literaria, se alza según Penas como una de las cumbres de la serie. *La vuelta al mundo en la Numancia* tiene en común con *Aita Tettauen* la voluntad de expandir los horizontes históricos más allá de la Península, en este caso a América y al Pacífico. La epopeya naval se amalgama con la historia íntima de Diego Ansúrez y su hija Mara en fusión de la que Penas reconoce la maestría, aun advirtiéndolo sus riesgos: a veces el folletín sentimental puede atenuar la crítica política, o al intentar aminorar ese efecto, perder efectismo (277). Con *Prim*, la narración se concentra en el perspectivismo como técnica dominante para presentar la figura del general: es retratado como «héroe histórico controvertido, que llega al lector mediante la técnica perspectivística empleada por Galdós, a través de diferentes opiniones» (335). En consonancia con esta falta de referencias, es significativo el cambio de concepto de la historia de Fajardo: «Si antes defendía, al modo galdosiano, la historia integral, basada en los sucesos históricos de

carácter colectivo, de naturaleza real, además de los asuntos particulares ficticios, aunque verosímiles, ahora se inclina por una concepción diferente: la de la historia falsa, totalmente imaginativa» (314). Todo nos prepara para el final de la serie, incluyendo el «diálogo alucinado» final entre los enloquecidos Teresa y Confusio, figuras clave de la serie, y cuya demencia simboliza el derrumbe moral de la nación (334-335).

El ciclo culmina en *La de los tristes destinos*, la novela más extensa y ambiciosa del ciclo. Penas aprecia el simultaneísmo narrativo que permite relatar a la vez los sucesos de Cádiz, la batalla de Alcolea, el exilio de Isabel II en San Sebastián y la regeneración íntima de Ibero y Teresa. La reina, tratada con dignidad trágica, encarna la caída de una monarquía incapaz de sostenerse, mientras que Ibero y Teresa optan por una revolución privada que sustituye a la pública. Para Penas, esta conclusión constituye el «broche de oro» de la serie (402).

En resumen, el análisis de Penas confirma y demuestra en el exhaustivo repaso por los distintos títulos lo que adelantaba en el capítulo inicial: la cuarta serie adquiere unidad estructural y conceptual en torno a la clave conflictiva y ambigua del concepto de historia y de sus modulaciones —historia oficial, íntima, viva, lógico-natural—, puestas deliberadamente en contraposición y proyectadas en voces narrativas cambiantes: Fajardo, Santiuste/Confusio, El Nasiry, entre las protagonistas. Así, la polifonía de narradores, con todas sus deudas explícitas o implícitas respecto a recursos narrativos de estirpe cervantina, puede interpretarse no como defecto de cohesión, sino como un rasgo deliberado, que hace de la historia una materia abierta, conflictiva y siempre discutida. El constante cambio de focalización funciona como clave hermenéutica que convierte la cuarta serie en un laboratorio narrativo sobre la escritura de la historia.

Otra de las importantes aportaciones del estudio es la apreciación de la centralidad de los personajes femeninos: frente a lecturas centradas en las principales figuras masculinas de militares o políticos, la autora otorga protagonismo a Teresa Villaescusa, Lucila Ansúrez, Domiciana o la propia Isabel II. Teresa, en particular, se convierte en una figura clave para entender la serie, por su ambigüedad entre espiritualismo y ambición, regeneración y

decadencia. Isabel II, tratada con dignidad trágica en el último episodio, deja de ser caricatura para aparecer como personaje novelesco complejo y contradictorio.

Todas estas valiosas aportaciones hacen del volumen un título de referencia en los estudios sobre Galdós, que ofrece, como la misma obra del novelista, distintos niveles y posibilidades de lectura: los entusiastas lectores de los episodios encontrarán una inmejorable y rigurosa guía de lectura; los especialistas verán abrirse puertas a nuevas vías de exploración y análisis, deudoras de la muy recomendable lectura e interpretación de Ermitas Penas.

Mercedes Comellas
(Universidad de Sevilla)

***Trafalgar. La corte de Carlos IV*. Benito Pérez Galdós. Edición, estudio y notas de Dolores Troncoso. Madrid. Real Academia Española, 2025.**

Antonio BECERRA BOLAÑOS
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
ORCID: 0000-0002-3416-2871

Tal vez sea hoy muy necesaria la lectura de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós. El subgénero, tal como lo desarrolla en 46 entregas divididas en cinco series, publicadas entre 1872 y 1912, se apartaba de la novela histórica al uso y mostraba la historia narrada por quienes pudieron haber participado de los hechos y conocido a los personajes que la historia había mostrado. Si bien no dejaba de ser un producto ficcional, lo histórico llevaba el peso y los personajes ayudaban a darle vida a los sucesos que se estaban narrando. Además, era una forma de mirar desde los ojos del pueblo los hechos que habían conformado la contemporaneidad española en la que resonaba aquella predicción de Mesonero Romanos sobre la polarización de la sociedad en sus *Memorias de un setentón*. A través de los diferentes personajes que van apareciendo en las series, Galdós presenta la intrahistoria de la sociedad española desde fines del siglo XVIII con el suceso de la batalla de Trafalgar hasta la alternancia de Cánovas y Sagasta.

Con *Trafalgar* y con *La corte de Carlos IV*, episodios en los que se narra el fracaso de los Borbones *ilustrados*, Galdós sienta las bases para el desarrollo de los episodios nacionales (un narrador homodiegético que participa en la historia, junto con personajes

históricos y ficticios, en cada serie que va evolucionando como la propia historia del país y madura o envejece). Pero además señala uno de los principales problemas de la sociedad española: la incapacidad de las elites de comunicarse con el pueblo para llevar a cabo sus políticas. Así, a través de los episodios, el novelista muestra no solo los errores que se cometieron en determinados sucesos de la historia del país (como sucede en el episodio de la batalla de Trafalgar con la que se inicia la primera serie), sino cómo la única forma de solucionar los males del país (que son presentados a través de esos cronistas que acompañan e interactúan con los personajes que representan la pluralidad de miradas sobre la realidad del momento) está en un diálogo que pocos están preparados para entablar.

Que la Real Academia Española incluya estos dos episodios en su Biblioteca clásica es motivo de celebración, porque confirma un proyecto que, desde la perspectiva panhispánica trata de recoger la producción fundamental en literatura en lengua española. La responsabilidad de la edición de este primer número de Pérez Galdós en la Biblioteca (que precede a *Fortunata y Jacinta* y *Miau*, siguientes números) recae en Dolores Troncoso, quien ya había editado los dos títulos de forma conjunta en la Editorial Crítica y, posteriormente, junto con el resto de la primera serie, en Destino. En esta ocasión no solo ha actualizado y enriquecido considerablemente las anteriores ediciones para mejorar la lectura de los dos episodios y su conocimiento. Conforme con lo que ha de entenderse por edición para este tipo de colecciones literarias, se atiende a la variedad de posibles lectores que puede tener la obra, y eso demuestra un acto de honestidad intelectual y académica. Las palabras preliminares dan cuenta del proceso de redacción de los episodios y del contexto vital e histórico en el que se produce su escritura. Los textos, fijados por la editora, van acompañados por breves y útiles notas al pie que pueden ser ampliadas en las notas complementarias en el apéndice. En el apéndice se ofrecen el prólogo a la edición ilustrada de los Episodios en *La Guirnalda* (1882) y el epílogo a la misma (1885); el estudio sobre los Episodios, su relación con la novela histórica, *Trafalgar*, *La Corte de Carlos IV*, la perspectiva del narrador y localización, la historia de los textos (un viaje por manuscritos y versiones previas hasta llegar a sus ediciones

y reediciones, en el que da cuenta de la génesis y la evolución de los textos, de las supresiones, de las adiciones y de las correcciones, y que arrojan luz sobre el quehacer del autor y de sus correctores) y la noticia de esta edición (en la que hace un breve recorrido desde su primera edición y su cambio de criterio, avalado por las ediciones de Pilar Esterán, Yolanda Arencibia y Ermitas Penas), junto con el aparato crítico (que ofrece las variantes de los dos episodios desde el manuscrito hasta la edición de 1901 y de 1900, respectivamente). Se trata de un trabajo ingente y concienzudo, obra de una profunda conocedora de la obra galdosiana.

***Perder la guerra y la historia. La represión de periodistas y escritores (1939-1945).* Juan A. Ríos Carratalá. Sevilla. Renacimiento/ Publicaciones UA. 2025.**

Cecilio ALONSO
Orcid: 0000-0001-9874-6668

Juan Antonio Ríos Carratalá — Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Alicante— dirigió inicialmente sus investigaciones al estudio de los géneros dramáticos en la España contemporánea bajo el criterio de que la llamada historia literaria forma parte de una historia cultural dimanada de prácticas reales más que de enunciados idealistas. Interesado por los frondosos espacios marginales del fenómeno literario, sin supeditarlos a valores canónicos y con especial atención al ámbito del espectáculo, ha ido ofreciendo sugestivas panorámicas de las relaciones entre la escena y el periodismo, la memoria de los cómicos, indagaciones sobre nombres oscuros y olvidados, empresarios de revista musical, directores de semanarios humorísticos y periódicos frívolos de diverso vuelo, sin olvidar las interacciones entre teatro, cine y vida cotidiana...

Moviéndose entre el ensayo y la historiografía, era de esperar que su curiosidad acerca de asuntos recurrentes de la cultura mediática española del primer tercio del siglo pasado, fuera decantando aportes que prestaran sentido trascendente a su exigente trabajo. Y así ha sido. Las circunstancias lo han ido enfrentando a realidades pasmosas ante las que no había otra opción que la de hacerles frente con todos los recursos historiográficos y comunicativos a su alcance. Su densa obra

posterior a 2010 se distingue por el rigor metodológico y la formación de un incisivo estilo personal en una serie de libros donde el elemento narrativo y la tendencia reflexiva del ensayista se someten alternativamente a un compromiso historiográfico que no desdeña la amenidad expositiva. La creciente fecundidad de sus ensayos, en los últimos años ha alcanzado su asiento metodológico más efectivo al abordar el debatido campo de los estragos que la desmesurada represión franquista impuso a la vida cultural española a partir de 1939. Es particularmente estimable su esfuerzo por explicar y documentar la inquina letal de los vencedores de la guerra civil contra periodistas y humoristas gráficos republicanos a través de tribunales especiales que dieron en aplicar el Código de Justicia Militar de 1890 a ciudadanos civiles que, con mayor o menor fortuna, habían penduleado por la cucaña de las letras en tiempos de máximo compromiso. Se les acusaba de una incongruente «adhesión a la rebelión», *quid pro quo* difícil de comprender sin un impulso vengativo y un afán de exterminio que, si bien imposible de llevar hasta sus últimas consecuencias, consiguió imponer durante muchos años un silencio «cautivo y desarmado» a la prensa española. Y no es anecdótico ni carece de nefasta ironía el que en las tareas de instrucción de buena parte de los juicios sumarísimos resueltos en Madrid con penas capitales contra periodistas y escritores desafectos al nuevo Régimen, interviniera un victimario, juez de carrera habilitado como capitán del Cuerpo Jurídico Militar de quien el autor ha construido una eficaz imagen biográfico-administrativa a partir de sus actuaciones en los sumarios y de la descripción de su expediente personal en el archivo del Ministerio de Justicia. Nos referimos a Manuel Martínez Gargallo (1904-1978), nombre civil del antiguo humorista *Manuel Lázaro*, colaborador hasta 1930 de los semanarios satíricos *Buen humor*, *Gutiérrez* y *Cosmópolis*, presumiblemente seleccionado por las autoridades militares para esta función temporal depuradora por su conocimiento del «mundillo literario».

Desde la publicación de *Nos vemos en Chicote* (2015), donde se describían los procedimientos de esta justicia de urgencia, la metodología historiográfica de Ríos Carratalá se ha visto impugnada por acciones legales promovidas por un derecho al honor subjetivamente hipersensibilizado y remiso a la evidencia

documental, que ha dado lugar a episodios jurídicos de alcance mediático y algunas consecuencias penales para el historiador alicantino. Todo ello no ha arredrado al autor —ensayista con voluntad de estilo, narrador «sin ficción» y probada laboriosidad. En sus libros más recientes, no para justificarse sino para fortalecer la validez metodológica de su concepto historiográfico, se ha propuesto cotejar, ciñéndose a la documentación conservada, los desajustes y contradicciones entre la memoria recabada mediante testimonios de diversa procedencia, oral e impresa, y la documentación conservada en expedientes sumariales —denuncias, avales, declaraciones, providencias y sentencias judiciales—, recaídas en cada uno de los periodistas objeto de su estudio, dejando constancia de su ejecución o de reducciones de pena por indultos y otros motivos.

A fin de ampliar el estudio histórico-jurídico del extremo rigor con que fue castigado el referido colectivo en los primeros años de la posguerra responde la elaboración de una trilogía en curso, iniciada con la publicación de *Las armas contra las letras* (2023), volumen dedicado primordialmente a la mecánica de los sumarísimos de urgencia en la fase más intensa de la represión en los primeros años de la posguerra, donde concreta con el requerido detalle varias decenas de ejemplos representativos. Dedicado a uno o a varios encausados, cada capítulo ofrece una estructura secuencial reiterada a lo largo del libro, que acaba imponiendo formalmente una lectura de vivo efecto unanímista al tiempo que su contenido nos documenta sobre antecedentes, vicisitudes de la instrucción y documentación archivada de cada caso. Reaparecen aquí tratados con más detalle nombres ya mencionados en *Nos vemos en Chicote*: el escritor Diego San José y los dibujantes *Echea* (Enrique Martínez Echevarría), *Menda* (Fernando Perdiguero), José Robledano, Juan Pérez del Muro, *Bluff* (Carlos Gómez Carrera). Se añaden poetas —el acomodaticio Ramón Goy de Silva, el comunista Pascual Pla y Beltrán, el anarquista Antonio Agraz...—; destacados periodistas como el ex ministro de la República Julián Zugazagoitia, Eduardo de Guzmán, el asturiano Javier Bueno, Augusto Vivero, Antonio Otero Seco y más dibujantes como Andrés Martínez de León, creador de *Oselito* o el pintor e ilustrador algecireño Ramón Puyol. Forzoso es

renunciar aquí a detalles, pero no sería justo omitir el aprecio que merecen las cualidades narrativas del investigador y su extraordinaria facilidad para poner orden en una urdimbre de muchos cabos, sabiendo que el rigor académico no tiene por qué ser tedioso y que las notas a pie de página son prescindibles para facilitar el acceso a los tortuosos avernos de la materia. El autor no omite el hecho de que la guerra civil resultó igualmente cruel para periodistas y escritores partidarios de los sublevados, pero advierte que no fue comparable lo sucedido en plena contienda, cuando había «dos bandos enfrentados», que durante la represión de 1939 «unilateral y sin posible respuesta» por parte de los vencidos, cuando los sumarísimos de urgencia venían a ser «una demostración del todo vale». En lo que afecta a estos juicios sumarísimos el relato de hechos da lugar a reflexiones ensayísticas que tienen uno de sus argumentos fundamentales en recordar que la función del historiador no es la generación de memoria emotiva, por más que simpatice con los más débiles, sino la documentación a partir de fondos archivísticos:

Los trabajos históricos nunca deben caer en el ajuste de cuentas. [...] Ni siquiera cabe establecer una maniquea relación entre victimarios y víctimas para ahondar en una cultura del victimismo, tan omnipresente, que dificulta la racional comprensión de la realidad. Sin embargo, resulta difícil no empatizar con unos periodistas, escritores y dibujantes condenados por hacer uso de la libertad de expresión. [...] Lo fundamental ahora es subrayar que estos republicanos fueron procesados en realidad, por ejercer la libertad de expresión. (*Armas contra letras*, p. 18)

Perder la guerra y la historia (2025), la entrega más reciente de la mentada trilogía, pone el foco en la continuidad represiva y en la arbitrariedad con que se aplicaba la *Ley de responsabilidades políticas* desde 1939, reforzada en marzo de 1940 con el TERMC (Tribunal Especial de represión de la masonería y el comunismo). Para los supervivientes de la represión esta fue la antesala de su marginación: perdieron la guerra y a la vez su sitio, por modesto

que hubiera podido ser, en la historia de la prensa y la edición. A diferencia de la mayor abundancia de casos ahora los nombres son de menor entidad. Quien pudiera parecer excepción, Antonio Buero Vallejo, condenado a muerte por haber diseñado sellos falsos para facilitar documentación a unos correligionarios, carecía en 1939 de la notoriedad mediática de un Álvaro Retana o de un Pedro Luis de Gálvez, cuyos sumarios se interpretan aquí a la luz de nuevos documentos. Al dramaturgo quizás lo salvara de la ejecución el peso de la disposición eximente 5ª (cap. II) de la Ley de Responsabilidades ya que su padre murió «en campaña en defensa del Movimiento...» (*Perder la guerra...*, pp. 189-193).

Al estar compuestos ambos volúmenes de la misma materia resulta vano desligar sus contenidos, independientes en cada capítulo, pero sujetos a frecuentes referencias comunes aunque el autor introduzca en *Perder la guerra...* argumentos que diversifican su especificidad. Archivos afectados por una conservación precaria, que presentan irregularidades en la tramitación de expedientes, omisiones, sustracciones, etc., requieren en este libro mayor número de informaciones extrínsecas, de informes policiales o de porteros de fincas, testimonios de supervivientes, familiares o amigos de los procesados, forzando relatos tan variados y rocambolescos cuyos vacíos reclaman hipótesis y suposiciones verosímiles. No obstante, el autor reitera repetidamente su convicción de que en una monografía histórica conviene optar por un relato ceñido a la documentación y evitar la deriva imaginativa (p. 32). Por ello no da rienda a la imaginación, pero el murmullo previo de conjeturas y elementos produce cierto efecto de mini relato fragmentario. El investigador reitera su objetivo de sacar a la luz con todo el detalle posible criaturas de mínima entidad —«fugaces protagonistas de una historia trágica»— cuyas vidas apenas tuvieron una proyección personal más allá de su círculo íntimo y familiar:

Su evocación supone un rescate dificultoso y, a menudo, limitado a unos escasos datos, que no siempre son fiables y a veces están salpicados por la subjetividad de los testimonios. La consiguiente parquedad del balance suele justificarse por la carencia de materiales bibliográficos o

documentales, pero nunca debe ser el fruto de una falta de búsquedas en los archivos y las bibliotecas. Al margen de la imprevisible suerte, la constancia del investigador dispuesto a rastrear las huellas hasta el último rincón es el requisito para contar con hallazgos significativos. La curiosidad intelectual resulta imprescindible como estímulo frente al desánimo o la desidia, pues el riesgo del historiador es trazar una imagen parcial o distorsionada de la víctima por la escasez de la información localizada. (*Perder la guerra...*, p. 189)

Este segundo libro, bajo dicha apariencia fragmentaria, sin un estricto orden cronológico que documenta procesos adscritos a diferentes juzgados, está concebido con una estructura circular que, desde una aguda introducción sobre el siniestro consejo de guerra seguido contra más de cincuenta supuestos chequistas de Bellas Artes y Fomento, se cierra epilogalmente detallando la inclusión en la condena del abogado Enrique Peinador Porrúa al que de nada le valieron avales ni alegaciones técnicas exculpatorias de sus actuaciones. Según su declaración en los cinco días que permaneció en dicha «checa» puso en libertad a cuatro detenidos y, como fiscal republicano, había conseguido la conmutación de las penas capitales impuestas por el tribunal en el que ejerció su función, que «fue llamado al orden por su benevolencia». (p. 372).

Por excepción el referido proceso fue objeto de información gráfica por orden de la superioridad. La imagen penitencial, punitiva más que informativa, captada por el fotoperiodista Gerardo Contreras, fue publicada en la revista *Semana*, 23-4-1940, cuatro días antes de que los procesados fueran pasados por las armas. Aparece coloreada en la cubierta del volumen, que visualiza parcialmente a una veintena de los acusados de dicho consejo. La foto tomada en picado desde un lateral subraya el aciago sometimiento de los reos, algunos de los cuales tratan de hurtar sus rostros a la cámara, mientras el avisado fotógrafo evita calculadamente que aparezcan los miembros del tribunal, fuera de campo a la izquierda de la toma.

Entre la introducción y el epílogo desfila ante el lector un variado repertorio que documenta aspectos particulares de la

sangrienta nómina represiva. «Al menos, les devolveremos el nombre y la voz con su correspondiente testimonio» propone Juan Antonio Ríos (p. 25). Aunque sin atender a detalles, conviene mencionar las enrevesadas andanzas penales y policiales protagonizadas por fotoperiodistas represaliados ocupan extensamente el segundo capítulo, donde el autor, que se pregunta por qué salieron comparativamente tan bien parados del bucle represivo José M^a. Díaz Casariego excelente reportero gráfico del *Heraldo* y de otros medios madrileños desde los años 1920, y Martín Santos Yubero antiguo fotógrafo de *El Debate* que durante la guerra ejerció la presidencia de la Unión de Informadores Gráficos de Prensa y acreditó en apariencia con excelentes reportajes su lealtad a la República. El primero tras una condena relativamente suave, puesto en libertad a finales de 1941, arrendó un pequeño negocio fotográfico en la madrileña calle del Carmen, tapadera de tertulias, estraperlos menudos e irreales conspiraciones, espacio ideal para un sainete grotesco, que le costaron en 1943 nuevas cuentas procesales. Sobre Santos Yubero, en cambio, recae la duda de que pudiera haber actuado como quintacolumnista que quizás pusiera en manos de los sublevados material gráfico inédito como posible salvaguarda personal al término de la guerra, hasta el punto de permitirle ser «uno de los periodistas con acceso a los círculos más restringidos del poder franquista». Hipótesis nunca confirmada por el fotógrafo (p.40).

La delación, prevista por la *Ley de responsabilidades políticas*, fue una constante indispensable de la represión, recuerda el autor, Las denuncias, anónimas o firmadas sin pruebas ni verificaciones, carecían de riesgo para el acusador y eran consideradas un «deber cívico», de quien, a veces, buscaba su propia salvaguarda ganando confianza para consolidar posiciones en el nuevo régimen. Oscuras rivalidades profesionales como la del periodista de *El Debate* Manuel García Bengoa —experto en la denuncia preventiva— valieron una condena de doce años al comediógrafo Rafael Sepúlveda que, pese a ser autor de la edificante comedia *Madre Alegría*, llevada al cine en 1935 por José Buchs, (p. 227). Otro insigne delator fue Federico Romero, libretista de *Doña Francisquita*, que denunció a Joaquín Dicenta, hijo, que había ejercido el cargo de Consejero-Delegado de la SGAE, desde donde había hecho

numerosas gestiones para salvar a otros autores de derechas durante la guerra, incluido el mismo denunciante. El Consejo de Guerra consiguiente costó a Dicenta dos años de cárcel y algunos más de condena por la intervención del TERMC. Se le rebajó la pena, pero el autor constata un caos sumarial donde se le atribuía erróneamente una condición de oficial del ejército republicano cuyo nombramiento no aparece en los diarios oficiales. Como él fue condenado Serafín Adame, redactor de *ABC*, coautor en plena guerra de la comedia *Yo soy un señorito*, con música del maestro Quiroga que paradójicamente fue repuesta en 1947 en el Cómic sin problemas de censura. Las memorias personales se toman licencias para falsear acontecimientos a sabiendas de que nadie las va a desmentir, como la de Juan Ignacio Luca de Tena cuando aseguró —cínico o amnésico— haber intervenido ante Franco para salvar de la condena a Elfidio Alonso Rodríguez, último director del *ABC* republicano, cuando este ya estaba en el exilio por lo que no pudo ser objeto de sumarísimo alguno.

Extraño fue también que el letrista de cantables de moda, Santiago de la Cruz, militante comunista hasta 1938 — en la posguerra contable de la Editorial Aguilar y activo agente cinematográfico— fuera condenado a muerte cuando el fiscal solicitaba para él la pena inferior de treinta años.

Víctimas innecesarias como Antonio Pugés, redactor jefe del diario *Política*, denunciado por un colega, condenado a 30 años, que salió de la cárcel enfermo para morir, extremado caso de virtud desmedidamente castigada. O sexagenarios como Francisco Escola, uno de los activos intelectuales de *La Joven España* antes de 1914, gobernador de Castellón en 1931 que tras la contienda asumió un pesimismo azañista, víctima de dos encarcelamientos superpuestos, detenido tardíamente en 1943 y condenado a 25 años. Puesto en libertad en 1945 y vuelto a detener en 1947 hasta que un año después fue excarcelado por considerarlo inofensivo.

Los Consejos de guerra alcanzaron a mujeres jóvenes como Rosario del Olmo, censora y responsable de la oficina de prensa del Ministerio de Estado, condenada en 1942 a doce años. Olvidada en las *Memorias* de su amiga Constanca de la Mora, como también lo fue su hermana la actriz Ángela del Olmo que se encargó de liquidar la tienda de Arte Popular Español de Zenobia

Camprubí. Ya objeto de la atención del autor en *Las armas contra las letras*, el insólito caso de Matilde Zapata reaparece en *Perder la guerra...* con nuevos datos conservados en el Centro Documental de la Memoria Histórica y en la Delegación Nacional de Servicios Documentales. Viuda del socialista santanderino Luciano Malumbres, fue ejecutada en su ciudad (1938) e inconcebiblemente sometida, después de su fusilamiento, entre 1940 y 1943, a un doble proceso por el Tribunal de represión del comunismo y por responsabilidades políticas. La ficción jurídica se mantuvo casi veinte años hasta el definitivo auto de sobreseimiento (enero de 1957). La perversidad del sistema también se cebó con la octogenaria Amalia Carvia, condenada retroactivamente, ya octogenaria, por el delito de haber pertenecido a una logia entre 1886 y 1899. Parecido fue el caso de María de Bueno Núñez de Prado pionera de la aviación, profesora en un colegio religioso canario, afiliada a Acción Católica «moralista, antimodernista y antifeminista» que, no obstante, tuvo que soportar durante años las requisitorias inquisitoriales del TERMC a causa de un documento de 1912 que la relacionaba con la masonería.

Como queda dicho, el autor asume su propósito, consciente de la limitación de materiales documentales y bibliográficos en los muchos casos en que los protagonistas encausados ocuparon un oscuro lugar en el mundo de las letras. Lo que no quita la disposición a someterse al rigor metodológico que exige el ser o sentirse partícipe «de una memoria democrática» (p. 20). En todo caso queda a salvo la posición del historiador ante el componente emocional de la hoy también llamada «memoria histórica» que, con respecto a la represión franquista, ya ha alcanzado la considerable distancia temporal de tres generaciones y aún duele. No obstante, el olvido vegetativo está al llegar y la IA comienza a responder a las preguntas más cómodas con su ciego cruzamiento de datos. Por ello se hace más urgente la acción documentada y crítica del historiador de campo que, desde la prevalencia de lo concreto verificable, preste credibilidad y duración a la información disponible (*Armas...*, p. 396).

No es preciso insistir en que la memoria es una facultad humana endeble y susceptible de espejismos que nos engañan si carecemos de pruebas firmes en su apoyo. Pero la memoria

personal —recta o confusa— siempre es un indicio que el historiador debe de tener presente. Juan Antonio Ríos ha trabajado intensamente en favor de la memoria histórica del siglo XX para transformarla en Historia firme y probada, a través de una metodología de carácter inductivo cuyos datos mínimos, externos, opiniones, murmullos y habladurías, preceden a su comprobación en las fuentes para establecer relatos «sin ficción», en provecho de la certidumbre, o verdad, histórica.

***El erudito y la esfinge. En torno al vínculo
entre Unamuno y Menéndez Pelayo. Mariano
Saba. Buenos Aires. Eudeba. 2024.***

Álvaro LEDESMA DE LA FUENTE
Universidad de La Rioja
ORCID: 0000-0003-1742-8399

Hay un Unamuno que conocemos bien: el Unamuno maestro. Maestro de toda una generación, figura central del pensamiento español en la Edad de Plata, rector de la Universidad de Salamanca, formador de filósofos, críticos y filólogos, profesor de lengua griega y, como subrayó María Zambrano, digno merecedor del apelativo de *don*¹. Resulta menos conocida, en cambio, su faceta de discípulo, de intelectual en formación, más allá de sus notas críticas sobre buena parte del profesorado de la Universidad Central de Madrid entre 1880 y 1884. El ensayo *El erudito y la esfinge*, de Mariano Saba, nos invita a redescubrir este perfil: un Unamuno lector ávido, crítico exigente e intérprete contradictorio, al tiempo que propone reconsiderar la genealogía intelectual que sitúa a Menéndez Pelayo como organizador de la cultura literaria española de la época y examinar la manera en que Unamuno se enfrenta, dialoga y confronta con esa herencia.

El ambiente académico de finales del siglo XIX es decisivo para comprender la formación intelectual y filosófica de Miguel de Unamuno, pues fue en ese contexto de transición donde comenzaron a definirse los contornos de su pensamiento. El neotomismo y el tradicionalismo dominaban entonces el panorama

¹ «En la España en la cual me tocó vivir mi juventud, llegar al don era a lo más a que un español podía llegar».

filosófico y político, configurando un entorno intelectual muy influido por la ortodoxia católica. El krausismo emergía tímidamente como una alternativa reformista, aunque su recepción se veía obstaculizada por las resistencias de una administración conservadora. La presencia del positivismo, por su parte, revestía una significación política relevante: se oponía a la metafísica que sustentaba los discursos del tradicionalismo político y religioso y, al mismo tiempo, ofrecía una visión secularizada del mundo, abriendo así un horizonte de emancipación intelectual que marcaría a toda una generación.

Este marco filosófico e ideológico permite contextualizar con mayor claridad la relación intelectual entre Unamuno y Menéndez Pelayo. En *El erudito y la esfinge* Mariano Saba traza un riguroso análisis comparativo entre dos figuras contrapuestas: el erudito santanderino, bibliófilo y compilador de un canon literario nacional, y el filósofo y escritor salmantino, que tensiona y subvierte dicha tradición desde una perspectiva crítica. Además de profundizar en el vínculo académico que los unió como profesor y alumno², Saba reconstruye las líneas de continuidad y ruptura que marcan su relación intelectual mediante, un sólido aparato teórico procedente del análisis literario contemporáneo, en el que destacan aportaciones como el concepto de *episteme* de Foucault, la noción de *campo intelectual* en Bourdieu o las teorías narrativas e historiográficas de, entre otros, Hayden White, Gonzalo Navajas, José María Pozuelo Yvancos o Luis Beltrán.

La relación de Unamuno con la obra de Menéndez Pelayo se articula en una ambivalencia fecunda, donde a la admiración se suma una crítica profunda a sus fundamentos intelectuales. No se trata de una réplica ideológica superficial, sino de una contradicción genuina ante quien reconoce como maestro. Aunque Unamuno hereda parte del legado menendezpelayino pronto adopta una interpretación herética, marcada por el rechazo del sistema, la desconfianza hacia el método de clasificación erudita y la búsqueda de una relación viva y existencial con la tradición. Menéndez Pelayo representa al erudito que construye el canon, Unamuno al escritor

² Marcelino Menéndez Pelayo, que a la sazón ejercía como miembro de tribunal, participó tanto en el examen de grado de licenciatura de 1883 como en la oposición a cátedra en Salamanca de 1890.

que lo interroga; el primero se erige como guardián de la tradición y sistematizador del saber, el segundo como discípulo heterodoxo que cuestiona la autoridad del maestro. Esta oposición ejemplifica el reacomodo generacional de la intelectualidad española a fines del siglo XIX, en un momento en que muchos jóvenes pensadores percibían una fractura insalvable respecto de sus predecesores.

Pese al gran respeto intelectual que siente, Unamuno se refiere en ocasiones a Menéndez Pelayo con deferencia, e incluso sostiene que sostiene que su figura encarna un pensamiento destinado a ser superado en nombre de la modernidad. Esta crítica cuenta también con un registro paródico y satírico, como se evidencia en su artículo de 1899 «Joaquín Rodríguez Janssen» o en el personaje de Antolín Sánchez Paparrigópulos de *Niebla*, un erudito solitario que «por timidez de dirigirse a las mujeres en la vida y para vengarse de esta timidez las estudiaba en los libros». En ambos casos, Unamuno caricaturiza al estudioso obsesionado con el dato trivial, inmerso en una historia de lo oscuro o incluso de lo inexistente, cuyo impulso clasificatorio lo conduce a una búsqueda de totalidad tan exhaustiva como destinada al fracaso.

La resistencia de Unamuno al intelectualismo y al historicismo de Menéndez Pelayo responde, según Saba a una transformación epistémica de fondo, en el sentido que Foucault plantea en *Las palabras y las cosas*. La construcción literaria articulada por Menéndez Pelayo, aunque fragmentaria en su desarrollo, logra establecer un canon al suturar los vacíos de la historiografía nacional. Su proyecto, atravesado por la tensión entre positivismo y romanticismo, se configura como una empresa desmesurada, inacabada y en perpetuo devenir, guiada por un impulso clasificador que aspira a abarcar la totalidad de la tradición literaria. En contraste a esta erudición sistemática, Unamuno propone una lectura crítica fundada en la distinción entre lo muerto y lo vivo, en la que se cuestiona la acumulación libresca, la sacralización del texto como objeto y la reducción del saber a vulgar clasificación. El proyecto del santanderino se articula en torno a una lógica taxonómica inspirada en las ciencias naturales: clasificar, describir y juzgar los materiales del espíritu español con el fin de destilar en ellos una pretendida esencia nacional. Esta figura del crítico como lector fundacional, que es capaz de organizar el saber en un sistema cerrado, es objeto de sospecha para Unamuno, quien percibe en ese afán clasificatorio

una forma de superficialidad que margina la dimensión orgánica y viva del conocimiento. Denuncia que esta actitud estéril disuelve el sentido clásico y *agónico* del texto, impidiendo que el lector actual entable un vínculo directo entre la herencia pretérita y las inquietudes de su presente. De ahí su retrato del erudito menéndezpelayano como un arqueólogo incapaz de percibir la vitalidad de lo contemporáneo: una figura que olvida que los libros no son fines en sí mismos, sino medios para activar la experiencia, el pensamiento y la vida.

Una tesis central que Unamuno opone a su maestro es que la filosofía española no debe buscarse en tratados sistemáticos, sino que ha estado siempre presente en su literatura. A partir de esta convicción formula otras proposiciones fundamentales que confrontan de forma explícita con la perspectiva de Menéndez Pelayo: la necesidad, de raíz antirracionalista, de dismantlar las pretensiones del positivismo historicista; la denuncia de la falacia que supone fundar una filosofía nacional únicamente en la labor archivística o la crítica al peso del tradicionalismo como freno a la incorporación de modelos filosóficos y científicos más abiertos, permeables a una comprensión cordial, vital y no dogmática del pensamiento. En este marco de oposición, adquiere también relevancia el lugar que deben ocupar Don Quijote y Cervantes en el canon nacional. Frente a Menéndez Pelayo, que defiende una lectura histórico-crítica de la obra, atenta a la intención original del autor y a su sólida formación clásica, Unamuno propone una interpretación espiritual y simbólica del personaje, a quien concibe como encarnación del alma trágica del pueblo español, y cuya lectura cuestiona, en sintonía con lo que décadas más tarde plantearían los teóricos de la Escuela de Constanza, el supuesto valor hermenéutico de la intención del autor. Ensayos como «El Caballero de la Triste Figura» y «¡Muera Don Quijote!» reflejan esta apropiación vitalista y antierudita, en la que el héroe cervantino se convierte en emblema de la lucha interior contra los límites de la razón y del espíritu científico.

El diálogo entre Unamuno y Menéndez Pelayo que nos presenta Mariano Saba en *El erudito y la esfinge*, más que una simple oposición entre maestro y discípulo, revela una tensión fértil entre dos modelos de comprensión del legado cultural español. Como señala Luis Beltrán, esta diferencia puede entenderse en términos de

horizontalidad y verticalidad: si el arqueólogo Menéndez Pelayo construye una historia literaria horizontal, centrada en el dato documental y en la organización enciclopédica del saber, Unamuno reivindica una historia vertical, orientada a la interpretación y a la resonancia simbólica de los textos. En disputa con la erudición acumulativa, el profeta Unamuno propone una lectura encarnada y vitalista, en la que el ensayo —de estilo vivíparo y subjetivo— se convierte en forma privilegiada para acceder a la Intrahistoria, ese trasfondo espiritual que, a su juicio, constituye la raíz fundante de España. Esta crítica al sistema de Menéndez Pelayo, en definitiva, no implica una negación del pasado, sino una reapropiación activa de la tradición y una renovada estrategia de lectura capaz de proporcionar un sentido nuevo al presente.

***Fragmentos. Literatura española: historia y crítica.* Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona. Edicions de la Universitat de Barcelona. 2023.**

Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
Sociedad Menéndez Pelayo
ORCID: 0000-0001-7447-8566

Las palabras de un maestro siempre constituyen una lección. Estos dos conceptos, «maestro» y «lección» van siempre de la mano y es inevitable tenerlos en la mente cuando te acercas al trabajo de uno de los nombres de referencia de la filología española. Un nombre, el de Adolfo Sotelo Vázquez, que nos ha acompañado, guiado, orientado en nuestro camino de lectores y críticos, que nos ha provisto de herramientas y conceptos, que nos ha ayudado a comprender mejor la compleja realidad de la literatura española. La obra crítica de Sotelo ocupa un lugar de referencia en el panorama de la historiografía literaria española de las últimas décadas. Ha desarrollado una trayectoria sostenida que se caracteriza por la continuidad metodológica, la coherencia intelectual y una fidelidad poco común a una concepción humanista de los estudios literarios. Su trabajo se distingue por una apuesta constante por la historia literaria entendida como disciplina interpretativa, inseparable de la crítica, de la teoría y de la reflexión cultural.

Desde sus primeros estudios sobre el krausismo, el regeneracionismo y la tradición liberal española, hasta sus análisis más recientes sobre la crítica literaria, la mediación cultural y la

circulación transnacional de la literatura española, Sotelo ha defendido una idea exigente de la filología: no como mera técnica auxiliar ni como acumulación erudita, sino como forma de conocimiento histórico, en el sentido amplio que reivindicaron autores como Auerbach, Spitzer o Américo Castro. Esta concepción implica una atención constante al texto literario, pero también a los marcos institucionales, ideológicos y estéticos que condicionan su producción y su recepción.

Uno de los rasgos más significativos de su trayectoria es la resistencia a las oposiciones simplificadoras que han dominado ciertos debates críticos: formalismo frente a historicismo, teoría frente a filología, crítica textual frente a estudios culturales. La obra de Sotelo se sitúa deliberadamente en un espacio intermedio, donde la interpretación textual se nutre del contexto histórico sin disolverse en él, y donde la teoría literaria se incorpora como herramienta, no como fin en sí misma. Esta posición, lejos de ser ecléctica, responde a una concepción firme de la literatura como fenómeno histórico complejo y plural.

Un segundo rasgo definitorio de la figura de Sotelo es su vinculación explícita con la tradición liberal y humanista de la cultura española contemporánea. Buena parte de su obra está dedicada a estudiar, reinterpretar y transmitir el legado intelectual que va de Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza a figuras como Leopoldo Alas «Clarín», o Miguel de Unamuno. Este interés no es meramente historiográfico: responde a una concepción ética del trabajo intelectual, en la que la crítica literaria se concibe también como forma de responsabilidad cívica.

Sotelo ha insistido reiteradamente en la dimensión moral y pedagógica de la crítica, entendida no como juicio normativo, sino como ejercicio de clarificación, mediación y transmisión cultural. La historia literaria, tal como la practica, no se limita a ordenar textos y autores, sino que interroga los valores, los conflictos y las tensiones que atraviesan la modernidad española. De ahí su atención constante a los momentos de crisis —el fin de siglo, la crisis del 98, el exilio republicano, la posguerra— y a las figuras que encarnan esas fracturas.

Este posicionamiento confiere a su obra una notable unidad de sentido, incluso cuando aborda objetos muy diversos: desde el

análisis de *La Regenta* hasta el estudio de proyectos editoriales contemporáneos o de la recepción internacional de la literatura española. En todos los casos, la pregunta de fondo es similar: ¿cómo se construye una tradición literaria?, ¿qué papel desempeñan la crítica, la enseñanza y la mediación cultural en ese proceso?

El capítulo que abre *Fragmentos* «La historia literaria y los nuevos horizontes» no solo introduce el volumen, sino que establece el marco teórico desde el cual deben leerse los ensayos posteriores. Asunto que ya había sido abordado por Sotelo en anteriores ocasiones (1992; 1994; 2001; 2010; 2011). El autor plantea aquí una reflexión de amplio alcance sobre el estatuto de la historia literaria en el contexto contemporáneo, caracterizado —según diagnostica— por la fragmentación metodológica, el predominio de enfoques parciales y la progresiva pérdida de centralidad de la disciplina. Parte de una constatación crítica: la historia literaria ha sido declarada obsoleta en múltiples ocasiones, ya sea por el formalismo radical, por ciertas corrientes de la teoría posmoderna o por aproximaciones socioculturales que diluyen lo literario en marcos excesivamente amplios. Frente a estas posiciones, Sotelo reivindica una historia literaria crítica, capaz de integrar teoría, análisis textual y conciencia histórica sin renunciar a la especificidad del fenómeno literario. Cuestiona el esquema rígido lengua—nación—literatura, sin negar su utilidad histórica, y propone una apertura hacia modelos más flexibles que incorporen la comparación, la circulación transnacional de los textos y la mediación cultural.

«En torno al pensamiento de Giner de los Ríos y Menéndez Pelayo» muestra una de las líneas más constantes de la obra de Sotelo: el estudio de la tradición liberal española y de sus tensiones internas (1998a; 1998b; 2005). A través de un análisis comparado de Francisco Giner de los Ríos y Marcelino Menéndez Pelayo, el autor se distancia de lecturas maniqueas que los presentan como figuras irreconciliables y propone una interpretación más compleja y matizada. Sotelo reconstruye las diferencias ideológicas, filosóficas y religiosas entre ambos pensadores —krausismo frente a catolicismo doctrinal—, pero subraya al mismo tiempo las convergencias en su defensa del humanismo, la educación y la centralidad de la cultura. Esta lectura permite replantear el papel de ambos en la configuración de la modernidad intelectual española y

cuestionar ciertos lugares comunes de la historiografía. Uno de los aspectos más logrados del capítulo es la atención al magisterio intelectual y a las redes de influencia. Sotelo muestra cómo la figura de Giner de los Ríos trasciende el ámbito estrictamente pedagógico para convertirse en un referente moral e intelectual para varias generaciones de escritores y críticos.

«Ana Ozores, de Rossini a Bellini» es una cala en una de las líneas de trabajo más constantes de Adolfo Sotelo: Clarín y *La Regenta* (1993). Es este caso, centrada en la dimensión musical de la novela y en su función simbólica dentro de la construcción del personaje de Ana Ozores. El ensayo se inscribe en una línea de investigación que explora las relaciones entre literatura y música, asunto al que Sotelo ha dedicado diversos trabajos (2003; 2009; 2015a; 2015b; 2020), así como los límites del lenguaje narrativo para expresar la interioridad y el deseo. El análisis parte de la presencia explícita de la ópera italiana en la novela y muestra cómo las referencias a Rossini y Bellini no constituyen simples elementos decorativos, sino un sistema simbólico que articula la experiencia emocional de la protagonista. Sotelo interpreta la música como un lenguaje alternativo que permite a Clarín representar aquello que escapa a la discursividad racional y moral dominante en *Vetusta*. El capítulo combina análisis narratológico, historia cultural y teoría estética.

Miguel de Unamuno es otro autor sobre el que Sotelo ha reflexionado en varias ocasiones (1985; 1996; 2008). «Unamuno: conciencia trágica y modernidad» propone una relectura de Unamuno desde la noción de conciencia trágica, entendida no solo como categoría existencial, sino como principio estructurador de su obra literaria y ensayística. Sotelo sitúa a Unamuno en el cruce entre tradición y modernidad, subrayando su carácter problemático y su resistencia a las clasificaciones simplificadoras. Frente a lecturas que privilegian el Unamuno filósofo o el Unamuno ideólogo, el autor insiste en la dimensión literaria de su pensamiento y en la inseparabilidad entre forma y contenido. Corrientes críticas contemporáneas han revisado la obra de Unamuno desde perspectivas transdisciplinarias, como la filosofía de la literatura y los estudios culturales. Sotelo mantiene una posición claramente

filológica, basada en el análisis textual y en la contextualización histórica.

«Emilia Pardo Bazán, historiadora de la crítica literaria francesa del siglo XIX» analiza el papel, decisivo, que Pardo Bazán desempeñó en la introducción en España de debates estéticos y metodológicos procedentes del ámbito francés, contribuyendo así a la modernización del campo literario español, asunto al que Sotelo había prestado atención con anterioridad (2002). Analiza el autor los textos críticos de Pardo Bazán no solo como testimonios de recepción, sino como intervenciones activas en la configuración de un nuevo horizonte crítico, caracterizado por la atención al realismo, el naturalismo y las transformaciones de la novela moderna.

Todos los que conocemos y hemos oído a Adolfo Sotelo hablar, con cariño, respeto y admiración, de «mi maestro Vilanova» no podemos dejar de leer el capítulo dedicado a Antonio Vilanova con la voz de Sotelo sonando en nuestra memoria. Sotelo traza un perfil intelectual de Vilanova que subraya su doble condición de crítico y maestro, situándolo en una tradición filológica que concede un lugar central a la lectura atenta y a la formación del lector. Destaca la importancia de Vilanova como figura de enlace entre la filología clásica, la historia literaria y las corrientes críticas del siglo XX, pone de relieve su capacidad para integrar teoría y análisis textual sin sacrificar la claridad expositiva ni la exigencia intelectual, rasgo que el propio Sotelo toma como modelo. Una reflexión que inserta a Vilanova, Sotelo y los lectores de este ensayo dentro de una tradición crítica española, tradición crítica de la que ha tratado Sotelo en otras ocasiones (1997; 2004), así como la figura de Vilanova (2013)

También atiende a la crítica el capítulo «Pedro Salinas y la crítica como lectura creadora», un ensayo que reivindica la dimensión crítica de la obra de Salinas (1991) y su concepción de la lectura como acto creador, en el que el lector establece un diálogo activo con el texto (2016). Una crítica saliniana que Sotelo sitúa en el contexto del exilio republicano y subraya su función como espacio de continuidad cultural en circunstancias históricas adversas. La lectura de Salinas aparece así como una forma de resistencia intelectual (2000) y como un medio para preservar una idea humanista de la literatura.

En el estudio «Literatura española y Éditions Gallimard: mediación editorial y canon» Sotelo analiza el papel de Éditions Gallimard en la difusión de la literatura española en Francia y, por extensión, en la construcción de un canon internacional durante el siglo XX (2006). Examina las estrategias editoriales (2012), las selecciones de autores y las traducciones (2018), mostrando cómo estos procesos influyen decisivamente en la recepción de la literatura española fuera de sus fronteras.

El «Perfil poético de Federico García Lorca» se centra en la tensión constitutiva entre tradición popular y experimentación vanguardista. Lorca, uno de los temas recurrentes de Sotelo (1993; 2007; 2014), es un representante de esta tensión. El autor del ensayo analiza de que manera García Lorca construye una poética que se nutre de formas arcaicas (el romance, el cante jondo) al tiempo que dialoga con las corrientes estéticas europeas de su tiempo. Se insiste en la dimensión trágica y simbólica de la poesía de Lorca, así como en su capacidad para expresar conflictos históricos y culturales sin reducirse a ellos.

Como Lorca, Carmen Martín Gaité es otro de los nombres presentes en la trayectoria crítica de Sotelo. Cabe mencionar el excelente artículo publicado en el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, (2025), así como otros estudios anteriores (1999; 2017) de Sotelo sobre la novelista. «Carmen Martín Gaité y la conciencia narrativa» se centra en reflexión explícita sobre el acto de narrar que lleva a cabo en muchos de sus escritos la autora de *Entre visillos* y sobre las condiciones de posibilidad del relato en la modernidad tardía: introspección, análisis del lenguaje cotidiano y conciencia histórica.

No podía faltar Cela en este recorrido crítico. «Camilo José Cela y *Nueva York amarga*: literatura e imagen». El proyecto *Nueva York amarga*, en el que confluyeron Camilo José Cela, Carles Fontserè y Jaume Pla, permite explorar la interacción entre texto, imagen y mirada crítica sobre la modernidad urbana. Sotelo interpreta el proyecto como un ejemplo de interartisticidad en el que la literatura no se limita a ilustrar la imagen ni la imagen a acompañar el texto, sino que ambas construyen conjuntamente un discurso crítico sobre la experiencia moderna.

El capítulo final, «Fragmentos: historia literaria y sentido crítico», puede leerse como una suerte de epílogo teórico y metodológico. Sotelo reflexiona aquí sobre la noción de «fragmento» como forma de conocimiento histórico y crítico. Lejos de proponer una renuncia a la historia literaria, el autor defiende una práctica fragmentaria consciente, basada en la selección, la interpretación y el diálogo entre textos. Esta concepción conecta con debates contemporáneos sobre microhistoria, ensayo crítico y formas no sistemáticas de conocimiento, sin perder de vista la necesidad de coherencia y rigor.

Fragmentos. Literatura española: historia y crítica es una obra de culminación de una carrera, de resumen de una trayectoria intelectual, pero no un cierre, ni un final. La juventud crítica e intelectual de Adolfo Sotelo es evidente, casi palpable y es de esperar que muchas de las propuestas e ideas que en los jugosos capítulos de este libro se ofrecen al curioso lector tengan todavía un amplio desarrollo en estudios posteriores. Pero esta mirada de conjunto a la crítica del Catedrático de la Universidad de Barcelona es una buena ocasión para cimentar conocimientos y para asomarse a buena parte de los temas que en los últimos años han polarizado la atención crítica, no solo del autor del libro, sino de un amplio grupo de investigadores, cuyos diálogos y debates han hecho progresar el conocimiento de nuestra literatura.

El libro funciona como una antología razonada, en la que el autor selecciona textos representativos de sus principales intereses críticos. No se trata de una simple recopilación, sino de una relectura retrospectiva de su propia obra, en la que los ensayos dialogan entre sí y adquieren nuevos significados al ser puestos en relación. La estructura del volumen —que combina reflexiones teóricas, estudios monográficos y análisis de mediación cultural— refuerza esta impresión de conjunto orgánico.

Desde una perspectiva historiográfica, *Fragmentos* puede interpretarse como una defensa implícita de la historia literaria como disciplina viva. Sotelo no propone un modelo cerrado ni una síntesis totalizadora, sino una serie de aproximaciones ejemplares que muestran cómo puede practicarse hoy una historia literaria atenta a los textos, a los contextos y a las tradiciones críticas.

Una lección que siempre ha estado constante en las palabras del maestro y que está presente en el espíritu, que, al fin y al cabo, las palabras y los libros tienen espíritu, de *Fragmentos. Literatura española: historia y crítica*.

Bibliografía

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (1985) *Unamuno y la literatura de la crisis*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (1988) *El krausismo en la España del siglo XIX*. Madrid. Cátedra.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (1990) *Leopoldo Alas "Clarín" y la crisis del realismo*. Barcelona. Anthropos.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (1992) *Historia literaria y crítica de la modernidad*. Barcelona. PPU.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (1993) *García Lorca y la tradición poética*. Barcelona. Ariel.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (1994) *Crítica literaria y modernidad en España*. Madrid. Taurus.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (1998) «Giner de los Ríos y la tradición liberal española». *Revista de Occidente*. 209. 45-67.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (2001) «La historiografía literaria española: tradición y crisis». *Ínsula*. 651. 3-7.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (2004) *La crítica literaria como tradición*. Barcelona. Península.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (2006) *La narrativa española contemporánea*. Barcelona. Crítica.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (2010) *Crítica, historia y fragmento*. Barcelona. Pre-Textos.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (2012) *Literatura, edición y mediación cultural*. Barcelona. Galaxia Gutenberg.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (2015) *Interartisticidad y modernidad*. Barcelona. Acantilado.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (2019) «La historia literaria hoy». *Ínsula*. 879. 2-6.

***El talismán o La cabeza de plata*. José Zorrilla. Edición crítico-genética de Mario Francisco Benvenuto. Sevilla. Renacimiento. 2025.**

Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
Sociedad Menéndez Pelayo
ORCID: 0000-0001-7447-8566

Pese a ser una clásico de nuestra literatura lo cierto es que José Zorrilla es un escritor muy escasamente editado y estudiado. Con excepción de *Don Juan Tenorio*, que se reedita constantemente y siempre está presente en catálogos y bibliotecas, lo cierto es que resulta muy difícil encontrar títulos de este autor. Las ediciones de Salvador García Castañeda (*Leyendas*, Catedra, 2000), Ricardo de la Fuente Ballesteros (*El excomulgado*, 2011), José Luis González Subías (*El condestable de Sicilia*, 2016), Bienvenido Morros (*Poesías*, Cátedra, 2017), y Ricardo de la Fuente Ballesteros y Beatriz Valverde Olmedo (*Obras completas. Poesías*, Wisteria, 2017) han mantenido otras obras de nuestro autor presentes en las librerías, pero debemos remontarnos a las *Obras completas* que publicó Narciso Alonso Cortés en 1943 para encontrar la última edición de la leyenda que ahora reedita Mario Benvenuto: *El talismán o La cabeza de plata*.

La aparición, en 2013, de un manuscrito original de *El talismán o La cabeza de plata* (adquirido en una subasta por la Biblioteca Nacional), ha sido determinante para el excelente trabajo que Mario Francisco Benvenuto lleva a cabo en esta edición. Benvenuto es profesor de Lengua y Traducción Española de la

Università della Calabria y tiene multitud de trabajos de investigación sobre lexicografía bilingüe, traducción, traductología, y genética textual. Entre sus trabajos podemos destacar los análisis de las traducciones de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, autor al que vuelve ahora con esta edición.

Tras unos útiles apuntes biográficos de Zorrilla, Benvenuto hace un detenido estudio de la leyenda. *El talismán o La cabeza de plata* se sitúa en un espacio histórico reconocible —la Valencia medieval—, pero reinterpretado desde una sensibilidad romántica que privilegia lo simbólico sobre lo estrictamente histórico. La leyenda gira en torno al motivo del talismán, encarnado en la cabeza de plata, objeto dotado de un valor simbólico múltiple: representa tanto la culpa como la expiación, y funciona como nexo entre el pasado trágico y la posibilidad de redención. El relato articula una atmósfera nocturna, misteriosa y fatalista, en la que se cruzan el amor imposible, la violencia y la intervención de lo sobrenatural. Zorrilla adapta materiales legendarios tradicionales a una estructura narrativa eficaz, en la que el suspense y la revelación final desempeñan un papel esencial. Benvenuto se detiene en las fuentes de la leyenda. Como otras veces, el vallisoletano se apoya, para su creación poética, en una tradición previa que combina crónicas históricas medievales, relatos legendarios valencianos, motivos literarios procedentes del romancero e influencias del romanticismo europeo, especialmente en el tratamiento de lo fantástico y lo nocturno.

Benvenuto señala que personajes tienen una base histórica y cuales son una creación literaria, subrayando la estrategia zorrillesca de fusionar ambos planos. Algunos personajes remiten a figuras documentadas de la Valencia medieval, mientras que otros son construcciones poéticas destinadas a intensificar el conflicto dramático. Esta combinación de realidad histórica y ficción literaria es característica de Zorrilla y responde a su concepción de la historia como materia poética, susceptible de ser transformada en función de un propósito estético.

El estudio ofrece a continuación un análisis detallado de los metros empleados por Zorrilla, señalando la predominancia de versos octosílabos y endecasílabos, organizados en combinaciones estróficas variadas. Diversidad métrica que contribuye a la

musicalidad del texto, refuerza los momentos de tensión dramática y diferencia pasajes narrativos de pasajes líricos o reflexivos. Para Benvenuto esta variedad métrica no es arbitraria, sino que responde a una planificación consciente, en la que Zorrilla demuestra su dominio de la versificación tradicional española. La flexibilidad métrica se interpreta como un rasgo distintivo de su poética, orientada tanto a la lectura como a la recitación.

El estudio dedica una sección específica a la historia editorial de la obra, comenzando por la edición príncipes, que para el editor es la de Ignacio Boix, de 1842 (aquí la leyenda aparece integrada en el tomo titulado *Vigilias de Estío*) y repasando las diferentes publicaciones de las obras hasta dñe Narciso Alonso Cortés de 1942. Benvenuto traza el itinerario de texto y variantes desde el manuscrito hasta la publicación de 1942 a través de las sucesivas ediciones (Boix, 1842; Boix, 1845; Baudry, 1847; Baudry, 1852; Garnier, s/f; Leocadio López, 1880; Sociedad de Crédito intelectual, 1884) El manuscrito de la Biblioteca Nacional. Según Benvenuto permite comprender y analizar el proceso creativo del autor ya que en el podemos encontrar tachaduras y enmiendas que permiten reconstruir fases de redacción y variantes que no siempre coinciden con las ediciones impresas.

El minucioso repaso de todas estas ediciones permite comprender el proceso autorial, valorar las características como escritor de Zorrilla, y seguir la tortuosa trayectoria de una creación que el autor siempre sintió como robada, pero que nunca pudo recuperar. La lucha, infructuosa, de Zorrilla para recuperar los derechos de autor que perdió a lo largo de su azarosa vida, queda recogida también por Benvenuto en esta edición, que nos trae una obra olvidada del vallisoletano, pero en la que brilla todo el talento, la magia y la brillantez que el genio de Zorrilla nunca dejó de repartir por todo el mundo. Una aportación sobresaliente al conocimiento de nuestro romanticismo.

NECROLÓGICAS

IN MEMORIAM YOLANDA ARENCIBIA

Dolores TRONCOSO
Universidade de Vigo
ORCID: 000-0002-1170-6098

El 22 de marzo de este año nos dejó Yolanda Arencibia, uno de los grandes pilares del galdosismo internacional. Había nacido en Las Palmas en 1939. Estudió Filología Románica en la Universidad de la Laguna en la que se licencia en 1961 y comienza a trabajar en el Instituto Isabel de España donde coincide con Alfonso Armas Marcelo, que entonces ponía en marcha la Casa Museo Pérez Galdós; para él, Yolanda sería una colaboradora imprescindible y más adelante una continuadora perfecta. Lee su tesis doctoral, dirigida por Sebastián de la Nuez sobre las galeradas de *Zumalacárregui*, un episodio nacional que editaría años después, en 1990, y que anunciaba el rigor de Arencibia como editora. Antes, en 1987 su tesis había dado origen a su primer libro, *La lengua de Galdós. Estudio de variantes en galeradas*.

A finales de los 80 dirige la Sección de Filología del Colegio Universitario de Las Palmas, dependiente de la Universidad de La Laguna, y participa activamente en la creación de la Universidad de Las Palmas, de cuya Facultad de Filología sería primera decana. En 1989 obtiene la titularidad de Literatura Española y en el 95, la Cátedra.

Antes de entrar en su amplísima labor como galdosista, examinemos otra faceta menos conocida: su interés por la cultura canaria. En 1995 participa en la creación de la Academia Canaria de la Lengua, de la que convertiría en académica en 2003 con la conferencia «De Alonso Quesada a Rafael Romero o el arte del coloquio literario». Una docena de artículos sobre autores canarios, una monografía *Pancho Guerra o el amor propio* (1993), un libro

colectivo *Viera y Clavijo bajo el signo de la Ilustración* (2013) y la coordinación de *otra Literatura y pensamiento. Canarias en el siglo XX* (2004), además de dos trabajos en los que aún Galdós y Canarias («El colegio que formó a Galdós o la pedagogía progresista de Gran Canaria» de 2018, «La formación canaria de Galdós» de 2019) nos hablan de su canariedad. No en vano fue Consejera de Cultura del Cabildo Insular de Gran Canaria entre 1999 y 2003.

Volvamos a Galdós. En 1973 Alfonso Armas organiza el primer Congreso Internacional Galdosiano cuya importancia fue creciendo gradualmente a lo largo de los años hasta el XIII que se celebrará en 2026. Yolanda fue muy activa colaboradora desde el principio y formó parte de su Comité científico desde el Quinto hasta el Doceavo. Estos Congresos, en gran parte gracias al trabajo incansable y entusiasta de Arencibia, tuvieron a mi entender dos importantes consecuencias para el galdosismo: en primer lugar pusieron en contacto la investigación norteamericana sobre la obra de Galdós con la española; la primera había avanzado mucho, debido a notables galdosistas allí afincados como Rodolfo Cardona, Ricardo Gullón, Carlos Blanco Aguinaga..., mientras la segunda permanecía algo atenazada por las directrices censoriales del franquismo. Estos encuentros despertaron el interés por Galdós en los españoles que desde entonces no ha dejado de crecer. En segundo lugar, muchos investigadores españoles engrosaron desde entonces la Asociación Internacional de Galdosistas, que proporciona importante información de publicaciones y congresos sobre Galdós a través de su Boletín semestral. Arencibia fue vicepresidenta de la AIG entre 20002 y 2005, la directora de la Casa-Museo, Rosa María Quintana por razón de su cargo formó parte de su junta directiva muchos años y otros investigadores españoles (Bonet, Romero Tobar, Troncoso...) así como de otros muchos países, se sucedieron por elección en dicha junta. En resumen, se había logrado la fusión del galdosismo internacional. Otro mérito no menor de Arencibia fue incorporar en los sucesivos Congresos a historiadores, músicos, poetas, gentes del teatro y el cine... que aportaron su visión de la obra galdosiana, ampliando así la de los investigadores literarios

De tales contactos provienen sin duda las conferencias de Arencibia en las universidades de Queen (Canadá), Sheffield

(Inglaterra), París VIII, Seisen (Japón)... pero también en España, donde, por ejemplo, dirigió junto a Ángel Bahamonde en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander el curso «Galdós en su tiempo», que daría lugar a un muy interesante libro del mismo título.

En 1995 la Universidad de Las Palmas crea la cátedra Pérez Galdós que Arencibia dirige hasta su muerte. La cátedra llevará a cabo importantes proyectos de investigación, entre los que cabe destacar la publicación *on line* del Epistolario de Benito Pérez Galdós, y la organización de Encuentros de Jóvenes Investigadores, que atrajo a la investigación galdosiana a universitarios de toda España.

Sus más de sesenta estudios, ente artículos y capítulos de libros, sobre Galdós la convertirían ya en una especialista en la obra del autor, estudios en que destaca por haber tocado los más variados temas, desde el estilo a los personajes, desde lo biográfico a lo ideológico, sin ceñirse jamás a métodos de una determinada escuela. Pero sus dos obras mayores la consagran definitivamente como gran galdosista. El primero es la edición de toda su obra narrativa y teatral bajo el marchamo «Arte, Naturaleza y Verdad», el lema que el escritor había elegido para describir su creación. Según la propia editora explica al inicio de estos veintiocho tomos, se trata de ofrecer los textos «en una edición en limpio, que renuncia a todo aparato erudito, pero no al rigor y a la calidad». Porque en efecto, sin una sola nota, Arencibia nos ofrece toda la creación galdosiana, con un muy notable rigor ecdótico. Y ese suprimir toda erudición, que poseía sobradamente para ilustrar los textos editados, nos habla de un interés muy característico de Yolanda Arencibia: difundir la obra de Galdós entre gentes no especialistas, lectores medios que vean en Galdós un escritor contemporáneo. Cada tomo va precedido de prólogos para las que invitó a conocedores de la obra de Galdós, críticos y escritores. Con posterioridad, José Miguel Pérez y la propia Arencibia editarían el libro *Pérez Galdós en el vértice. Veinticuatro miradas* (2018) que recoge dichos prólogos.

El segundo, que ella consideraba su obra capital y que mereció el Premio Comillas en 2020, *Galdós. Una biografía*, con cuarenta páginas de apretadas notas y unas quinientas entradas bibliográficas que demuestran amplísima documentación, aparece sin embargo redactada de forma amena, perfectamente asequible y

atractiva para el no especialista. Y aquí quiero apuntar una característica personal de Arencibia, su modestia, que se refleja en el título de esta obra: no pretende con él que sea una biografía definitiva, ni la mejor (aunque hoy por hoy en mi opinión lo sea), sino una más. Dividida en diez capítulos con Prólogo y Epílogo, cada capítulo encierra diversos apartados, cada uno de estos precedido de una breve cita de algunos autores, las más abundantes del propio Galdós, perfectamente adaptadas a lo que cada apartado tratará y que reflejan el gran conocimiento que la autora tenía de Galdós y su mundo.

Para terminar, anoto otro rasgo de su carácter que ayudó no poco a reunir al galdosismo internacional: su tolerancia, su alegre relación con todos los investigadores de la tendencia crítica o ideológica que fuese, que hablan de una profunda comprensión por el ser humano, en lo cual se mostró como auténtica discípula de don Benito.

PASIÓN POR LA FILOLOGÍA Y GENEROSIDAD ACADÉMICA: CARMEN PARRILLA GARCÍA EN EL RECUERDO

Antonio CHAS AGUIÓN
Universidade de Vigo
ORCID: 0000-0002-8021-8610

La comunidad filológica española ha perdido recientemente a Carmen Parrilla García, quien durante tantos años fue catedrática de Literatura Española en la Universidad de A Coruña. Calala, como quería que le llamasen familiares, amigos y discípulos, falleció en la ciudad en la que ejerció su docencia universitaria a lo largo de toda su vida académica el pasado 3 de abril de 2025, poco antes de llegar a los 90 años de edad. Su fallecimiento deja un enorme vacío en los estudios de literatura medieval y en la universidad gallega, donde fue maestra de varias generaciones de alumnos y colega de docentes de las diferentes instituciones universitarias.

Solía decir que su llegada al mundo de la filología había sido inusual, por tardía. Y, en efecto, comenzó sus estudios de Filología Hispánica en el antiguo y en aquel momento recién creado Colegio Universitario coruñés, dependiente de la por aquel entonces única universidad gallega, la Universidad de Santiago de Compostela, cuando ya frisaba la cuarentena. Apasionada lectora, la madurez e interés con que se tomó los estudios universitarios, motor de su ejemplar rendimiento, tuvo su reflejo en las excepcionales calificaciones que le llevaron a obtener el premio extraordinario de

licenciatura en 1978, título al que sumó en 1985, igualmente con premio extraordinario, el de doctora en Filología Hispánica, también por la universidad compostelana, bajo la dirección en ambos casos del Dr. Alfonso Rey. Para entonces, la solidez de su investigación en torno a la prosa de ficción sentimental de los siglos XV y XVI ya le había permitido situarse como uno de los nombres de referencia en el estudio de la literatura española de la Edad Media, posición de privilegio que consolidó y acrecentó con el paso de los años.

Prácticamente desde el mismo año de su licenciatura, acompañó su incipiente tarea investigadora con la práctica docente, con la que tanto disfrutó, siempre vinculada a las aulas universitarias coruñesas. Desempeñó diferentes puestos hasta que en 1988 logró la titularidad de Literatura Española, la primera del área en el Colegio Universitario herculino, que poco después, con la segregación en 1990 del sistema universitario gallego, convirtió en la primera y, durante un tiempo, única titular del área en la recién nacida universidad de A Coruña. Finalmente, en 1998 llegó a ser la primera catedrática de Literatura Española de su universidad y, durante unos años, la única mujer catedrática del área en las tres universidades que integran el sistema universitario gallego, instituciones, por cierto, en las que siempre contó con el afecto y reconocimiento de los colegas de su área.

Precisamente, el haber vivido desde primera línea el nacimiento de la joven institución, que disponía de un muy reducido número de titulares, al menos en el ámbito de los estudios filológicos, llevó a Carmen Parrilla a desempeñar en aquellos momentos una más que notable actividad en tareas de gestión. En esta época, que ella recordaba siempre como de enorme ilusión, tomó parte activa en la puesta en marcha de todo el complejo organigrama institucional requerido, por lo que ha de reconocerse su carácter pionero y, en cierta medida, su papel fundacional en la consolidación de la universidad herculina. Esas tareas burocráticas, que ya no abandonó hasta prácticamente el momento de su jubilación, en el año 2005, le llevaron a participar activamente en la creación de la Facultad de Filología, en el claustro universitario, en el consejo de gobierno de su universidad y, durante más de diez años consecutivos, en la dirección del departamento de Filología Española y Latina, puesto desde el que contribuyó a consolidar el

prestigio académico y la proyección internacional de su universidad en el ámbito de los estudios literarios. En este sentido es preciso recordar la creación, bajo su dirección, del Seminario de Estudios Literarios Medievales de la universidad coruñesa, foro de encuentro y hospitalidad intelectual en que, al tiempo que situaba a la institución coruñesa como centro de investigación de referencia, permitió a colegas y estudiantes el enorme privilegio de conocer y conversar con las voces más destacadas del medievalismo internacional. En aquellos encuentros, que derivaron en la organización de congresos internacionales de mayor dimensión y alcance, se puso de manifiesto su extraordinario poder de convocatoria, pero también su exquisita sociabilidad, el carácter afable en el trato y la generosidad con que siempre acompañó a quienes acudían a tomar parte en ellos, logrando un clima de extraordinaria calidez humana e intelectual.

Su extensa actividad investigadora abarca un buen número de publicaciones, bien sean ediciones, monografías, artículos en diversidad de revistas nacionales y extranjeras, así como actas de congresos, homenajes y volúmenes colectivos, pero también ofreció los avances a que iba llegando en su investigación en aquellos foros, tanto internacionales como nacionales, más destacados, en los que todavía hoy se recuerda su presencia, siempre elegante, de trato accesible y afable. Le interesaban, de manera muy particular, los problemas de edición de los textos con los que trabajaba, pero también el análisis minucioso del contexto en que surgían, sin descuidar la interpretación y análisis literario de los mismos.

Son varios los ámbitos en los que dejó huella de su rigor filológico, pero, sin duda, su nombre estará por siempre ligado al ámbito de la prosa de ficción sentimental, donde se consolidó como uno de los grandes nombres de referencia internacional. Carmen Parrilla dedicó buena parte de su carrera, desde sus comienzos, a rescatar, editar y contextualizar buena parte del corpus del género sentimental, desde sus primeros pasos en la tarea investigadora. Así, ya en su tesis de licenciatura preparó una edición de *Grisel y Mirabella* (1979) y en su tesis doctoral editó *Grimalte y Gradissa* (1985; posteriormente volvería a ofrecer una nueva edición actualizada en 2008), ambas de Juan de Flores, autor que también estudió como responsable de la *Crónica incompleta de los Reyes Católicos*. Reparó en los

grandes nombres y obras del género: además de detenerse en Juan de Flores y su obra, también preparó una de las ediciones todavía hoy más fiables y rigurosas de la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, que publicó con la *Continuación* de Nicolás Núñez (1993), así como, entre otras, el anónimo *Tratado de amores* (1985), a partir de un testimonio entonces inédito que localizó en la Biblioteca Colombina, o el *Notable de amor* de Juan de Cardona (2011). Y, más allá de las ediciones, ofreció muy rigurosos estudios tanto particulares (autores y obras) como de conjunto, sobre diferentes aspectos (estructurales, ideológicos, retóricos, análisis y determinación de fuentes, recepción o, incluso en torno a la dimensión material y gráfica, como su análisis de los grabados xilográficos que acompañaban a algunos de estos textos...) que han contribuido a fijar el corpus y a enriquecer las perspectivas metodológicas desde las que hoy se estudia. Por ello, sus trabajos en la actualidad siguen teniendo enorme vigencia y son de consulta inexcusable para que nuevas generaciones de investigadores puedan acercarse al género.

También dejó una más que relevante impronta en la consolidación de los estudios sobre poesía de cancionero, objeto de varios de los proyectos de investigación y tesis doctorales por ella dirigidos. Precisamente, su interés por esta materia, se plasma en varios títulos de referencia, como su edición y estudio de *El cancionero del comerciante de A Coruña* (2001) o su colaboración con José J. Labrador y Ralph di Franco en la edición del *Cancionero de poesías varias, Ms. Regimensi Latini 1635 de la Biblioteca Vaticana* (2008), así como su análisis de fuentes (particularmente, aunque no solo, impresos decimonónicos), autores (Garcí Fernández de Gerena, Juan Rodríguez del Padrón, Fernando de la Torre, Garcí Sánchez de Badajoz...), géneros, temas o, en una de sus últimas publicaciones sobre la materia, un cuidadoso análisis de la poesía inserta en textos de la ficción sentimental, publicado en la magna *Historia de la métrica medieval castellana* coordinada por Fernando Gómez Redondo (2016). Pero, además, su interés por este ámbito quedó reflejado también en la dirección de la que fue en su momento la primera revista centrada de modo exclusivo sobre poesía de cancionero, *Cancionero General*, editada por las universidades de A Coruña y Vigo, y en un buen número de volúmenes publicados en la colección Biblioteca

Filológica, cuya dirección compartió con José Ignacio Pérez Pascual, en la que encontraron acogida rigurosas ediciones, estudios y volúmenes colectivos sobre distintos cancioneros y sobre la poesía en ellos compilada.

Con ser estos dos ámbitos los más fructíferos en su trayectoria, no se agota aquí su producción científica, mucho más dilatada. Detuvo su atención asimismo en el análisis e interpretación de diferentes aspectos relacionados con obras canónicas de la literatura castellana medieval como, entre otras, el *Libro de Apolonio*, el *Libro de Buen Amor*, *La Celestina*, así como los ecos de personajes, autores y obras medievales en la literatura posterior o, de manera particular, los tratados doctrinales en la prosa del siglo XV. Precisamente, en este último ámbito, del que ya había ofrecido estudios y ediciones particulares de obras como *El Tractado de amiçia* de Ferrán Núñez o *Las cinco figuratas paradoxas* de Alfonso Fernández de Madrigal, el Tostado, se centró en sus últimos años, especialmente en la figura del fraile jerónimo Hernando de Talavera, a cuyo estudio dedicó sus horas de estudio mientras le acompañó la salud, ofreciendo como resultado la edición de algunas de sus obras dirigidas a la instrucción femenina; la última de ellas, el *Tractado provechoso de vestir y calçar*, publicada en 2021, queda como testimonio de la pasión y vitalidad intelectual que Carmen Parrilla puso en la investigación hasta sus últimos instantes de lucidez.

Scripta manent, es cierto, pero su huella no se limita a sus publicaciones, ni siquiera a su tarea como miembro de comité de redacción de algunas de las más prestigiosas revistas del hispanismo (entre ellas, el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, con cuyo desempeño tanto disfrutaba, una vez liberada de los compromisos docentes), a su presencia casi constante en multitud de comités científicos y editoriales o incluso a su membresía de honor en asociaciones de carácter científico, sino que también permanece muy nítida en la memoria de quienes, en diferentes universidades no solo españolas, recordamos a Carmen como maestra afable y generosa que entendía la universidad como una comunidad de aprendizaje e intercambio desinteresado y afectivo. Y este es, precisamente, su mayor legado, el de quien supo unir erudición y rigor en su tarea investigadora con la calidez y generosidad académica de los grandes maestros. Echamos de menos su

presencia, pero su ejemplo permanece en su obra, en sus discípulos y amigos y, en suma, en la comunidad académica que ayudó a construir.

Normas de edición

El Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (BBMP) publica Artículos de hasta 10.000 palabras / 62.000 caracteres, Notas de hasta 4000 palabras /25.000 caracteres y, de forma excepcional si la calidad e importancia del trabajo así lo justifican, Estudios de hasta 20.000 palabras /124.000 caracteres, 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.

El BBMP publica en español. Podrán proponerse artículos, además de en español, en gallego, euskera, catalán, portugués, italiano, francés e inglés. Los autores cuyos artículos sean aprobados, se comprometen a entregar, a lo largo de los treinta días siguientes, una traducción de su artículo al español correctamente redactada. Estos artículos aparecerán en ambos idiomas.

Los originales recibidos serán evaluados por dos revisores pertenecientes. Los artículos se enviarán en formato MSWord. Irán compuestos en letra Garamond 12 pt, con interlineado exacto a 14 pt. Se utilizarán comillas españolas: «».

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 cuatro 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 comas. Por ejemplo: (García Castañeda, 1978, 13) (Aymes, 2008, 191). Si hubiera más de una referencia con el mismo autor y año se indicará

añadiendo a, b, c, etc. al año de edición. Por ejemplo: (Romero Tobar, 2006a, 32) (Romero Tobar, 2006b, 473)

La Bibliografía aparecerá al final del texto, en Garamond, tipo 11, e interlineado sencillo. Los apellidos del autor/a aparecerán en mayúsculas. 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.

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.

Ejemplos para la Bibliografía final:

(Libros)

MENÉNDEZ PELAYO. Marcelino. (1876) *Polémicas, indicaciones y proyectos sobre la ciencia española*. Madrid. Víctor Saiz.

(Artículo de revista)

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.

(Capítulo de libro)

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 críticas)

PEREDA, José María de. (1998). *Pedro Sánchez*. Edición, introducción y notas de José Manuel González Herrán. Madrid. Espasa-Calpe.

(Dos o más autores)

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel y Borja Rodríguez Gutiérrez. (2009) «Menéndez Pelayo y el Romanticismo alemán». *Ínsula*. 751-752. 20-25.

(Monografías 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.

(Referencias de internet)

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/1260418987818487458813/029934.pdf?incr=1>



GOBIERNO
de
CANTABRIA
CONSEJERÍA DE CULTURA,
TURISMO Y DEPORTE