

En *Lectores, editores y audiencia. La recepción en la literatura hispánica*.
Barcelona/Vigo (España): ALEPH/ Universidad Autónoma de Barcelona/Academia del
Hispanismo.

Juan M. Gutiérrez y la recepción de la literatura española en la generación argentina de 1837.

María Eugenia Ortiz Gambetta.

Cita:

María Eugenia Ortiz Gambetta (2007). *Juan M. Gutiérrez y la recepción de la literatura española en la generación argentina de 1837*. En *Lectores, editores y audiencia. La recepción en la literatura hispánica*. Barcelona/Vigo (España): ALEPH/ Universidad Autónoma de Barcelona/Academia del Hispanismo.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/eugenia.ortiz.gambetta/15>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pcCW/kfr>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite:
<https://www.aacademica.org>.

LECTORES, EDITORES Y AUDIENCIA

LA RECEPCIÓN EN LA L I T E R A T U R A H I S P Á N I C A

DIRECCIÓN Y COORDINACIÓN:
MARÍA CECILIA TRUJILLO MAZA

UAB

Universitat Autònoma
de Barcelona

Departamento de Filología Española

ACADEMIA
EDITORIAL

ΔΣ

del Hispanismo

LECTORES, EDITORES Y AUDIENCIA.

LA RECEPCIÓN EN LA LITERATURA HISPÁNICA

Dirección y coordinación: María Cecilia Trujillo Maza

Con la colaboración de: Tatiana Jordá, Teresa López, Eva Soler y Julieta Yelín



UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona
Departamento de
Filología Española

Agència de Promoció
d'Activitats i de Congressos
UAB CAMPUS



Reservados todos los derechos. Está prohibido reproducir o transmitir esta publicación, total o parcialmente, por cualquier medio, sin la autorización expresa de los propietarios del copyright.

© De los textos: los autores.

© De esta edición: Editorial Academia del Hispanismo - Vigo (www.academiaeditorial.com)

© Diseño y producción:



ALBERT CARERACH ACM.
AVDA. CATALUNYA, 13 - 17230 PALAMÓS (GIRONA)
#34 629058714 972601093@TERRA.ES

ISBN: 978-84-96915-26-8

Depósito Legal: VG 300-2008

La Asociación Internacional de Aleph surgió hace cinco años como un espacio necesario para los recién licenciados y los doctorandos que se dedicaban a la investigación de la literatura hispánica desde los ámbitos de la filología española y la teoría literaria. Necesario porque, ante la difícil situación de los estudios en humanidades y las perspectivas futuras, los jóvenes investigadores requeríamos un ámbito especial que le diera validez a nuestro trabajo y estableciera un medio fructífero para la comunicación y el intercambio académico nacional e internacional. El rápido ascenso de esta iniciativa se ha debido al constante trabajo de sus miembros, que se han preocupado de asegurar la actividad de la asociación por medio de los encuentros anuales celebrados en Valencia (2004), Santiago de Compostela (2005) y Granada (2006), al rigor con el que se han editado y publicado las actas de estos encuentros y, en el presente, a la impresión y difusión de nuestra revista: *Cuadernos de Aleph*.

Para esta ocasión, decidí elegir un tema que suscitara el interés de todos los miembros de *Aleph* y que arrojara otros ámbitos ligados, sin duda, a nuestro futuro como la traducción, la edición, el periodismo, la historia de la lectura y los estudios de género. Considero que esta relación interdisciplinaria nos beneficia muchísimo, pues nos ayuda a explorar otras perspectivas que tienen que ver con los estudios culturales y amplían nuestras posibilidades como investigadores. Así, la recepción en la literatura hispánica nos invita a reflexionar sobre las circunstancias que rodean al libro desde su creación hasta su recepción por un grupo de lectores; esto es, los modos de leer, de interpretar y de apropiarse de una obra. Son por ello, asuntos fundamentales para valorar la trascendencia de un texto literario, de un autor, de un canon y de su politización, es decir, su relación con la cultura y con el poder.

Durante los últimos decenios, la crítica literaria ha insistido en la importancia del lector a la hora de examinar tanto una obra concreta, como todo un contexto cultural. Los recientes estudios diacrónicos sobre los lectores y la lectura nos permiten descubrir nuevos horizontes en el panorama literario peninsular y latinoamericano. ¿Existe un perfil de lector en las letras hispánicas? ¿Qué factores determinan el canon de la lectura o la prohibición de libros? ¿Cómo se explica el éxito que tuvieron ciertas obras en el pasado y el que tienen algunas en nuestro tiempo? ¿Siguen incidiendo los mismos agentes? ¿Qué labor tiene el editor y el traductor en la construcción del lector implícito?

Aunque Barthes habló de la "muerte del autor" –proclamando acaso su nacimiento–, y Foucault señaló la importancia que iba cobrando el lector en la teoría literaria postmoderna, lo cierto es que no se trata de una preocupación exclusiva del siglo XX: asuntos como la satisfacción del público y el placer de la lectura siempre han sido elementos que han interesado a los autores desde el momento de la escritura. Así se comprueba en el *Arte nuevo de hacer comedias* o en los guiños cervantinos a su "amigo lector"; y del mismo modo sucede en la "Continuidad de los parques" o en el manuscrito indescifrable cuya lectura determinó el fin de Macondo.

Por otra parte, el trabajo del editor y del traductor supone también una tarea interpretativa: condiciona la experiencia lectora y el establecimiento de juicios de valor. Un estudio diacrónico de los factores que otorgaron mayor o menor protagonismo a determinados autores pone de manifiesto el contexto cultural de la obra y su relación material con el mundo del libro. Así pues, dada la relevancia que ha tomado la reconstrucción de las circunstancias que rodearon la gestación de determinadas obras y las razones para su éxito u olvido, resulta pertinente analizar todo texto literario desde esta perspectiva. No sólo para comprender sus motivaciones

ideológicas y su significado, sino su existencia como mero hecho lingüístico. Un libro o una pieza dramática existen para ser leídos o disfrutados por su público; de este modo, el lector desempeña un papel esencial en la fortuna de cualquier obra literaria; por ello el estudio de su valor en las letras hispánicas constituye una gran aportación a las nuevas líneas de investigación que empiezan a despuntar en la actualidad.

En síntesis, “Lectores, editores y audiencia: la recepción en la literatura hispánica” responde, por tanto, a la excelente salud de la que ahora disfrutan los estudios de recepción y pretende ofrecer nuevas aproximaciones a los factores que inciden en la producción de la literatura hispánica. La variedad de especialidades de cada uno de los participantes ha sido fundamental para ofrecer un estudio transversal de este fenómeno en un nivel tanto temporal como temático, ya que no solamente hay estudios que atienden a las diferentes “literaturas” del ámbito hispánico, sino también a su misma construcción, sus géneros y sus motivaciones socio-políticas. Así pues, la configuración del canon, la escritura de la historia literaria, la instauración de la censura, la transmisión de obras a través de diferentes generaciones y la misma disposición de una biblioteca privada, nos brindan herramientas utilísimas para comprender el éxito de un autor, la función de la lectura y la reescritura, al igual que la influencia del traductor y el editor. Considero que estas reflexiones son de gran importancia para acercarnos a la literatura como una cuestión social, dimensión que muy a menudo se olvida en la crítica actual.

Esta edición digital está estructurada para facilitar al investigador la lectura y la rápida búsqueda de información de cualquier aspecto que le pueda resultar de interés, bien sea en el ámbito de la teoría literaria o la filología, como el de la traducción, la biblioteconomía o la historia cultural. Por este motivo, se encontrará con tres índices a los que podrá acceder en todo el documento: uno alfabético (según los nombres de los participantes), otro cronológico (según las periodizaciones o ámbitos literarios) y otro temático (según las líneas de investigación propias de este congreso). Estas herramientas, junto con los ficheros que encontrará al lado izquierdo de la pantalla y una función específica de búsqueda, le permitirán realizar diversas indagaciones introduciendo palabras u oraciones. Espero contribuir con ello al buen hacer de cualquier estudioso que acuda a este volumen y a la promoción de sus jóvenes autores en el ámbito de la investigación.

María Cecilia Trujillo Maza

Coordinadora del IV Congreso Aleph “Lectores, editores y audiencia. La Recepción en la Literatura Hispánica”

Agradecimientos

Quisiera expresar mi gratitud al departamento de Filología Española de la Universitat Autònoma de Barcelona por haber amparado este encuentro internacional, cuyo fruto es la presente publicación, especialmente a: Santiago Alcoba, a Juan Carlos Rubio, a M. José Vega, a Francisco Rico, a Alberto Blecua, a Montse Amores, a Juan Rodríguez, a Guillermo Serés, y, desde luego, a todo el comité de organización conformado por los becarios de los grupos de investigación: *Seminario de Poética Europea del Renacimiento*, *Prolope*, *Libro del Buen Amor: Texto y Contextos*, *Cuento del siglo XIX* y *Cuerpo y Textualidad*. También quisiera agradecer a los miembros de honor del comité científico y a todos los profesores que participaron en las sesiones plenarias, ya que su valiosa asistencia no solamente elevó el nivel académico de este encuentro, sino que su intervención resultó esencial para los jóvenes filólogos en formación que requerimos de estos espacios de diálogo e intercambio académico para fortalecer nuestra investigación. Por último, agradezco a las Juntas directivas de la *Asociación de Aleph* del 2007 y 2008, especialmente a Teresa López, Tatiana Jordá, Eva Soler y Julieta Yelín por su activa colaboración en esta edición y desde luego, agradezco también a todos los socios por haber acogido con tanto entusiasmo este congreso.

ÍNDICE ALFABÉTICO

Ponencias y mesas redondas

Ferrús Antón, Beatriz	Leer para contarse: sobre las <i>escenas de lectura</i> en el Barroco de Indias
Gil Bardají, Anna	La recepción de la literatura árabe en España: Del etnocentrismo cultural a la interculturalidad
Navarro Durán, Rosa	Lectores y lecturas de <i>La vida de Lazarillo de Tormes</i>
Serés, Guillermo	Cervantes y la lectura de historias fingidas

Comunicaciones

Alberdi Ozoño, Begoña	<i>La esperanza S.A.</i> de Carlos Manuel Varela: Génesis, contextos y recepciones
Alonso Corral, Víctor	La aliteración en la poesía de la generación del 27: Cuestiones en torno a su recepción
Álvarez Ledo, Sandra	Juan Alfonso de Baena y su labor crítica como compilador de textos especulativos
Álvarez Perelégui, Gonzalo	Buero Vallejo y Alfonso Sastre: Dos posiciones críticas frente a la censura franquista
Barszczewska, Agata	Gombrowicz y la novela argentina
Bueno Maia, Rita	Pintando la picaresca: <i>Lazarillo de Goya</i> la (re) construcción del pícaro y el moldear de los personajes literarios
Calzón García, José Antonio	Una relectura de <i>La pícara Justina</i> en la narrativa contemporánea: <i>El cantar de la tórtola</i>
Cancellieri, Natalia	El papel del lector frente a la autoficción. Tres ejemplos femeninos de posmodernidad literaria
Cantalapiedra Delgado, Sofía	Mecanismos del enredo en comedias de Moreto ante el público de Valladolid (1680–1700)
Caparrós Pedrosa, Carolina	Calderón de la Barca y las mujeres de la corte de Felipe IV en los años centrales del siglo XVII
Carrasco Arroyo, Noemi	Emilia Pardo Bazán, lectora y crítica de libros de viaje
Castro González, José Luis	Recepción de la comedia española actual en la prensa periódica
Ceballos Viro, Álvaro	Ediciones alemanas en español a finales del siglo XIX
Chávez, Félix Ernesto	La nueva poesía cubana: el cuestionamiento de una generación en ausencia
Chimeno del Campo, Ana Belén	La recepción medieval de los libros de viajes
Choperena Armendáriz, Teresa	Hacia una lectura de los poemas autobiográficos. “biotz-begietan” de Blas de Otero
Cornejo Ibares, María Paz	El crítico teatral como mediador en la recepción del teatro español de los años cincuenta
De Chiara, Marilena	Seis personajes en busca de autor: Ortega y Gasset y Pirandello
De Groot, Carolina	La influencia del lector futuro en la <i>Consolatoria para doña Juana de Mendoça</i> de Gómez Manrique
Domínguez Pérez, Mónica	La recepción crítica de “La Galera de Oro” y “Despliega Velas” en los distintos polisistemas del ámbito español
Domínguez Romero, Elena	Jorge de Montemayor y su <i>Diana</i> en Inglaterra: la traducción de Bartholomew Young 1598
Encabo Fernández, Enrique	París, siempre París... la imagen de <i>La ciudad de la luz</i> en el teatro musical español finisecular
Esteban Erlés, Patricia	Las <i>fadas</i> de la Montaña Artifaria: construcción de un personaje mágico en el <i>Palmerín de Olivia</i>
Fidalgo Larraga, Raquel	Una nueva propuesta de canon literario español a través de cinco revistas de avanzada (1927–1936)
Flores Martín, Mercedes	La comedia de santos como instrumento doctrinal en la contrarreforma española

Fortuño Gómez, Vanessa	Los espectadores cortesanos de <i>El Conde Lucanor</i> de Calderón y su visión de los tres pretendientes de Rosimunda
García Fernández, Óscar	De las sueltas a la edición crítica: <i>El desafío de Carlos V</i> de Rojas Zorrilla
García Reidy, Alejandro	La mirada moralista: la imagen del dramaturgo en la controversia sobre la licitud del teatro
González Alfaya, Lucila	La recepción de Diego López de Haro en otros poetas de su siglo
González Álvarez, Jaime	Gonzalo de Berceo y los tres <i>Himnos</i> litúrgicos
Gracia, Frédéric	La literatura im-prensa del <i>Diario de la Marina</i> : producciones literarias y prácticas de lectura en la conformación de una sociedad (Cuba, 1878/1921)
Hernández Cano, Eduardo	Lectoras y lecturas a finales de los años veinte: La encuesta de <i>El Sol</i> (1927)
Hueso Fibla, Silvia	Belleza y sexualidad en Mario Bellatín
Jordá Fabra, Tatiana	La práctica escénica cortesana en Castilla y Portugal: descubriendo sus códigos en las églogas, farsas y comedias del primer Renacimiento
Labrador Méndez, Germán	Jóvenes, lectores y poetas en la España de 1975: la biblioteca de Aníbal Núñez
Lafuente, Eva	Recepción y reescritura de Verne por Moreno Fuentes: Distorsión de un género
Lain Corona, Guillermo	Criticando a la crítica mironiana (el 27 como precursor de la lectura lírica de Miró)
Lara Labaila, Victoria	“Continuidad de los parques”: una llamada al lector-cómplice cortazariano
López Martínez, José Enrique	Boccaccio y Petrarca en dos comedias españolas del XVII
Lozano de la Pola, Ana	Libros dentro de libros dentro de libros... <i>El caballero de las botas azules</i> de Rosalía de Castro como artefacto (meta) literario
Lucero Sánchez, Ernesto	Posibilidades y límites a la interpretación de <i>Guzmán de Alfarache</i> desde la recepción inmanente
Luque Carreras, José Antonio	Recepción de un subgénero anglosajón en la narrativa española actual: la novela de campus en Javier Cercas
Marín Cepeda, Patricia	“et con la penna, et con la lingua, non con l'hasta ne con la spada”. Apuntes sobre el mecenazgo literario de Ascanio Colonna y las redes clientelares en el año de la anexión de Portugal, 1580
Martelli, Samanta	El <i>Liber facetiarum</i> de Poggio Bracciolini en España: Difusión y recepción de la <i>facecia</i> humanística
Martín Ezpeleta, Antonio	La recepción de la <i>Historia de la literatura española</i> de Ángel Valbuena Prat
Martín Ortega, Elisa	María Zambrano, Jorge Luis Borges y Juan Gelman: tres lecturas de <i>Job</i>
Martínez Salazar, Elisa	¿Hay que quemar a Kafka? La recepción española de Franz Kafka en su contexto internacional
Melendi López, Miguel	¿El lector como elemento que define un modelo de traducción? Análisis de la traducción al español de un poema publicado por Hiperión
Morón Espinosa, Antonio César	La puesta en escena como determinante para el conocimiento de un autor dramático. El caso de José Martín Recuerda
Muñoz López, Ignacio	Tántalo editando: <i>Los bravos</i> , de Jesús Fernández Santos
Muñoz-Tébar, Juan	La venganza y la escritura en algunos romances de cordel sobre mujeres asesinas impresos en el siglo XIX
Muriel Quiñonero, Eva	La censura teatral en el siglo XVIII: la fortuna de <i>La Niña de Plata</i> , de Lope de Vega, a la luz de un manuscrito de 1735
Nakládalová, Iveta	<i>Malos libros</i> en el Quinientos
Nogués Bruno, María	Pervivencia del auto sacramental en siglo XX: Tres autos de los años 30
Ortiz Padilla, Yolanda	El “realismo exasperado” llega a la “pequeña épica familiar” del teatro de Cossa
Ortiz, Eugenia	Juan María Gutiérrez y la recepción de la literatura española en la generación argentina de 1837
Palazón Sáez, Gemma	Sergio Ramírez, Gioconda Belli y el testimonio posrevolucionario
Pérez Isasi, Santiago	La recepción (paradójica) de Juan de Mena en la historiografía literaria española (1800-1939)
Pérez Pacheco, Pilar	El éxito editorial de <i>Eusebio</i> de Pedro Montengón
Porteiro Chouciño, Ana	La recepción en las epístolas poéticas de Lope de Vega
Regueiro Salgado, Begoña	Desmitificación mitificadora: realidad y leyenda en la figura de Gustavo Adolfo Bécquer
Rodríguez Rodríguez, Ana M.	El encuentro con el islam en los márgenes del imperio en la <i>Historia de Mindanao</i> y <i>Joló</i>

Rosell, María	Luis Cernuda, lector leído. El mundo editorial según un poeta heterodoxo
Ruiz Urbón, Cristina	Los receptores de la obra teatral cervantina: De espectadores a lectores
Sanmartín Pérez, Rosa	La dramaturgia machadiana vista a través de los ojos avizores de los críticos
Santos Sánchez, Diego	La muerte del canon, la supervivencia del clásico y el lector como ciudadano cultural
Sánchez, Ana Isabel	La reelaboración de la historia en <i>La fortuna merecida</i> , de Lope de Vega
Solanas Jiménez, M. Carmen	La recepción del futurismo en la literatura de ámbito hispánico
Trujillo Maza, M. Cecilia	De lecturas devotas a lectura prohibidas: La censura de libros para mujeres en el siglo XVI
Ulla Lorenzo, Alejandra	La labor editorial de Vera Tassis en la <i>Segunda parte</i> de Calderón: el ejemplo de <i>Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario</i>
Uribe Viveros, Margarita	Héroes y antihéroes en la narrativa colombiana reciente
Voetberg, Sandra	Joan Maragall y Eugeni d'Ors: lectores de Gabriel Miró
Yelín, Julieta	Encarnación de la moraleja. Las fábulas de Augusto Monterroso

INDICE CRONOLÓGICO

Estudios en literatura medieval

Álvarez Ledo, Sandra	Juan Alfonso de Baena y su labor crítica como compilador de textos especulativos
Chimeno del Campo, Ana Belén	La recepción medieval de los libros de viajes
De Groot, Carolina	La influencia del lector futuro en la <i>Consolatoria para doña Juana de Mendoça</i> de Gómez Manrique
González Alfaya, Lucila	La recepción de Diego López de Haro en otros poetas de su siglo
González Álvarez, Jaime	Gonzalo de Berceo y los tres <i>Himnos</i> litúrgicos

Estudios de literatura del Siglo de Oro, el Barroco y la Ilustración

Bueno Maia, Rita	Pintando la picaresca: <i>Lazarillo de Goya</i> la (re)construcción del pícaro y el moldear de los personajes literarios
Cantalapiedra Delgado, Sofía	Mecanismos del enredo en comedias de Moreto ante el público de Valladolid (1680–1700)
Caparrós Pedrosa, Carolina	Calderón de la Barca y las mujeres de la corte de Felipe IV en los años centrales del siglo XVII
Domínguez Romero, Elena	Jorge de Montemayor y su <i>Diana</i> en Inglaterra: la traducción de Bartholomew Young 1598
Esteban Erlés, Patricia	Las <i>fadas</i> de la Montaña Artifaria: construcción de un personaje mágico en el <i>Palmerín de Olivia</i>
Ferrús Antón, Beatriz	Leer para contarse: sobre las <i>escenas de lectura</i> en el Barroco de Indias
Flores Martín, Mercedes	La comedia de santos como instrumento doctrinal en la contrarreforma española
Fortuño Gómez, Vanessa	Los espectadores cortesanos de <i>El Conde Lucanor</i> de Calderón y su visión de los tres pretendientes de Rosimunda
García Fernández, Óscar	De las sueltas a la edición crítica: <i>El desafío de Carlos V</i> de Rojas Zorrilla
García Reidy, Alejandro	La mirada moralista: la imagen del dramaturgo en la controversia sobre la licitud del teatro
Jordá Fabra, Tatiana	La práctica escénica cortesana en Castilla y Portugal: descubriendo sus códigos en las églogas, farsas y comedias del primer Renacimiento
López Martínez, José Enrique	Boccaccio y Petrarca en dos comedias españolas del XVII
Lucero Sánchez, Ernesto	Posibilidades y límites a la interpretación de <i>Guzmán de Alfarache</i> desde la recepción inmanente
Marín Cepeda, Patricia	“et con la penna, et con la lingua, non con l’hasta ne con la spada”. Apuntes sobre el mecenazgo literario de Ascanio Colonna y las redes clientelares en el año de la anexión de Portugal, 1580
Martelli, Samanta	El <i>Liber facetiarum</i> de Poggio Bracciolini en España: Difusión y recepción de la <i>facecia</i> humanística
Muriel Quiñonero, Eva	La censura teatral en el siglo XVIII: la fortuna de <i>La Niña de Plata</i> , de Lope de Vega, a la luz de un manuscrito de 1735
Nakládalová, Iveta	<i>Malos libros</i> en el Quinientos
Navarro Durán, Rosa	Lectores y lecturas de <i>La vida de Lazarillo de Tormes</i>
Pérez Pacheco, Pilar	El éxito editorial de <i>Eusebio</i> de Pedro Montengón
Ruiz Urbón, Cristina	Los receptores de la obra teatral cervantina: De espectadores a lectores
Serés, Guillermo	Cervantes y la lectura de historias fingidas
Trujillo Maza, M. Cecilia	De lecturas devotas a lectura prohibidas: La censura de libros para mujeres en el siglo XVI
Ulla Lorenzo, Alejandra	La labor editorial de Vera Tassis en la <i>Segunda parte</i> de Calderón: el ejemplo de <i>Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario</i>

Estudios de literatura moderna y contemporánea

Alonso Corral, Víctor	La aliteración en la poesía de la generación del 27: Cuestiones en torno a su recepción
Álvarez Perelégui, Gonzalo	Buero Vallejo y Alfonso Sastre: Dos posiciones críticas frente a la censura franquista
Barszczewska, Agata	Gombrowicz y la novela argentina
Calzón García, José Antonio	Una relectura de <i>La pícara Justina</i> en la narrativa contemporánea: <i>El cantar de la tórtola</i>
Cancellieri, Natalia	El papel del lector frente a la autoficción. Tres ejemplos femeninos de posmodernidad literaria
Carrasco Arroyo, Noemi	Emilia Pardo Bazán, lectora y crítica de libros de viaje
Castro González, José Luis	Recepción de la comedia española actual en la prensa periódica
Ceballos Viro, Álvaro	Ediciones alemanas en español a finales del siglo XIX
Choperena Armendáriz, Teresa	Hacia una lectura de los poemas autobiográficos. “biotz-begietan” de Blas de Otero
Cornejo Ibares, María Paz	El crítico teatral como mediador en la recepción del teatro español de los años cincuenta
De Chiara, Marilena	Seis personajes en busca de autor: Ortega y Gasset y Pirandello
Domínguez Pérez, Mónica	La recepción crítica de “La Galera de Oro” y “Despliega Velas” en los distintos polisistemas del ámbito español
Encabo Fernández, Enrique	París, siempre París... la imagen de <i>La ciudad de la luz</i> en el teatro musical español finisecular
Fidalgo Larraga, Raquel	Una nueva propuesta de canon literario español a través de cinco revistas de avanzada (1927-1936)
Gil Bardají, Anna	La recepción de la literatura árabe en España: Del etnocentrismo cultural a la interculturalidad
Hernández Cano, Eduardo	Lectoras y lecturas a finales de los años veinte: La encuesta de <i>El Sol</i> (1927)
Labrador Méndez, Germán	Jóvenes, lectores y poetisas en la España de 1975: la biblioteca de Aníbal Núñez
Lafuente, Eva	Recepción y reescritura de Verne por Moreno Fuentes: Distorsión de un género
Laín Corona, Guillermo	Criticando a la crítica mironiana (el 27 como precursor de la lectura lírica de Miró)
Lozano de la Pola, Ana	Libros dentro de libros dentro de libros... <i>El caballero de las botas azules</i> de Rosalía de Castro como artefacto (meta) literario
Luque Carreras, José Antonio	Recepción de un subgénero anglosajón en la narrativa española actual: la novela de campus en Javier Cercas
Martín Ezpeleta, Antonio	La recepción de la <i>Historia de la literatura española</i> de Ángel Valbuena Prat
Martín Ortega, Elisa	María Zambrano, Jorge Luis Borges y Juan Gelman: tres lecturas de <i>Job</i>
Martínez Salazar, Elisa	¿Hay que quemar a Kafka? La recepción española de Franz Kafka en su contexto internacional
Melendi López, Miguel	¿El lector como elemento que define un modelo de traducción? Análisis de la traducción al español de un poema publicado por Hiperión
Morón Espinosa, Antonio César	La puesta en escena como determinante para el conocimiento de un autor dramático. El caso de José Martín Recuerda
Muñoz López, Ignacio	Tántalo editando: <i>Los bravos</i> , de Jesús Fernández Santos
Muñoz-Tébar, Juan	La venganza y la escritura en algunos romances de cordel sobre mujeres asesinas impresos en el siglo XIX
Ortiz, Eugenia	Juan María Gutiérrez y la recepción de la literatura española en la generación argentina de 1837
Pérez Isasi, Santiago	La recepción (paradójica) de Juan de Mena en la historiografía literaria española (1800-1939)
Regueiro Salgado, Begoña	Desmitificación mitificadora: realidad y leyenda en la figura de Gustavo Adolfo Bécquer
Rodríguez Rodríguez, Ana M.	El encuentro con el islam en los márgenes del imperio en la <i>Historia de Mindanao y Joló</i>
Rosell, María	Luis Cernuda, lector leído. El mundo editorial según un poeta heterodoxo
Sanmartín Pérez, Rosa	La dramaturgia machadiana vista a través de los ojos avizores de los críticos

Santos Sánchez, Diego	La muerte del canon, la supervivencia del clásico y el lector como ciudadano cultural
Solanas Jiménez, M. Carmen	La recepción del futurismo en la literatura de ámbito hispánico
Voetberg, Sandra	Joan Maragall y Eugeni d'Ors: lectores de Gabriel Miró

Estudios de literatura latinoamericana

Alberdi Ozoño, Begoña	<i>La esperanza</i> S.A. de Carlos Manuel Varela: Génesis, contextos y recepciones
Barszczewska, Agata	Gombrowicz y la novela argentina
Chávez, Félix Ernesto	La nueva poesía cubana: el cuestionamiento de una generación en ausencia
Gracia, Frédéric	La literatura im-prensa del <i>Diario de la Marina</i> : producciones literarias y prácticas de lectura en la conformación de una sociedad (Cuba, 1878/1921)
Hueso Fibla, Silvia	Belleza y sexualidad en Mario Bellatín
Lara Labaila, Victoria	"Continuidad de los parques": una llamada al lector-cómplice cortazariano
Ortiz Padilla, Yolanda	El "realismo exasperado" llega a la "pequeña épica familiar" del teatro de Cossa
Palazón Sáez, Gemma	Sergio Ramírez, Gioconda Belli y el testimonio posrevolucionario
Uribe Viveros, Margarita	Héroes y antihéroes en la narrativa colombiana reciente
Yelín, Julieta	Encarnación de la moraleja. Las fábulas de Augusto Monterroso

ÍNDICE TEMÁTICO

De lecturas y lectores

El lector y el espectador en el Siglo de Oro

Cantalapiedra Delgado, Sofía	Mecanismos del enredo en comedias de Moreto ante el público de Valladolid (1680–1700)
Jordá Fabra, Tatiana	La práctica escénica cortesana en Castilla y Portugal: descubriendo sus códigos en las églogas, farsas y comedias del primer Renacimiento
López Martínez, José Enrique	Boccaccio y Petrarca en dos comedias españolas del XVII
Navarro Durán, Rosa	Lectores y lecturas de <i>La vida de Lazarillo de Tormes</i>
Porteiro Chouciño, Ana	La recepción en las epístolas poéticas de Lope de Vega
Ruiz Urbón, Cristina	Los receptores de la obra teatral cervantina: De espectadores a lectores
Serés, Guillermo	Cervantes y la lectura de historias fingidas

Las lecturas de los poetas en los siglos XIX y XX

Alonso Corral, Víctor	La aliteración en la poesía de la generación del 27: Cuestiones en torno a su recepción
Chávez, Félix Ernesto	La nueva poesía cubana: el cuestionamiento de una generación en ausencia
Choperena Armendáriz, Teresa	Hacia una lectura de los poemas autobiográficos. “biotz-begietan” de Blas de Otero
Labrador Méndez, Germán	Jóvenes, lectores y poetas en la España de 1975: la biblioteca de Aníbal Núñez
Laín Corona, Guillermo	Criticando a la crítica mironiana (el 27 como precursor de la lectura lírica de Miró)
Martín Ortega, Elisa	María Zambrano, Jorge Luis Borges y Juan Gelman: tres lecturas de <i>Job</i>
Regueiro Salgado, Begoña	Desmitificación mitificadora: realidad y leyenda en la figura de Gustavo Adolfo Bécquer
Rosell, María	Luis Cernuda, lector leído. El mundo editorial según un poeta heterodoxo
Solanas Jiménez, M. Carmen	La recepción del futurismo en la literatura de ámbito hispánico
Voetberg, Sandra	Joan Maragall y Eugeni d’Ors: lectores de Gabriel Miró

Lecturas y escrituras femeninas

Cancellieri, Natalia	El papel del lector frente a la autoficción. Tres ejemplos femeninos de posmodernidad literaria
Caparrós Pedrosa, Carolina	Calderón de la Barca y las mujeres de la corte de Felipe IV en los años centrales del siglo XVII
Carrasco Arroyo, Noemi	Emilia Pardo Bazán, lectora y crítica de libros de viaje
De Groot, Carolina	La influencia del lector futuro en la <i>Consolatoria para doña Juana de Mendoça</i> de Gómez Manrique
Ferrús Antón, Beatriz	Leer para contarse: sobre las <i>escenas de lectura</i> en el Barroco de Indias
Gracia, Frédéric	La literatura im-prensa del <i>Diario de la Marina</i> : producciones literarias y prácticas de lectura en la conformación de una sociedad (Cuba, 1878/1921)
Hernández Cano, Eduardo	Lectoras y lecturas a finales de los años veinte: La encuesta de <i>El Sol</i> (1927)
Lozano de la Pola, Ana	Libros dentro de libros dentro de libros... <i>El caballero de las botas azules</i> de Rosalía de Castro como artefacto (meta) literario
Muñoz-Tébar, Juan	La venganza y la escritura en algunos romances de cordel sobre mujeres asesinas impresos en el siglo XIX

Lecturas y escrituras del otro

Chimeno del Campo, Ana Belén	La recepción medieval de los libros de viajes
Esteban Erlés, Patricia	Las <i>fadas</i> de la Montaña Artifaria: construcción de un personaje mágico en el <i>Palmerín de Olivia</i>
Lafuente, Eva	Recepción y reescritura de Verne por Moreno Fuentes: Distorsión de un género
Rodríguez Rodríguez, Ana M.	El encuentro con el islam en los márgenes del imperio en la <i>Historia de Mindanao y Joló</i>

La edición y la recepción

La lírica medieval

Álvarez Ledo, Sandra	Juan Alfonso de Baena y su labor crítica como compilador de textos especulativos
González Alfaya, Lucila	La recepción de Diego López de Haro en otros poetas de su siglo
González Álvarez, Jaime	Gonzalo de Berceo y los tres <i>Himnos</i> litúrgicos

El renacimiento y barroco

Fortuño Gómez, Vanessa	Los espectadores cortesanos de <i>El Conde Lucanor</i> de Calderón y su visión de los tres pretendientes de Rosimunda
García Fernández, Óscar	De las sueltas a la edición crítica: <i>El desafío de Carlos V</i> de Rojas Zorrilla
Lucero Sánchez, Ernesto	Posibilidades y límites a la interpretación de <i>Guzmán de Alfarache</i> desde la recepción inmanente
Marín Cepeda, Patricia	" <i>et con la penna, et con la lingua, non con l'hasta ne con la spada</i> ". Apuntes sobre el mecenazgo literario de Ascanio Colonna y las redes clientelares en el año de la anexión de Portugal, 1580
Pérez Pacheco, Pilar	El éxito editorial de <i>Eusebio</i> de Pedro Montengón
Ulla Lorenzo, Alejandra	La labor editorial de Vera Tassis en la <i>Segunda parte</i> de Calderón: el ejemplo de <i>Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario</i>

La narrativa contemporánea

Calzón García, José Antonio	Una relectura de <i>La pícara Justina</i> en la narrativa contemporánea: <i>El cantar de la tórtola</i>
Hueso Fibla, Silvia	Belleza y sexualidad en Mario Bellatín
Lara Labaila, Victoria	"Continuidad de los parques": una llamada al lector-cómplice cortazariano
Luque Carreras, José Antonio	Recepción de un subgénero anglosajón en la narrativa española actual: la novela de campus en Javier Cercas
Muñoz López, Ignacio	Tántalo editando: <i>Los bravos</i> , de Jesús Fernández Santos
Palazón Sáez, Gemma	Sergio Ramírez, Gioconda Belli y el testimonio posrevolucionario
Uribe Viveros, Margarita	Héroes y antihéroes en la narrativa colombiana reciente
Yelín, Julieta	Encarnación de la moraleja. Las fábulas de Augusto Monterroso

La crítica literaria

La censura desde Renacimiento hasta la Ilustración

Flores Martín, Mercedes	La comedia de santos como instrumento doctrinal en la contrarreforma española

García Reidy, Alejandro	La mirada moralista: la imagen del dramaturgo en la controversia sobre la licitud del teatro
Martelli, Samanta	El <i>Liber facetiarum</i> de Poggio Bracciolini en España: Difusión y recepción de la <i>facecia</i> humanística
Muriel Quiñonero, Eva	La censura teatral en el siglo XVIII: la fortuna de <i>La Niña de Plata</i> , de Lope de Vega, a la luz de un manuscrito de 1735
Nakládalová, Iveta	<i>Malos libros</i> en el Quinientos
Trujillo Maza, M. Cecilia	De lecturas devotas a lectura prohibidas: La censura de libros para mujeres en el siglo XVI

La historiografía literaria y la construcción del canon

Fidalgo Larraga, Raquel	Una nueva propuesta de canon literario español a través de cinco revistas de avanzada (1927-1936)
Martín Ezpeleta, Antonio Ortiz, Eugenia	La recepción de la <i>Historia de la literatura española</i> de Ángel Valbuena Prat Juan María Gutiérrez y la recepción de la literatura española en la generación argentina de 1837
Pérez Isasi, Santiago	La recepción (paradójica) de Juan de Mena en la historiografía literaria española (1800-1939)
Santos Sánchez, Diego	La muerte del canon, la supervivencia del clásico y el lector como ciudadano cultural

La crítica teatral en los siglos XIX y XX

Alberdi Ozoño, Begoña	<i>La esperanza</i> S.A. de Carlos Manuel Varela: Génesis, contextos y recepciones
Álvarez Perelátegui, Gonzalo	Buero Vallejo y Alfonso Sastre: Dos posiciones críticas frente a la censura franquista
Castro González, José Luis	Recepción de la comedia española actual en la prensa periódica
Cornejo Ibares, María Paz	El crítico teatral como mediador en la recepción del teatro español de los años cincuenta
De Chiara, Marilena	Seis personajes en busca de autor: Ortega y Gasset y Pirandello
Encabo Fernández, Enrique	París, siempre París... la imagen de <i>La ciudad de la luz</i> en el teatro musical español finisecular
Morón Espinosa, Antonio César	La puesta en escena como determinante para el conocimiento de un autor dramático. El caso de José Martín Recuerda
Nogués Bruno, María	Pervivencia del auto sacramental en siglo XX: tres autos de los años 30
Ortiz Padilla, Yolanda	El "realismo exasperado" llega a la "pequeña épica familiar" del teatro de Cossa
Sanmartín Pérez, Rosa	La dramaturgia machadiana vista a través de los ojos avizores de los críticos

La traducción

En el Renacimiento

Domínguez Romero, Elena	Jorge de Montemayor y su <i>Diana</i> en Inglaterra: la traducción de Bartholomew Young 1598
Bueno Maia, Rita	Pintando la picaresca: <i>Lazarillo de Goya</i> la (re)construcción del pícaro y el moldear de los personajes literarios

En los siglos XIX y XX

Barszczewska, Agata	Gombrowicz y la novela argentina

Ceballos Viro, Álvaro	Ediciones alemanas en español a finales del siglo XIX
Domínguez Pérez, Mónica	La recepción crítica de “La Galera de Oro” y “Despliega Velas” en los distintos polisistemas del ámbito español
Gil Bardají, Anna	La recepción de la literatura árabe en España: Del etnocentrismo cultural a la interculturalidad
Martínez Salazar, Elisa	¿Hay que quemar a Kafka? La recepción española de Franz Kafka en su contexto internacional
Melendi López, Miguel	¿El lector como elemento que define un modelo de traducción? Análisis de la traducción al español de un poema publicado por Hiperión

GOMBROWICZ Y LA NOVELA ARGENTINA

Agata Barszczewska
Universidad de Valencia

En el debate sobre la novela argentina, Ricardo Piglia expone una tesis según la cual la novela argentina sería “una novela polaca traducida a un español futuro” (Piglia, 2000: 146). A primera vista, parece una declaración insólita. Y quizá, solamente, por ser enunciada por un autor argentino de gran prestigio, por la voz de “la autoridad”, quisierais preguntar, ¿qué diablos, tendrán que ver entre sí las dos literaturas? La pregunta tiene su razón; de la manera igual que la tesis de Piglia. Me gustaría que esta relación de implicación entre la tesis provocativa, no por eso menos sensata, y la pregunta impaciente, sea un punto de partida para imaginarnos un potencial diálogo que podría surgir aquí y ahora.

Una aclaración imprescindible: Piglia no habla de la novela polaca en general. El referente de su tesis es la obra de un escritor polaco, Witold Gombrowicz. Gombrowicz pertenece a esa estirpe de los escritores que son leídos sobre todo por otros escritores y generalmente es desconocido entre el público de los lectores no profesionales. No en Polonia, por supuesto, donde ya hace mucho se convirtió en la figura clásica, sin duda alguna, para la cólera póstuma de él mismo, lo que entiende cualquiera que ha tenido en la mano algún libro suyo. No obstante, globalmente, por decirlo de alguna manera, la figura del escritor polaco entra en este juego dialéctico tan preferido por él mismo, de existir como autor y al mismo tiempo, en cierta medida, quedar silenciado; de ser apreciado como artista, aunque no alabado de rodillas. Dice Gombrowicz en el prólogo a la edición argentina de *Ferdydurke*:

No, no digan nada, porque debido a toda clase de falsificaciones, la situación social de así llamado “artista”, se ha vuelto en nuestros tiempos tan pretenciosa que todo lo que se pueda decir suena a falso y, cuanto más sinceridad y sencillez pongáis en vuestro “me gustó muchísimo” o “estoy encantado”, tanta más vergüenza para él y para vosotros. Callaos, pues, os lo ruego. [...] Por el momento —si queréis expresar que os gustó—, tocad sencillamente, al verme, vuestra oreja derecha. Si os agarráis la oreja izquierda sabré que no os agradó, y la nariz significaría que vuestro juicio está en el medio (Gombrowicz, 2001: 10).

Para continuar con mi propósito de esclarecer la tesis de Piglia, me parece absolutamente preciso sumergirnos en esta infrahistoria de la literatura que es la historia privada de un escritor.

A los treinta y cinco años, Gombrowicz llega a Argentina, como conquistador o pirata, en un viaje inaugural del barco polaco *Chrobry*. Es el mes de agosto de 1939. Una semana más tarde estalla la Segunda Guerra Mundial y Polonia desaparece del mapa político. Los compañeros de viaje de Gombrowicz deciden volver a Inglaterra y allí alistarse en el ejército. Gombrowicz se queda. ¿La razón? Explica a sus colegas que tiene la necesidad de terminar sus estudios sobre el alma criolla que había empezado unos días antes. Una razón suficiente para el artista que, con un guiño de ojo, agarra el azar y lo convierte en su destino. No pudo ser una cuestión de contingencia que su estancia en Argentina se prolongara casi veinticuatro años.

En estos tiempos, Gombrowicz es un escritor ya bien conocido en Polonia, autor polémico de un drama, de un libro de cuentos y de una novela, quizá su obra más conocida, *Ferdydurke*. Sin embargo, baja a las tierras de Argentina como un ignoto total, que, por su parte, desconoce por completo el país al que llega, el idioma inclusive.

Para entender debidamente la situación de Gombrowicz en sus primeros años en América habrá que verla en el contexto de su novela *Ferdydurke*. En este libro, editado en Polonia un año antes, se cuenta la historia de un hombre de treinta años (la edad cercana a la de Gombrowicz en aquellos momentos) que queda atrapado por su profesor antiguo de la escuela y sometido a los mecanismos de la infantilización secundaria. Es un cuento sobre la vuelta al reino de la juventud, sobre la huida de la Forma que nos abruma y trastorna, la huida de la

Madurez en el territorio de la Inmadurez. Ahora, en su vida real, Gombrowicz inesperadamente, mas para su gran alegría y entusiasmo, repite la historia de su personaje. Se le concede una segunda juventud. De repente se encuentra en el terreno de la Inmadurez por excelencia, en “esta patria de vacas donde no se aprecia la literatura” (Gombrowicz, 2003: 124). ¿Por qué se sumerge con tanto encanto en esta barbarie incultura? Pues resulta que Argentina es la materialización de sus principales ideas artísticas. Ya que, Gombrowicz es un pensador obsesivo de una idea cardinal: la de la relación entre la Forma y la Inmadurez. Para él Argentina es

una masa que no llega todavía a ser pastel, es sencillamente algo que no ha logrado definir del todo. En esta constelación podría surgir una protesta verdadera y creadora contra Europa... si la blandura encontrase algún camino para convertirse en dureza... si la indefinición pudiera convertirse en programa, es decir en definición” (Gombrowicz, 2003: 124).

Es Ernesto Sábato, quien llama a su patria “El Territorio de la Inmadurez”, “la periferia del Renacimiento” (Sábato, 1964:6). Años más tarde a la inapercibida y silenciosa llegada de Gombrowicz a Argentina, Sábato, leyendo el famoso *Diario* del polaco, constata que sus observaciones alrededor de la intelectualidad polaca valen igualmente para la de Argentina, ya que “Allá como aquí es palpitante el problema de la inmadurez intelectual” (Sábato, 1964:6). Él propio Gombrowicz solía decir que bastaba, en el lugar donde en su *Diario* aparecía la palabra “Polonia”, poner “Argentina” para lograr una imagen de la realidad social y cultural del país americano sin que el sentido de sus palabras quedase desfigurado. La idea principal de Gombrowicz no era acomplejarse y lamentarse por esta situación marginal, no sentirse subordinado a la cultura Occidental, sino tomar esta posición como una gran fuerza innovadora. Vuelvo a citar a Sábato:

Gombrowicz les dice a sus compatriotas en su *Diario* que no traten de rivalizar con Occidente y sus formas, sino que traten de tomar conciencia de la fuerza que implica su propia y no acabada forma, su propia y no acabada inmadurez; con todo lo que ello supone de fresca y franca libertad en un mundo de formas fosilizadas. En suma, recomienda y practica él mismo la barbarie dionisiaca, haciendo de su juventud e inmadurez una potencia renovadora. Buena lección para nosotros (Sábato, 1964:7).

La pregunta constante de Gombrowicz en su *Diario* es: ¿cómo ser polaco (leer argentino) sin caer en nacionalismo, ¿cómo ser un escritor universal sin perder la nacionalidad? ¿cómo ser escritor polaco en exilio? Este es también el tema de su primera novela escrita en Argentina, *Trans-Atlántico*, a la que Piglia clasifica como “una de las mejores novelas escritas en este país” (Piglia, 2000: 71) y la llama “la versión nacional de Ferdydurke” ya que “la cultura argentina le sirve de laboratorio para experimentar su tesis” (p. 72). Vuelve aquí el tema de la inferioridad e inmadurez cultural, la problemática de pertenecer a una cultura secundaria y escribir en una lengua marginal. Este mismo problema lo abordará Borges en el ensayo “El escritor argentino y la tradición” (Borges, 1989: 267-274). Para Borges, las culturas fronterizas, mestizas, truncadas, ocupan una posición especial y en algún sentido privilegiada frente a la tradición occidental: “actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial” (p. 272). Estar dentro y al mismo tiempo fuera, les permite desarrollarse libremente en una tensión productiva frente a la cultura dominante. Aunque Borges ilustra su tesis con el ejemplo de la literatura argentina, judía e irlandesa, sin duda la literatura polaca se inscribe en la misma línea. Según J. J. Saer la obra de Gombrowicz contiene una propuesta para la cultura argentina: “esa perspectiva exterior es el modo que tiene la cultura argentina de relacionarse con Occidente —la exterioridad de la inmadurez polaca llevada a su máxima potencia” (Saer, 1989:3). Gombrowicz, concientemente aprecia esta posición exterior frente a Europa y propone las mismas estrategias que Borges respecto a la tradición occidental. Dice Piglia:

Para Borges (como para Gombrowicz) este lugar incierto permite un uso específico de la herencia cultural: los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones. Esa sería la tradición argentina. (Piglia, 2000: 73).

A pesar de esta coincidencia teórica, la relación de Gombrowicz con Borges y con otros intelectuales argentinos, era prácticamente nula. No se trata tanto de una discordancia o una contrariedad ideológica y estética sino más bien de una falta total de estos puntos de conexión intelectual que potencialmente podrían convertirse

en una polémica o un diálogo. Sin embargo, sería equivocado pensar que Gombrowicz era simplemente rechazado por parte de los intelectuales argentinos. Más bien, era silenciado y este silencio en algún grado era elegido o provocado por él mismo. Esta voluntad tan suya se construye en dos direcciones. Por un lado, en la falta de correlación con el aura de los salones literarios bonaerenses. Cualquier intento por parte de sus amigos de introducir al polaco en el ambiente culto de la capital, fracasaba desde el principio. Gombrowicz huye de la sofocante y claustrofóbica atmósfera del salón de Victoria Ocampo para respirar lo que Vila Matas llama “el bobo aire vacuno de Argentina” (2004: 10). Enamorado de la Argentina mestiza, salvaje, joven, no podía encontrar ningún lenguaje común con los escritores cosmopolitas del grupo Sur. Él mismo confiesa:

Yo preferí voluntariamente no mantener relaciones estrechas con el Parnaso, porque los medios literarios de todas las latitudes geográficas están integrados por seres ambiciosos. Susceptibles. Absortos en su propia grandeza, dispuestos en ofenderse por la cosa más mínima. [...] Hay que añadir además que cuando no se tiene una situación social, honores, reconocimiento, la gente joven se convierte en el único lujo; es la única aristocracia accesible (Gombrowicz, 2003: 148).

Gombrowicz acusaba a este Parnaso de haberse coagulado en una forma helada, sin ningún interés en la vida misma. Para él este ambiente era demasiado literario y culto. A él le fascinaba la oscuridad de Retiro, a ellos: las luces de París. Después de un solo encuentro con Borges, por supuesto absolutamente infructífero, Gombrowicz concluye: “Borges y yo somos opuestos. Él se halla enraizado en la literatura, y yo en la vida. Yo soy, a decir verdad, antiliterario” (p. 148). En el año 1963, ya desde la cubierta del barco que lo llevaba de vuelta a Europa, el último mensaje para sus amigos lo cierra en el grito extravagante: ¡Muchachos, maten a Borges!

Por otro lado, la forma de ser de Gombrowicz era un tanto conflictiva, provocadora, arrogante. El motor de su conducta era la costumbre de contradecirlo todo. Tal vez por esta razón, el personaje del filósofo Tardewski que aparece en *Respiración artificial* de Piglia, y bajo el cual se esconde la figura de Gombrowicz, fracasa en todo y fracasa por su propia voluntad. Este fracaso queda vinculado a la imposibilidad de aceptar las circunstancias que no estén de acuerdo con los valores de uno. Tardewski, como Gombrowicz real, se mueve por *la ilusión del fracaso*: no hacer nada que proporcione un fácil o un falso éxito. Él valor máximo para Gombrowicz, para Tardewski, es ser fiel a sí mismo. En este sentido, contradecir se convierte en la única manera sincera de llevar la vida filosófica.

En vista de todas esas circunstancias, no era nada fácil para Gombrowicz surgir como escritor en Argentina. Al llegar a América, durante varios años, se queda totalmente ágrafo, paralizado tanto por la imposibilidad de comunicarse en la lengua extranjera como por los apuros económicos. Sin embargo, en 1946 logra convencer a un grupo de sus jóvenes amigos del café Rex para que traduzcan su novela *Ferdydurke*. Los traductores no tienen idea del texto en que van a trabajar: la novela en cuestión la conocen solamente gracias a la relación de mano de su propio autor. El único fragmento corto de *Ferdydurke* accesible en español, el cuento titulado *Filidor forrado de niño*, fue editado en 1944 por Adolfo de Obieta, el hijo de Macedonio Fernández, en la revista “Los Papeles de Buenos Aires”.

La traducción empieza en las condiciones insólitas. Nadie conoce ni una palabra en polaco, el idioma original de *Ferdydurke*. Gombrowicz no habla lo suficiente el castellano. No existe diccionario polaco-español. En la tarea participan varios jóvenes escritores e intelectuales argentinos, y pronto la presidirían dos escritores cubanos recién llegados a Buenos Aires: Virgilio Piñera y Humberto Rodríguez Tomeu. Del polaco, como punto de partida, pasando por el francés, como idioma conocido en distinto grado por los colaboradores de la labor, se llega a un español con los matices argentinos y cubanos. Según el testimonio de los propios participantes en la tarea, la atmósfera de la traducción era casi tan absurda como la de la misma novela (R. Gombrowicz, 2004: 96). Sin conocer el significado de algunas palabras españolas, el autor se empeñaba en usarlas seducido por su ritmo y melodía. De vez en cuando, algún jugador de billar proporcionaba inesperadamente una palabra adecuada. Gombrowicz preparaba un borrador de la traducción en base del cual se proseguía el trabajo, casi a ciegas, llevado a cabo por varios jóvenes creyentes que por la espesura sombría vislumbraban una obra fascinante.

En medio de este bullicio del café Rex, en el cruce de las lenguas y de las voces, nace la traducción de *Ferdydurke* al castellano, un libro original e irrepetible. El polaco de *Ferdydurke* es sumamente singular, extraño, incluso para los polacos, difícil de traducir. Según el testimonio de Piñera (R. Gombrowicz, 2004: 98), conforme avanzaba la tarea, los colaboradores se iban dando cuenta de que *Ferdydurke* proponía una nueva forma de manejar el lenguaje que, al mismo tiempo, imponía al lector una nueva forma de lectura. El lenguaje de *Ferdydurke* es vanguardista, deformado hasta la ruptura, lleno no solamente de los neologismos sino también de expresiones y frases enteras inventadas por el autor. Gombrowicz retuerce las palabras, desfigura su significado, adjetiva los sustantivos y convierte los adjetivos en verbos. En este sentido, el libro es una provocación tanto intelectual como formal.

Ahora bien, imaginémonos la dificultad de la tarea de esos osados traductores y el efecto final asombroso que se logra. Hay los que dicen que la traducción de *Ferdydurke* es un fracaso en el sentido filológico. Llena de expresiones castizas, palabras caribes, y hasta llena de errores, esta traducción es un ejemplo de lo que Piglia llama “escritura criminal”, es un texto que rompe todas las leyes establecidas del castellano académico. Pero es también una literatura peligrosa por ser en su anarquía inclasificable e incontrolable.

Desde un punto de vista de la impecabilidad lingüística, bien es cierto que la traducción de *Ferdydurke* contiene faltas y suena rarísima. Sin embargo, ¿una traducción correcta de *Ferdydurke* no supondría la violación del texto? Gombrowicz, en sus reflexiones sobre el lenguaje, dice que no se trata de que un escritor no cometa errores lingüísticos sino de que un potencial error no lo deshonre. Por lo tanto, un escritor no solamente debe cuidar su lenguaje sino, sobre todo, debe encontrar una relación adecuada respecto a él, una relación no embarazosa (Gombrowicz, 2003: 82); debe ser un malabarista de las palabras. No por casualidad, el filósofo Tardewski, el Gombrowicz pigliano, es alumno fiel de Wittgenstein.

En el prólogo a la traducción, emitida en 1947 por la editorial bonaerense Argos, Gombrowicz se presenta como autor de esta versión en castellano, que “sólo de lejos se parece al texto original” (Gombrowicz, 2001: 12), llevada al cabo gracias a “la ayuda de varios hijos de este continente, conmovidos por la parálisis idiomática de un pobre extranjero” (p. 13). El caso de la versión castellana de *Ferdydurke* sería entonces el de la traducción como reescritura. ¿Qué pasa cuando el autor se lee a sí mismo y se convierte en su propio traductor? Es el problema de pasar de un idioma al otro, de expresar, repetir lo mismo (¿lo distinto?) en el idioma extranjero, abandonar o perder el idioma materno, de la misma manera que se pierde o abandona la patria. Si la traducción es una interpretación, es decir, una recepción del texto por medio de lo que uno mismo entiende (podemos traducir solamente lo que llegamos a entender), ¿puede ser mejor traductor que el autor mismo? No se trata tanto de jerarquizar las traducciones (hay malas y pésimas, como hay estupendas), sino más bien de poner de manifiesto la singularidad de la versión castellana de *Ferdydurke* frente a otras traducciones. En este sentido, más allá de la valorización filológica, la traducción castellana es quizá la mejor que exista. Es *Ferdydurke* reescrita. He aquí, al lado de la *Ferdydurke* polaca, la *Ferdydurke* castellana: otra *Ferdydurke*. Traspasamos el orden vertical de la subordinación (peor o mejor que el original) o la relación de la identidad (igualmente buena o igualmente mala como el original); rompemos con la línea del pensamiento nutrido por el idealismo platónico donde la traducción significa la repetición de la mismidad y donde la relación entre el original y la copia se estructura verticalmente. Entramos en el discurso de la diferencia tal como lo planteaba Gilles Deleuze (1995). Si la repetición es posible, si la traducción es posible, es porque lo que se repite-traduce, es lo distinto. No existe traducción como copia de un original. Ya lo sabemos: cada traductor es un autor invisible y la traducción debe ser leída como obra original en la lengua del destino.

Ferdydurke no solamente es una novela polaca traducida al español sino también es una traducción que inventa su propio idioma. En este sentido, dice Piglia, mediante la traducción de *Ferdydurke* al castellano se produce una lengua nueva: un español futuro “forzado casi hasta la ruptura, crispado y artificial” (Piglia, 2000: 78). Añade Piglia que las traducciones tienen una importancia definitiva en la historia de los estilos. Habría que verlo desde el punto de vista de la influencia de las traducciones en la literatura nacional: cómo se lee y cómo se

escribe la literatura nacional después de leer ciertas traducciones. No se trata tanto de descubrir nuevas ideas o nuevas formas de ver el mundo de un escritor extranjero. No es lo mismo leer a Faulkner y leer la traducción de Faulkner.

Cualquier traducción de Gombrowicz abre una nueva perspectiva en el lenguaje de destino, aquí aparece algo que antes no estaba presente. Este tipo de traducciones producen lo que Gadamer llama un aumento ontológico. El lenguaje bien conocido, familiar, se desenvuelve hacia una nueva dirección; en la serena y, tal vez un tanto aburrida, cotidianeidad del idioma materno se abre una brecha que apunta hacia lo desconocido. De tal manera, una traducción puede ser una revelación. En este sentido, las traducciones pueden ser creativas. Y por esta razón, tiene Piglia todo el derecho de decir que *Ferdydurke* argentino de Gombrowicz es uno de los textos más singulares de nuestra literatura” (Piglia, 2000: 78).

La actitud de Gombrowicz como su propio traductor es la de un viajero enamorado en un idioma desconocido, de un explorador que investiga un terreno incógnito. Es un investigador salvaje, un experimentador osado, un anarquista provocador. Se apropia del español para convertirlo en su idioma privado, inclasificable.

Según Piglia la *Ferdydurke* argentina de manera clandestina crea una alianza con las líneas centrales de la novela argentina contemporánea. Aun más: “fue Gombrowicz uno de los primeros que abrió paso a la lectura de esos tonos que se apartan de las normas definidas del estilo medio y convencional” (Piglia, 2000:79), es decir, de la escritura de Roberto Arlt y de Macedonio Fernández. Sus voces, “las lenguas exiliadas”, traman una conspiración contra la tradición determinada por el impecable estilo literario de Groussac, Lugones y Borges. La tradición literaria argentina se estructura en estas dos direcciones, hacia el perfecto estilo borgeano y hacia el estilo marginal, bárbaro y rebelde de Arlt, Macedonio Fernández y Gombrowicz. Sus lenguas suenan como extranjeras, con la diferencia de que Gombrowicz es un polaco para quien el español es una lengua casi desconocida, mientras que Macedonio Fernández y Arlt son foráneos en su propia casa. Son extranjeros en (de) su propia lengua. “Mi patria es mi lengua”, decía Henry James; sí, pero en el caso de algunos escritores la literatura se convierte en una patria inventada, que traspasa las fronteras del país natal y los límites de la lengua materna.

Gombrowicz concibió gran parte de su obra en Argentina. Todo el periodo de la madurez artística lo pasó en este país sureño. No obstante, el hilo literario del polaco se desarrollaba por un camino absolutamente divergente al de la mayoría de los escritores argentinos, formaba un mundo paralelo sin puntos de convergencia con el *establishment* literario bonaerense. Podríamos decir que la figura de Gombrowicz no cabía en el horizonte de expectativas del público lector y crítico argentinos. Y, sin embargo, como lo subraya Saer: “La evolución de su literatura es inseparable de su experiencia argentina, y esa experiencia penetra y modela la mayor parte de su obra, que sin ella se volvería incomprensible” (Saer, 1989:5).

La valorización del significado de la obra de Gombrowicz dentro del campo cultural argentino no llega hasta los años sesenta, cuando el polaco ya es un escritor reconocido mundialmente e iluminado por las luces parisienses. Esta recepción y apreciación tan tardía no es extraña en vista de los determinantes culturales y sociales del país. En 1964, en el prólogo a la reedición argentina de *Ferdydurke*, Sábato hace constar: “Es muy improbable que en la Argentina la gente se atreva a considerar genial a un escritor que no venga patentado desde París” (Sábato, 1964:6). Leer a Gombrowicz “en este rincón del mundo” podría abrir una posibilidad de reformular el sentido de inferioridad que compartimos todos los que pertenecemos a una cultura provinciana.

BIBLIOGRAFÍA

BORGES, Jorge Luis (1989): *Obras completas 1923-1949*, Barcelona, Emecé Editores.

DELEUZE, Gilles (1995): *Diferencia y repetición*, Barcelona, Anagrama.

GOMBROWICZ, Rita (2004): *Gombrowicz w Argentynie*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.

GOMBROWICZ, Witold (2003): *Diario 1953-1969*, Barcelona, Seix Barral

--. (2001): *Ferdydurke*, Barcelona, Seix Barral.

--. (2004): *Trans- Atlántico*, Barcelona, Seix Barral.

PIGLIA, Ricardo (2000): *Formas breves*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial.

--. (2001): *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama.

SÁBATO, Ernesto (1964), Prólogo, en GOMBROWICZ, Witold, *Ferdydurke*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, pp. 4-8.

SAER, Juan José (1989): "La perspectiva exterior", en *Punto de vista*, 35, pp. 4-12.

VILA MATAS, Enrique (2004): "En seis horas y cuarto: Witold Gombrowicz (1904-1969)", *Letras libres*, 39, pp. 8-13.

LA ESPERANZA S.A. DE CARLOS MANUEL VARELA: GÉNESIS, CONTEXTOS Y RECEPCIONES

Begoña Alberdi Ozollo
Universidad del País Vasco

Mis poemas tienen el sentido que se les dé.
Paul Valéry

La tarea del crítico literario, según Arnold Rothe, no consiste sólo en examinar normativa o explicativamente un texto, sino en efectuar “el análisis tanto fenomenológico como histórico de las condiciones bajo las cuales se hace posible la constitución del sentido de un texto” (1987: 23). Por otra parte, y teniendo en cuenta las particulares condiciones del teatro como hecho comunicativo, social y semiológico, no resulta descabellado situar al texto dramático bajo los postulados de Hans Ulrich Gumbrecht¹, concibiéndolo “como puro proyecto del autor, es decir, como “acción” comunicativa que pretende una reacción de los demás”, mientras que la representación como producción concreta del texto sería “presentada como un “acto” comunicativo” (ídem.: 26). Bajo estas premisas, el objetivo de esta comunicación no es otro que el de reflexionar brevemente sobre algunos de los factores que intervienen e influyen en los avatares receptivos de un texto dramático, efectuando para ello dos cortes sincrónicos en una obra del dramaturgo uruguayo Carlos Manuel Varela Amoretti².

Varela escribió *La Esperanza S.A.* en 1987, poco después de reinstaurada la democracia en su país tras doce años de dictadura militar. La obra se estrenó el 29 de julio de 1989 en el Teatro Solís de Montevideo por la Comedia Nacional del Uruguay bajo la dirección de Carlos Aguilera³. Diecisiete años después de su estreno y sin modificar un ápice el texto original, la obra se repuso en el Teatro Stella d'Italia de Montevideo el 4 de agosto de 2006, representada por el grupo La Gaviota y dirigida por Delfi Galbiati⁴ con notable éxito de público y crítica.

Varela concibió el texto como representación de una sociedad fracturada a consecuencia de las roturas sociales producidas por la dictadura. Así, la obra presenta la difícil supervivencia de los que se quedaron en el país, de los que tuvieron que huir al exilio y de los que tienen que exilarse después por razones económicas. Es evidente que las motivaciones creativas del autor, el contexto socio-político y la recepción crítica y espectacular del primer estreno distan considerablemente del segundo.

Durante la dictadura, Varela produjo obras con una necesaria y obligada carga simbólica al desarrollar un lenguaje dramático basado en lo implícito, lo elíptico y lo metafórico:

No es casual que mis obras más elaboradas, con un lenguaje menos explícito coincidan con el periodo político más represivo. [...] Había que ingeniárselas para evitar la censura y algunos tratamos de hacerlo apelando al “enmascaramiento”, a través de un lenguaje que muchas veces lindaba con el absurdo⁵ (Varela, 1989: 382).

1 Para un enfoque sociológico de la comunicación, véase: Hans Ulrich Gumbrecht, “Consecuencias de la Estética de la Recepción, o: La Ciencia literaria como Sociología de la comunicación” (1987).

2 Carlos Manuel Varela Amoretti (Uruguay, 1940) es dramaturgo, director escénico, ensayista y autor de relatos breves. Fue profesor de Literatura y director de la Escuela Municipal de Arte Dramático Margarita Xirgu de Montevideo. Para información sobre obras, estrenos, dirección escénica y premios recibidos véase: Jorge Pignataro Calero y M^a Rosa Carvajal (2001). También en <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/varela_cm/bio.htm> [Consultado: 10 de enero de 2008].

3 Ficha técnica. Autor: Carlos Manuel Varela. Director: Carlos Aguilera. Elenco: Jorge Triador (Don Luis); Estela Medina (Beatriz), Delfi Galbiti (Andrés), Ismael Da Fonseca (Ignacio), Daniel Spinno Lara (Daniel), Caterina Pascale (Alicia), Mariana Barrandeguy (Vicky). Escenografía: Hugo Mazza. Vestuario: Irene Maceck. Iluminación: Carlos Torres. Música: Fernando Cabrera, interpretada por él mismo, Gregorio Bergstein, Gustavo Etchenique y Andrés Recagno. Sala: Teatro Solís. Obra nominada al Premio Florencio, máximo galardón del teatro uruguayo. Representada también en 1991 por el Teatro Arlequín de Asunción (Paraguay) y por la Casa del Teatro de Sydney (Australia) en 1994.

4 Ficha técnica. Autor: Carlos Manuel Varela. Director: Delfi Galbiati. Elenco: Júcar Salcedo (Don Luis); Rossana Ramón (Alicia), Fiorella Gamba (Beatriz), Aline Rava (Vicky), Ariel Caldarelli (Andrés), Félix Correa (Daniel) y Álvaro Lamas (Ignacio). Escenografía y Vestuario: Cristina Cruzado. Iluminación: Carlos Scavino. Música: Alfredo Leirós. Sala: Teatro Stella, Sala uno. Delfi Galbiati, actor que protagonizó uno de los personajes en la puesta de 1989, eligió esta obra para debutar como director.

5 Sobre el teatro del absurdo en Varela, véanse el estudio de Jorge Dubatti: “Carlos Manuel Varela: Intertexto absurdista y sociedad uruguaya en Alfonso y Clotilde” (1995) y el de Rita Gnutzmann: “Alfonso y Clotilde de Varela: un teatro para espectadores cómplices” (1999).

Una vez llegada la democracia, el autor cambia de registro e inaugura con *La Esperanza S.A.* una etapa de teatro explícito que, según él mismo: “instala sin muchos preámbulos el tema del exilio, mejor dicho, de los que han vivido en el exilio y regresan a su patria. Este tema está tratado a través de un texto directo, que no apela a las entre líneas” (Varela, 2002: 49)⁶. Es decir, la singularidad de esta obra comienza desde su propia génesis, ya que marca un quiebro en la expresión dramática del autor. Después de pasar dieciséis años enmascarando los mensajes, Varela presenta un retrato realista de una familia uruguaya.

En 1989, en el momento del estreno de la obra, las familias uruguayas están afrontando las exigencias del Banco Mundial de renegociar la deuda externa del país. El resultado de esta imposición es una inflación cercana al 90% y una subida de impuestos al consumo próxima al 22%. Como consecuencia de los ajustes económicos se produce una recesión de proporciones formidables y crecen de forma alarmante la inflación, el desempleo, las “villas-miseria” y el llamado de manera eufemística “trabajo informal”. En el orden político, y todavía bajo los efectos del miedo, triunfa en el referéndum del mes de abril la opción del silencio y el olvido; reconfirmándose la *Ley de impunidad* aprobada en 1986 que beneficia a todos aquellos que contribuyeron de manera activa en la represión dictatorial. No obstante, en las elecciones nacionales llega al poder el neoliberal Partido Nacional, accediendo la izquierda al Gobierno Municipal de Montevideo con la candidatura de Tabaré Vázquez (Mirza, 1992: 136-139). Por su parte, el mundo teatral se encuentra en una efervescencia reconstructiva de salas, elencos y búsqueda de recursos desmantelados de raíz durante la dictadura que se agravaron con los exilios masivos de teatristas. También son tiempos de replanteamientos artísticos a la búsqueda de nuevos lenguajes dramáticos. El público uruguayo que apoyó ideológica y fielmente las obras de resistencia en un ejercicio de complicidad absoluta con el teatro de dictadura quiere cortar con el pasado y “no encuentra razón de ser a un teatro de protesta, ideologizado y politizado, contrario a algo que ya no vivía nuestro país” (Lanza, 2003: 42).

A pesar de estas perspectivas, Varela presenta un drama estructurado en dos actos y un epílogo que define de la siguiente manera:

Es un drama de reencuentros y despedidas, porque unos llegan para quedarse y otros se van y no se sabe cuándo volverán. El drama de Don Luis es que su familia, aún después de la dictadura, sigue desintegrándose. La obra apela a la técnica realista para mostrar una serie de discusiones que se encadenan en un “crescendo dramático”, revelando un abanico de ideas que son expuestas por los personajes para que, en definitiva, el espectador haga sus propias opciones (Varela, 2002: 49).

La trama presenta a un anciano Don Luis, dueño de la ferretería a la que hace referencia el título “metáfora de Uruguay”, que sueña con modernizar su negocio después de haber sobrevivido a duras penas durante los años de dictadura. No obstante, la ferretería sirvió para mantener tanto a la familia que quedó en el país como a la que tuvo que huir por causas políticas a Europa. Ahora, la hija de Don Luis y su marido vuelven con algo de dinero ahorrado, con la alegría del próximo nacimiento de un hijo y con la esperanza de rehacer su vida. Sin embargo, los que vuelven se encuentran con que la familia que dejaron ya no es la misma. La madre ha muerto; el hermano mayor y su mujer malviven con los sueldos de miseria que les pagan en sus tres empleos, y la comunicación con su hermana se ha roto por el resentimiento de favoritismos económicos por parte del padre hacia su hija. En lo que respecta al hermano menor, éste se niega rotundamente a asumir responsabilidades de cualquier tipo y se dedica a disfrutar con su novia, escribir poesía, escuchar música e ir tirando con el dinero que le da su padre. A pesar de todo, Don Luis está entusiasmado con la vuelta de su hija y planea dar un giro radical a su negocio convirtiéndolo en una sociedad anónima dejando al frente de la misma a los recién llegados. Poco después de dar a conocer sus intenciones, el hijo mayor comunica a su padre que, junto a su mujer, ha decidido abandonar el país en busca de un futuro laboral que Uruguay no les proporciona. La alegría del encuentro ha sido breve para el anciano; su familia vuelve a romperse. La obra se cierra con la lectura por parte del padre de una carta que su hijo mayor le ha enviado desde España, pero que no aclara su futuro ni alivia su pérdida:

⁶ La traducción proviene del texto original enviado por el autor para su publicación en Alemania.

Querido viejo: estamos bien, siempre pensando en ustedes, sobre todo, ahora, que estamos lejos y empezamos a sentirnos muy solos. Bea busca un empleo; no sé si podrá encontrar algo distinto a lo que hacía allí, pero está intentándolo. Yo conseguí, a través de Juancho vincularme a un grupo de arquitectos. Es casi seguro que el Estudio me incorpore para trabajar en un proyecto grande. No te imaginás de qué se trata: un gran centro comercial con un centenar de pisos para exposición de mercaderías, una especie de gran torre, rodeada de... una playa de estacionamiento en forma de espiral... que se enrosca a la torre y se pierde en el cielo... (*Don Luis levanta un instante los ojos de la carta y después prosigue leyendo*) Si el estudio aprueba el proyecto es seguro que me llamarán. Ahora, para nosotros, todo depende de ese proyecto... por eso habrá que esperar un poco más. ¿No podrías mandarme un nuevo paquete de yerba? (Varela, 1993: 158).

A pesar de lo antedicho sobre el público del momento, el apoyo de los espectadores fue manifiesto ya que la obra duró en cartel, prácticamente a sala llena, hasta finales del mes de noviembre y se repuso a primeros de 1990 otros tres meses más. En general, la recepción crítica a la obra fue elogiosa pero también, según el autor⁷, “levantó polémicas por su final crítico y se la acusó de ser pesimista. La verdad es que yo no podía terminar con un final “hollywoodense” porque aún nada estaba definido. Estábamos en la etapa de los “reencuentros””⁸.

El crítico teatral Jorge Pignataro definió *La Esperanza S.A.* como “una obra mayor” que consagra definitivamente a Varela como dramaturgo nacional por la solidez de su construcción, el dominio del diálogo y la dimensión humana de sus personajes. No obstante, y a pesar de su tinte naturalista, en la obra no hay farsa, ni melodrama, ni sentimentalismo, a pesar de que la problemática familiar pueda prestarse a todo ello. Simplemente, es el retrato de una familia cualquiera de clase media burguesa que ha vivido los infortunios de los últimos veinte años del país y, donde lo que importa no es lo obvio, lo que sucede, sino lo que sucedió antes, “porque ha marcado a fuego a los personajes, ha determinado el rumbo de sus vidas, y ha cerrado unas puertas lógicas y obvias, y ha abierto otras no deseadas”. No obstante, como buen conocedor de los entresijos críticos montevideanos, Pignataro advertía que la obra “seguramente erizará los cabellos de ciertos “vanguardistas” a la violeta”⁹.

En su reestreno del año 2006, diecisiete años después, la recepción crítica apeló con unanimidad a la comparación con su estreno. Carlos Reyes afirmaba que *La Esperanza S.A.* ponía a prueba la vigencia de ideas y situaciones; además de mejorar su planteamiento estético que, a diferencia del anterior, se presentó con una escenografía más austera. El mérito de la obra radicaba en ser una pieza netamente uruguaya, reflejando la realidad de la clase media montevideana y siendo, a su vez, metáfora del país con la que el espectador se siente plenamente identificado. Bajo unas coordenadas políticas y afectivas, Varela logra exponer la realidad de los tres hijos que representan tres modos de ver la vida bajo tres posturas políticas diferentes (2006: 1-2). Como es obvio, lo antedicho bien pudiera servir tanto para el estreno de la obra como para su reposición.

No obstante, entre todas las críticas, destaco la de Álvaro Loureiro, por ofrecer un análisis mucho más afinado y real cuando afirma que la vigencia de la obra radica en:

[...] el manejo de una situación nacional que parece haberse agudizado con el paso de los años y que, en alguna medida, toca a cada uno de los espectadores, el texto continúa impresionando como un verdadero modelo de dramaturgia. Y es seguro que lo seguirá siendo aun cuando las coordenadas de la realidad hayan variado tanto como para que el público contemple el asunto como si se tratase de una historia del pasado más o menos reciente (2006:6).

La política nacional ha dado un giro radical: por primera vez en su historia, Uruguay tiene un gobierno

7 Palabras tomadas de la correspondencia mantenida con el autor.

8 La polémica y las acusaciones han sido la tónica general de las relaciones entre exiliados e *insiliados*. A modo de ejemplo, véase el texto de Saúl Sosnowski: “El lugar de la memoria” (2005), en el que evidencia las dificultades irresolubles que tuvo para organizar unos seminarios entre 1984 y 1994 en la Universidad de Maryland con personas del mundo cultural uruguayo. Los resultados de los primeros encuentros se publicaron en *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya* (1987). Después del primer encuentro, Sosnowski no pudo celebrar más reuniones por las fuertes discrepancias entre los participantes. Véase también la polémica mantenida entre los argentinos Liliana Heker (1993) y Julio Cortázar.

9 Nota crítica de Jorge Pignataro cedida por Carlos Manuel Varela. Para la crítica del reestreno de 2006, véase: Jorge Pignataro Calero (2006).

de izquierdas desde que Tabaré Vázquez asumió la Presidencia del país el 1 de marzo de 2005. Sin embargo, las expectativas de cambio no parecen cumplirse y los desafíos a los que se enfrenta el país desde entonces no tienen visos de solucionarse; la economía del país, agravada por el contagio de la crisis argentina de 2002, a duras penas avanza; la política social necesita medidas urgentes para atender necesidades básicas de salud, educación y vivienda; el desempleo ha llegado a rozar el 20%, y los que tienen trabajo siguen necesitando dos y tres empleos para sobrevivir; el índice de emigración cada vez es más alto y da lugar a nuevos exilios.

Varela declaraba en el año 2002, refiriéndose a *La Esperanza S.A.*:

Nuevamente, aparece mi preocupación por un espectador activo y comprometido con el espectáculo, capaz de participar en ese 'reencuentro', reflexionando sobre la posibilidad de una integración después del exilio, a pesar de las huellas inevitables que ostentan los que vuelven y los que se quedaron (Varela, 2002: 49).

Esta pretensión primera de Varela, de cuestionar al espectador sobre el efecto social de los reencuentros motivados por una situación política, no puede aplicarse ya a la obra en el presente; a pesar de que hoy es el día en que la evaluación y el análisis del "impacto entre insilios, exilios y retornos" sigue sin resolverse (Sosnowski, 2005: 343). Entiendo que amparar el sentido de la obra en el elemento político ya no es viable. A mi entender, ha derivado hacia un cuestionamiento de la actitud del individuo y su compromiso social.

El sociólogo Juan Manuel Lanza, en su magnífico trabajo sobre la actividad teatral uruguaya antes y después de la dictadura, analiza los problemas con los que se enfrenta la sociedad uruguaya y, por ende, el teatro: análisis, por otra parte, que puede aplicarse al resto del mundo teatral en general:

Es la sociedad uruguaya de hoy una sociedad sumamente fragmentada, sin criterios cerrados por los cuales regirse los individuos tanto en el ámbito familiar, como el laboral, o más ampliamente en el social [...] es una sociedad que privilegia más la creatividad manifiesta y visible que aquella que aparece en los terrenos de lo imaginativo, de lo pensado, de lo teorizado. Esto deriva en el interés creciente por parte del público teatral de hoy por un teatro esteticista, de gran despliegue técnico y actoral sobre el escenario, dejando en un segundo lugar a aquello que procede del texto, de lo elaborado y diseñado en términos reflexivos, ideológicos. [...] Parece triunfar también en la sociedad de hoy la tendencia a la búsqueda en la producción cultural de la risa por la risa en sí, por sobre la reflexión, lo trascendental, aquello que detenta una alta nota ideológica, no por todos asible muchas veces, y tendiente a ser desprestigiada en aras de la estética pura, el ocio como fin en sí mismo (2003: 67).

Al hilo de estas últimas palabras, y a modo de anécdota y conclusión, les narraré mi propia experiencia como espectadora de *La Esperanza S.A.* el día 11 de agosto de 2006 con el teatro desbordado de espectadores. Ese día, tuve el honor y la suerte de ver la puesta en escena junto con Varela. Durante la representación, el público reía constantemente las situaciones que se iban dando en escena; todo le hacía gracia. En el segundo acto empecé a preocuparme porque nada de lo que yo estaba viendo y escuchando me parecía gracioso, sino todo lo contrario. Hasta achaqué a mi condición de extranjera tal falta de acuerdo. Pensé que no conocía suficientemente a la sociedad uruguaya. Cuando todo terminó con más de cinco minutos de aplausos, y una vez en la calle, mis dudas y mi culpabilidad se disiparon. El resto de los espectadores tendrían que haber visto la cara y el enfado del autor cuando repetía: ¡Pero de qué se ríen! ¡De qué carajo se han estado riendo! Ni su horizonte de expectativas ni el mío se habían cumplido. *La Esperanza S.A.* ha dejado de ser un drama familiar para convertirse en un drama del individuo en cuanto ser social de futuro incierto.

BIBLIOGRAFÍA

DUBATTI, Jorge (1995): "Carlos Manuel Varela: intertexto absurdista y sociedad uruguaya en Alfonso y Clotilde", en *Teatro Latinoamericano de los 70. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*, comp. Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires, Corregidor, pp. 247-257.

GNUTZMANN, Rita (1999): "Alfonso y Clotilde de Varela: un teatro para espectadores cómplices", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, Tomo I, pp. 699-712.

GUMBRECHT, Hanz Ulrich (1987): "Consecuencias de la Estética de la Recepción, o: La Ciencia Literaria como Sociología de la comunicación", en *Estética de la Recepción*, comp. José Antonio Mayoral, Madrid, Arco/Libros, pp. 145-175.

HEKER, Liliana (1993): "Polémica con Julio Cortázar", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519, julio-septiembre, pp. 590-603.

LANZA GAYE, Juan Manuel (2003): *Entretelones: una mirada sociológica a la actividad teatral en Uruguay antes y después de la dictadura militar* (Inédito). Cortesía del autor y de la Biblioteca Teatral de la Escuela Municipal de Arte Dramático Margarita Xirgu de Montevideo (EMAD).

LOUREIRO, Álvaro (2006): "¿Volver?", en *Brecha. El Ocho*, Montevideo, 24 de agosto, p. 6.

MIRZA, Roger (1992): "Cronología", en *Teatro Uruguayo Contemporáneo. Antología*, Madrid, Centro de Documentación Teatral-Sociedad Estatal Quinto Centenario-FCE, pp. 65-143.

PIGNATARO CALERO, Jorge (1989): "Ya no hay que seguir esperando a Florencio", en *El Diario*, Montevideo, 2 de agosto, sin paginación.

--. (2006): "Dilema Omnipresente en el Teatro Independiente. La encrucijada del autor nacional", en *Siete sobre siete*, Montevideo, 150, Año III, del 7 al 14 de agosto, p. 17.

--. y CARBAJAL, María Rosa (2001): *Diccionario del teatro uruguayo I. Autores y directores 1940/2000*, Montevideo, Cal y Canto.

REYES, Carlos (2006): "Reencuentro de una hija con su padre y el país", en *El País Digital*, Montevideo, 24.08.2006, <<http://www.elpais.com.uy>> [Consulta 10 de septiembre de 2006].

ROTHE, Arnold (1987): "El papel del lector en la crítica alemana contemporánea", en *Estética de la Recepción*, comp. José Antonio Mayoral, Madrid, Arco/Libros, pp. 13-27.

SOSNOWSKI, Saúl, comp. (1987): *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*, Montevideo, Banda Oriental.

--. (2005): "El lugar de la memoria", en *Escrituras, Imágenes y Escenarios ante la Represión*, comp. Elizabeth Jelin y Ana Longon, Madrid, Siglo XXI, pp. 241-260.

VARELA, Carlos Manuel (1989): "Teatro uruguayo: del enmascaramiento al significado explícito", en *Alba de América*, 12/13, pp. 381-388.

--. (1993): "La Esperanza S.A.", en *La esperanza no bebe petróleo*, Montevideo, Arca, pp. 81-158.

--. (2002): "Mein Theater der Inneren Emigration", en *Theaterstücke des lateinamerikanischen Exils*. Heidrun Adler, Adrian Herr Hrsg., Almunth Fricke Übers, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 47-49.

JUAN ALFONSO DE BAENA Y SU LABOR CRÍTICA COMO COMPILADOR DE TEXTOS ESPECULATIVOS

Sandra Álvarez Ledo
Universidad de Vigo

1.- Introducción

Ante el inmenso trabajo de recopilación, organización y crítica llevado a cabo por esta figura clave de la literatura medieval española, cabe la posibilidad de preguntarse si existe alguna analogía entre la labor llevada a cabo por Juan Alfonso y la edición actual. Evidentemente, el cambio de contexto derivado del transcurso del tiempo conlleva notables transformaciones, pues el trabajo del escribano regio, individual y no sometido a contingencias de mercado, contrasta con el proceso desarrollado dentro del marco de la empresa, donde editor y director general deben controlar el desarrollo de un plan, que requiere la colaboración de numerosos profesionales, para obtener el mayor número de beneficios de acuerdo con las posibilidades financieras¹⁰.

Aunque no merezca el leal servidor de Juan II el apelativo de “editor”, por inevitables factores temporales, su cuidadosa labor como antólogo del famoso *Cancionero de Baena*, puede constituir un interesante ejemplo histórico de aproximación a las funciones editoriales del profesional moderno. Esta idea no se funda solamente en la inmediata impresión surgida del encarecimiento con el que Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, tras finalizar su propia edición del texto medieval, destacan tanto la eficacia del método como la capacidad crítica de Juan Alfonso, afirmando que:

El volumen que presenta al soberano ni es un pasatiempo efímero de *homo ludens* cortesano ni la obra pretenciosa y plúmbea de un erudito. Es el resultado de la recogida sistemática y ardua de la producción poética de sus coetáneos [...] Baena opta por la moda como principio estético y por la monumentalidad laboriosa como método, conjuntando sensibilidad en la iniciativa y profesionalidad de escribano en la realización (*Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Dutton y González Cuenca, 1993: VII)¹¹.

Esta importante valoración, proveniente de dos investigadores fundamentales en el conocimiento del cancionero baenense, que destaca la importancia de la sistematicidad y la atención a la moda del momento en el trabajo del antólogo, permite caer en la cuenta de un hecho que contribuye a aproximar los puntos de contacto entre la función compiladora de Juan Alfonso y la actividad del editor de hoy, a saber, las cinco constantes esenciales que sirven de guía en todo proceso editorial. De acuerdo con el autor del *Manual de edición y autoedición*, se concretan éstas en el dominio de unas coordenadas básicas: el editor “debe saber qué, cuánto, cuándo, cómo, para quién quiere editar” (Martínez de Sousa, 1999: 30). El presente trabajo intentará mostrar en qué forma y en qué medida parece ser consciente el escribano real de estas claves.

El proyecto que concibe Baena está desvinculado de los objetivos mercantilistas predominantes hoy en la industria del libro¹², quedando el fin propio que actúa como motor de la obra claramente expresado en la dedicatoria: proporcionar a Juan II y a su corte un entretenimiento para las horas de ocio:

Ca, sin dubda alguna, si la su merçed en este dicho libro leyere en sus tiempos devidos, con él se agradará e deleitará e folgará e tomará muchos comportes e plazer es e gasajados. [...] E, finalmente, en general se agradarán con este dicho libro todos los grandes señores de sus reinos e señoríos, assí los perlados, infantes, duques, condes, adelantados, almirantes, como los maestros, priores, mariscales, doctores, cavalleros e escuderos, e todos los otros fidalgos

10 Véase Martínez de Sousa (1999: 29 -32).

11 El código conservado del *Cancionero de Baena* (Pñ1) no se corresponde exactamente con el original entregado al rey (Blecua, 1979; 2001); la laboriosa reconstrucción propuesta por estos críticos será la referencia para todas las citas de la obra. En el caso de los fragmentos poéticos, complementaré, en nota a pie, el número de página con el identificador de la composición de acuerdo con las convenciones establecidas por Brian Dutton [*El cancionero del siglo XV*. (c.1360-1520), Dutton, 1990-1991].

12 Véanse los datos manejados por Martín Nogales (2005: 69-71).

e gentiles omnes, sus donzeles e criados e ofiçiales de la su casa real que lo ver e oír e leer e entender bien quisieren (p. 2).

Además de la ocasión de adquirir saber a través de la lectura, especialmente, según afirmará finalizando el prólogo, de la poesía, un medio agradable y adecuado para la formación de los nobles:

E assimesmo pertenesçe mucho a los reyes e príncipes e otros grandes señores de tener e leer e entender otros muchos libros e escripturas de otras muchas maníficas e notables cosas [...] con las quales toman plazer e gasajado [...] e demás resçiben muchos avisamientos buenos e provechosos d'ellas (p. 5).

A través de estas reflexiones se hace patente la conciencia crítica del compilador desde los inicios del *Cancionero de Baena*, pues tiene bien delimitado el público al que destina el poemario y a él se dirige para captar su interés señalando los aspectos de la obra que resultarán más atractivos para la sociedad cortesana de la Castilla Bajomedieval, una nueva aristocracia vinculada funcionalmente al poder monárquico¹³. Desde esta posición de altos dignatarios o funcionarios áulicos consolidada por el cambio dinástico, añorantes de un pasado caballeresco¹⁴, reafirmaban su condición de élite dedicando los ratos de ocio al cultivo de los saberes medievales o de los entretenimientos evocadores de un feudalismo idealizado.

No sólo el prólogo, también los textos recogidos, que responden a las exigencias del “para quién”, constatan igualmente esa conciencia editorial; así reúne el cortesano de Juan II en una misma compilación a la poesía del amor cortés, las enseñanzas para el alma de la poesía moral y las sutilezas del debate teórico, que englobo bajo el término de “poesía especulativa”. Centraré la exposición en la última de las tres tipologías porque tanto el importante número de textos reunidos de esta naturaleza, único en la historia de la poesía cancioneril castellana, como la información desarrollada en las rúbricas introductorias a los mismos, ilustran bien el dominio de las constantes en lo esencial.

2.- La poesía especulativa del Cancionero de Baena: un ejemplo de la mediación crítica de Juan Alfonso

De acuerdo con lo establecido en el apartado precedente, parece que los textos especulativos sirven especialmente a la consecución del fin que el compilador espera lograr para su destinatario, tanto por el carácter teórico-científico de sus contenidos temáticos, fuente de conocimiento y reflexión, como por la dialéctica ingeniosidad deliberadamente perseguida en el plano formal, origen de belleza y causa de deleite estético.

Estas composiciones se caracterizan fundamentalmente por su intencionalidad, ya que tienen por objetivo esencial detenerse en la contemplación o consideración de un problema teórico para alcanzar, tras el debate basado en procedimientos de la disputa escolar, la dilucidación de una respuesta satisfactoria; aunque en algunas ocasiones el afán dialéctico de los poetas, la dificultad de la pregunta, el temor a especular sobre dogmas de fe o el deseo de prolongar el intercambio para alardear del dominio técnico, frustran la llegada de la solución. Puede ejemplificar este fenómeno la primera copla de la respuesta de López de Ayala a la pregunta de Sánchez Calavera sobre la predestinación de las almas:

Amigo señor, muy grant piedat
tengo de vos con mucha femengia,
que de los secretos de la Deidat
queredes aver plena conosçengia;
los quales el Fijo so la gran potengia
del Padre dixera: “Reservados son
tiempos e momentos e ningunt varón
alcançar non puede la tal sapiengia.” (p. 366).

¹³ Véase Suárez Fernández (2003: 21-23).

¹⁴ Según la tesis sostenida por Boase (1981).

Este fin especulativo permite distinguirlas de la poesía moral, donde la intención práctica, es decir, didáctico-moralizante, predomina sobre cualquier otro objetivo. Por otra parte, hay que considerar también que lo específico del fin en la poesía de especulación convierte a un molde formal en estructura idónea para su consecución: la pregunta y la respuesta; el esquema dialógico es el que mejor permite reproducir la dinámica argumentativa de las cuestiones disputadas, es la solución poética preferente ofrecida por el arte.

Tras esta primera caracterización de los rasgos internos y externos de este particular *corpus* textual escogido por Juan Alfonso como parte clave del conjunto, se pone de manifiesto ya la actuación crítica del compilador sobre el “qué”. Habrá que considerar, para continuar avanzando en la aproximación a la meditada labor selectiva sobre el objeto, los contenidos abordados a través de los temas especulativos.

2.1.-Los temas de la poesía especulativa en el Cancionero de Baena

Los principales temas de la poesía especulativa pertenecen a dos ámbitos centrales del saber medieval, a saber, teología y filosofía, ciencias relacionadas que constituían un campo privilegiado para todo aquel que anhelara ejercitar la potencialidad del intelecto. Ofrece el desarrollo poético de los temas filosóficos y teológicos el objeto más adecuado para practicar lúdicamente la actividad cognoscitiva de las aulas, o simplemente, una ocasión para entretenerse desentrañando intrincados silogismos.

La problemática relación de teología y filosofía durante al Edad Media, resuelta por los distintos autores de diversos modos¹⁵, dificulta en ocasiones dividir en el seno de los poemas especulativos entre composiciones puramente filosóficas o teológicas, ya que no siempre es posible llevar a cabo una perfecta escisión entre los asuntos de ambas ciencias. La polémica vivida en las aulas deja su huella en la división temática de la poesía especulativa a través del grado de aportación filosófica que los poetas permiten en sus debates, según este principio es posible proponer una clasificación de tres grupos de temas: teológicos, filosófico-teológicos y filosóficos.

Los primeros giran en torno a la fe, desarrollan problemas dogmáticos (Trinidad, Inmaculada Concepción, Encarnación), o interpretan textos de contenido religioso (Apocalipsis, leyendas hagiográficas). Puesto que en ellos se impone la actitud de la prudencia especulativa basada en el temor de Dios, pues sería un síntoma de orgullo pretender desvelar los misterios de la fe que sólo el entendimiento divino puede comprender, y porque además, los dogmas plantean a la razón finita un dilema contradictorio e irresoluble, constituyen, en consecuencia, estas composiciones teológicas un lugar muy adecuado para el juego del ingenio verbal. Ahí reside, probablemente, un elemento de gran atractivo para el gusto cortesano, acostumbrado a los juegos paradójicos de la lírica cortés, que Juan Alfonso sabe apreciar e incorporar en el conjunto poético real:

Maestro señor, quiérovos preguntar,
pues es indivisa la Trenidat,
de cómo pudo el Fijo encarnar
e tomar Él en sí la umanidat,
ser engendrado el engendrador,
sallir d'ellos amos el Consolador,
todos tres iguales, non mayor nin menor,
en una sustança, sin se apartar (p. 391)¹⁶.

¹⁵ La problemática estriba en estimar la validez de la filosofía (y, en definitiva, del entendimiento humano) como instrumento útil para emplear al servicio de la teología; así, Santo Tomás, que defiende la posibilidad de demostrar la existencia divina racionalmente, considera que la filosofía es útil no sólo para comprender mejor la revelación sino también para refutar, gracias a los argumentos, los errores de los paganos; sin embargo, para Duns Escoto la filosofía no puede asegurar el conocimiento de Dios, puesto que Éste, como objeto infinito, se sitúa por encima de las capacidades del entendimiento humano, al menos mientras el intelecto se halle vinculado a la materia (pues tiene bajo dicho estado al ente sensible como objeto propio). Sobre los distintos puntos de vista de los principales autores medievales entorno a las relaciones entre ambas disciplinas véase la obra de Maurer (1964).

¹⁶ ID1654.

En los filosófico-teológicos, en las que sí tiene cabida la intervención del intelecto, aprovechan los poetas las aportaciones filosóficas como defensa de las tesis que intentan demostrar, dando lugar a composiciones ricas en fuentes escolásticas, sobre todo, aunque también es posible encontrar citas de otras tradiciones más antiguas como las provenientes de la filosofía griega (Aristóteles, Platón...) o árabe (Averroes). Los problemas clave que ocupan estas composiciones son la fortuna y la predestinación, el último de los cuales tiene el mejor ejemplo en la pregunta de Ferrán Sánchez¹⁷; las distintas respuestas recogen una copiosa suma de referencias, enlazadas mayoritariamente como argumentos razonados, y no como puras autoridades incuestionables, que ofrecen un material bien dispuesto de cara a estimular el aprendizaje o la agudización de los intelectos cortesanos.

Mientras que todas las cuestiones tratadas en los grupos precedentes tienen que ver, de algún modo, con verdades pertenecientes a la revelación, las que integran los poemas filosóficos no guardan relación con aspectos doctrinales de la fe cristiana y pueden organizarse del siguiente modo: poesía antropológica, sobre filosofía natural y estética.

La primera plantea el problema de la superioridad del entendimiento o de la voluntad, las dos facultades humanas de la acción moral, empleando como procedimiento la oposición radical de ambas potencias. Esta dicotomía insuperable entre querer o razonar es una nueva invitación de Juan Alfonso a entretenerse en el juego del artificio pues, aun cuando sería sostenible la armonización de las dos fuerzas adjudicándole a cada una su función propia dentro del acto volitivo desde el punto de vista de las fuentes escolásticas, prefieren los poetas mostrar la maestría plasmando el conflicto con la característica síntesis cancioneril o, a veces, desarrollando exageradamente un enfrentamiento puro que tiene por objetivo desacreditar al oponente lejos de defender la cuestión de partida:

Maestro señor, por vuestra bondat,
pensad algunt poco con sotil fernença,
notando en aqueste mi pleito sentença
atal que concluya justia e verdat;
.....- at
mi grant inorança non basta saber
en cuerpo del omne qual ha más poder:
¿el entendimiento o la voluntat? (p. 481)¹⁸.

La segunda incluye los poemas sobre el mundo físico casi siempre desde la perspectiva de la admiración, pues el autor se muestra maravillado al plantear sus preguntas sobre las causas del movimiento planetario, del equilibrio del universo o del cambio accidental:

Señor, non tomedes enojo nin saña
Por vos preguntar quien poco deprisó,
[...]
porque yo veo cosa muy estraña
en razón del çielo e de su espera,
que siempre se muda de una manera:
dezid quién la muda, siendo tamaña (p. 116)¹⁹.

Finalmente la poesía estética abarca las creaciones en torno a la inspiración poética, tema de moda en el ambiente cortesano por ser motivador, en última instancia, de las ácidas puyas literarias que llevaban a estos artistas del cancionero a enfrentarse por el prestigio social. Se discute cuál es el origen de la capacidad de rimar, interrogante que se responde con el recurso a la divinidad o al dominio de la técnica.

17 ID 1644.

18 ID1416.

19 ID1228.

2.2.- La mediación crítica de Juan Alfonso a través de las rúbricas del Cancionero de Baena

Constituyen estas introducciones del compilador un lugar privilegiado para percibir lo que hasta ahora se ha venido describiendo a través de la selección temática de los textos, pues en ellas la voz crítica de Juan Alfonso se materializa mostrando explícitamente qué aspectos de las composiciones considera relevantes; de este modo, se convierte la rúbrica en una guía de lectura, en un importante componente mediador entre los receptores cortesanos y los poemas.

Tras un minucioso estudio de estos comentarios introductorios, como el realizado por Claudine Potvin (1989), se comprueba que el contenido de estas reflexiones es rico y de gran variedad; en el caso concreto de la poesía especulativa conviene preguntarse qué clase de información sirve mejor a la intención mediadora de Baena: ¿cómo expone el texto? ¿Qué aspectos destaca de él para que resulte atractivo al destinatario?

Los datos determinantes de acuerdo con estos fines afectan a la información sobre el contenido y la forma; así, en las rúbricas más notables de las composiciones de especulación se desarrollan reflexiones valorativas en torno a la dificultad del contenido o a la destreza técnica.

2.2.1.- Valoraciones sobre el contenido

Dada la complejidad de ciertos problemas que se plantean en algunos de los poemas del conjunto especulativo, no es extraño que el crítico advierta de la oscuridad que una pregunta plantea a la hora de la interpretación; este aviso despierta en el receptor unas determinadas expectativas, predisponiéndolo con una actitud mental adecuada para enfrentarse a un texto complejo:

Esta pregunta muy sutil e bien fundada fizo e ordenó Frey Pedro de Colunga de la Orden de Predicadores contra el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino, rogándole que le declarasse algunas figuras oscuras del Apocalipsi; la qual pregunta dize en esta manera (p. 109).

A su vez, la respuesta del poeta merece la siguiente rúbrica:

Esta respuesta fizo e ordenó el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino contra el dicho Fray Pedro de Colunga a la sobredicha pregunta que le fizo; la qual respuesta va fecha por los mesmos consonantes e asimesmo satisfiçole muy bien e muy sutil e derechamente a todas dubdas por él preguntadas (p. 111).

Tras revisar el poema se descubre que Fray Pedro ha planteado a Villasandino una interpretación de la visión de la Inmaculada, según la narración de San Juan, pero haciendo una lectura completamente literal del relato apocalíptico que le lleva a desembocar, con una clara intención de provocar burlonamente al poeta, en una sucesión de absurdos. Villasandino, finge ignorar la provocación, y le contesta con una exégesis alegórica donde cada elemento cobra un significado religioso, por ello, Juan Alfonso destaca en la introducción la sutileza y la conveniencia de su respuesta, pues ha sabido librarse hábilmente de la trampa tendida por el fraile. Desde la primera rúbrica de este debate, el cortesano, habituado a desentrañar versos de doble intencionalidad, ha estado prevenido para seguir el ritmo de la pugna teológico-paródica.

2.2.2.- Valoraciones estéticas

Puesto que la belleza formal es un elemento imprescindible en la escuela poética que sirve al entretenimiento de las clases nobles, la mirada crítica del antólogo no puede dejar de destacar aquellos rasgos de las obras que configuran la dimensión externa, ni siquiera en composiciones como éstas donde el contenido puede tener, por su oscuridad o por su significación doctrinal, relevancia en la mentalidad del momento. Los consonantes se deben guardar, ya que descuidarlos va en detrimento de toda la pieza, aun cuando ésta sea plenamente satisfactoria en cuanto al desarrollo argumental. En el siguiente ejemplo se encarece la pericia técnica y se detiene para describir, ya no la información contenida, sino el esquema métrico:

Este dezir fizo e ordenó el dicho Diego Martínez de Medina contra el dicho Fray Lope, replicando e contra la respuesta que le dio a la su replicación e recombención; el qual es muy bien fecho e bien ordenado e por arte bien sotil e graçiosa, la qual es llamada arte posada de media maestría, que lleva los quatro pies eguales (p. 577).

En otros casos, se alaba la destreza formal frente a la insatisfactoria defensa de la argumentación:

Este dezir fizo e ordenó como a manera de dubda e de pregunta Nicolás de Valençia, criado de Juan Álvarez Osorio, al dicho Maestro; la qual pregunta es assaz bien fecha e de sotil invención, pero al fin non sopo defender su razón de lo que preguntava al dicho Maestro (p. 328).

3.- Conclusión

Después de haber hecho esta revisión de los textos especulativos seleccionados por Juan Alfonso, y tras la consideración de los datos resaltados por él en las rúbricas introductorias a los poemas de esta naturaleza, se puede observar que, tras la sistemática labor erudita del artífice del cancionero, subyace una conciencia crítica con una intencionalidad mediadora, pues tanto temas y formas, como rúbricas, favorecen el alcance de los objetivos establecidos en el punto de partida. El criterio de selección y el método de comentario se muestran coherentes con el fin del compilador.

Las pretensiones de dicha conciencia se manifiestan explícitamente a través del *Prologus baenensis*, donde a partir del establecimiento del destinatario (el rey, su familia y todos los miembros de la corte), determina el autor las virtudes que cualquier miembro del entorno real puede alcanzar gracias a la recepción de la obra que ha preparado. Los beneficios se resumen en el clásico binomio *del delectare et prodesse*, todavía vivo en el ámbito editorial educativo, cuyo logro garantizan las preguntas y respuestas filosófico-teológicas por medio del estímulo que suponen los temas discutidos, en relación con la dimensión didáctica, y, a través de la perfección formal, componente artístico generador de belleza poética, en lo que se refiere al deleite.

BIBLIOGRAFÍA

BLECUA, Alberto (1974-1979): ““Perdióse un cuaderno...”: sobre los Cancioneros de Baena”, *Anuario de Estudios Medievales*, IX, pp. 229-266.

--. (2001): “La transmisión textual del Cancionero de Baena”, en *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena, del 16 al 20 de febrero de 1999*, eds. J.L. Serrano Reyes, J. Fernández Jiménez, Baena, Ayuntamiento de Baena Biblioteca Baenense, 2, pp. 53-84.

BOASE, Roger (1981): *El resurgimiento de los trovadores*, Madrid, Ediciones Pegaso.

CHAS AGUIÓN, Antonio (2001): *Juan Alfonso de Baena y los diálogos poéticos de su cancionero*, Baena, Ayuntamiento de Baena, Biblioteca Baenense, 3.

DUTTON, Brian (1990-1991): *El Cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

--. GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín, ed. (1993): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor Libros.

MARTÍN NOGALES, José Luis (2005): “Creación, mercado y lectores del relato actual”, en *Novelistas en el siglo XXI. Creación, mercado y lectores. Actas del XVII Congreso de Literatura Española Contemporánea Universidad de Málaga*, 10, 11, 12, 13 y 14 de noviembre de 2003, ed. S. L. Montesa, AEDILE, pp. 69-79.

MARTÍNEZ DE SOUSA, José (1999): *Manual de edición y autoedición*, Madrid, Ediciones Pirámide.

MAURER, Armand (1964): *Medieval Philosophy*, New York, Random House.

POTVIN, Claudine (1989): *Illusion et pouvoir. La poétique du Cancionero de Baena*, Cahiers d'études médiévales, 9, Montreal-Paris, Bellarmin-Vrin.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (2003): *Nobleza y monarquía*, Madrid, La esfera de los libros S. L.

TATO, Cleofé (2001): “Las rúbricas de la poesía cancioneril”, en *Canzonieri iberici*, eds. P. Botta, C. Parrilla, J.L. Pérez Pascual, Noia, Università di Padova-Universidade da Coruña-Toxosoutos, Biblioteca Filológica, 8, pp. 351-372.

BUERO VALLEJO Y ALFONSO SASTRE: DOS POSICIONES CRÍTICAS FRENTE A LA CENSURA FRANQUISTA

Gonzalo Álvarez Perelátegui
Universidad de Valladolid

1.-La polémica Posibilismo/ Imposibilismo

En 1960, los dramaturgos Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre escribieron tres artículos en *Primer Acto* reunidos en García Lorenzo (1981), que suscitaron la polémica “Posibilismo/imposibilismo” sobre el grado crítico del teatro durante el Franquismo. En el primer artículo, “Teatro imposible y pacto social”, Sastre discrepa con la teoría del “pacto social” entre el dramaturgo y el público de Alfonso Paso y critica al posibilismo por contar con la censura, cuando ésta es accidental e imprevisible. Cree que en el teatro hay intereses pactados, pero no hay por qué aceptarlos, aunque eso impida estrenos comerciales. En su escrito de respuesta “Obligada precisión acerca del imposibilismo”, Buero indica que siempre se escribe en un tiempo y un espacio ineludibles, y es inviable escribir como si la censura no existiera cuando existe. Por ello hay que escribir un teatro crítico, pero notemerario, y añade que no hay un único modo de oposición social del escritor. Ve que Sastre se contradice cuando habla de la censura como “el aparato de control” en vez de llamarla por su nombre, señal de que sí cuenta con la censura cuando escribe, como también afirma su existencia al negar que cuenta con ella. Buero aconseja el posibilismo por motivos prácticos: permite escribir obras y estrenarlas, y desaconseja el imposibilismo por lo contrario. Señala cómo algunas obras de Sastre supuestamente imposibles son en el fondo posibles, porque se adaptan al pensamiento vigente español y contradicen las teorías sastreanas. En su artículo “A modo de respuesta”, Sastre insiste en el carácter imprevisible de la censura: su presencia debe “extrañarnos”, porque “no hacerlo puede significar normalizar su existencia” (García Lorenzo, 1981: 128). Esa extrañeza permite escribir de modo deseable y “ejercer la presión social necesaria para la liberación progresiva del control” (1981: 129). Le duele que Buero hable de su obra sincrónica en lugar de hacerlo diacrónicamente y añade: “Si la crítica de Buero a lo que él llama el “imposibilismo” iba dirigida a los anarco-libertario-blasfematorios, no tengo más remedio que suscribirla” (p.129). Rechaza sobrevalorar el condicionamiento de la circunstancia, reclama la primacía de la función social del escritor y advierte del peligro del posibilismo al poder desarrollar “enmascaradas actitudes conformistas” (p.130).

2.-Antonio Buero Vallejo

Historia de una escalera (1949) fue, cronológicamente, la primera y más importante obra que reaccionó contra un estilo de teatro comercial y evasivo para crear otro más realista y comprometido socialmente. Esta obra de Buero cumple la unidad de lugar, pues transcurre en la escalera de un modesto edificio habitado por personas de extracción humilde que intentan sobrevivir en un tiempo de penuria económica; pero no la de tiempo, ya que pasan treinta años desde el primer hasta el tercer acto. Sin embargo, después de esos treinta años la pobreza de los vecinos sigue siendo la misma. El tema de la obra es la oposición dialéctica entre la libertad y el destino a través de la voluntad de los hombres de acertar con una vocación personal forjada a través de la verdad. La elección correcta y libre del destino personal debe basarse en la verdad, ya que la falsedad conduce a la equivocación y a la infelicidad. Así, “el origen del fracaso no está sólo en el mundo, sino en la persona” (Ruiz Ramón, 1997: 342).

La primera generación de los personajes de *Historia de una escalera* ha fracasado social y personalmente porque ha planteado sus vidas en base a una mentira. En un principio, Fernando no se compromete con ninguna mujer, aunque le atrae Carmina. A Elvira le gusta Fernando, pero éste la ignora. Urbano está enamorado de

Carmina, pero inicialmente ella no le corresponde de la misma forma. Fernando termina casándose con Elvira por intereses económicos, y Carmina lo hace con Urbano por conveniencia e incluso por pena. De ahí el futuro fracaso de ambos matrimonios: ninguno es por amor. Diez años después, en el acto segundo, la escalera y los vecinos siguen igual de paupérrimos: lo único que han cambiado son sus rostros, que acusan el paso del tiempo. Fernando y Elvira han tenido un niño, pero aquél sigue siendo igual de dubitativo. En el tercer acto de la obra, situado en la época en la que ésta se representa (1949), continúa la miseria en la escalera de vecinos. Entendemos que al presentar de un modo persistente en el tiempo el estado de indigencia de los personajes, Buero está denunciando la pobreza de España en esa época. Los censores no debieron dar suficiente importancia a esta hipótesis, pues la obra se estrenó sin problemas. En el tercer acto se dismantelan las mentiras en las que los vecinos han basado sus vidas, que les terminan enfrentando y que les han impedido medrar y ser felices. Siguen amarrados a la escalera, que es un símbolo de denuncia del estatismo social de los personajes al que están atados y del que no se pueden liberar (así como el cántaro de leche que se derrama al final del primer acto representa, ante la dureza de una realidad ineludible, la inconsistencia de unos sueños de futuro que se vendrán abajo y el error en el modo de llevarlos a término, y cuya significación escapa también de los censores). Sin embargo, en todas las obras de Buero hay una esperanza que suele venir de la mano de los jóvenes. En *Historia de una escalera* llega a través de la nueva generación formada por los hijos de Fernando y de Urbano. Si ellos forjan su destino en busca de la autenticidad, serán felices en el amor, podrán prosperar socialmente y escaparán del inmovilismo de la escalera.

En su obra *La Fundación* (1974), Buero se centra en las vidas de unos personajes encerrados en prisión que esperan una sentencia de muerte irrevocable. Entre ellos sobresale la figura de Tomás, un enajenado que al principio de la obra está convencido de que está en un hotel y así se comporta. *La Fundación* es una de las obras de Buero en donde ha desarrollado más eficazmente el efecto de inmersión, que consiste en la identificación del espectador con un personaje en el modo de percibir la realidad. De este modo, el espectador cree al principio, con Tomás, que los personajes están en un hotel en lugar de una cárcel y que no hay carceleros sino camareros. A base de fuertes enfrentamientos con la realidad y con sus compañeros de celda, Tomás va recuperando la consciencia de la verdadera realidad, y con él el espectador. De esta manera, Tomás y el espectador se dan cuenta, por ejemplo, de que no hay ninguna lámpara en la habitación, de que no se puede oír una música que antes se escuchaba, de que un compañero de celda que Tomás cree enfermo en realidad está muerto desde hace días, de que la ropa de sus compañeros y después la de él mismo va cambiando (en realidad todos llevan uniformes de presidiarios), de que hay dos petates viejos en lugar de dos sillones, un vaso roñoso en lugar de una máquina, una cámara de fotos que en realidad no existe, un teléfono que desaparece, un frigorífico y una biblioteca que nunca han estado, etc. La escena va perdiendo progresivamente su suntuosidad inicial hasta que, al final de la obra, Tomás asimila que está en una celda de ínfimas condiciones esperando la muerte, y en ese estado es como se representa el escenario ante el espectador. Los compañeros de celda de Tomás, para evitar su sufrimiento, le siguen la corriente en sus desvaríos, y es el mismo Tomás junto al espectador quien poco a poco se da cuenta de que está distorsionando la realidad. Todos los personajes se encuentran en esa celda por haber cometido algún acto delictivo. Ya avanzada la obra se descubre la causa del enloquecimiento de Tomás: ha delatado a sus compañeros de celda y no quiere aceptar su culpa. Nos encontramos de nuevo ante uno de los grandes temas del teatro de Buero Vallejo: el de la mentira y la verdad. La primera supone el desacierto y la infelicidad y la segunda lo auténtico y la felicidad. Tomás ha negado la verdad para convertirla en una mentira, pero la verdad, inevitablemente, termina siempre aflorando.

Cuando Tulio abandona la celda para ser ejecutado, Tomás cree simplemente que le cambian de habitación. Al final de la obra quedan en escena Tomás y Lino. La esperanza de la tragedia se ampara en su final abierto, pues cabe pensar que estos dos personajes consiguen escapar cuando les llaman para matarlos. Como sucede en *Historia de una escalera*, el final de la obra vuelve a ser el principio, y la celda de castigo es otra vez la habitación del hotel. El encargado, vestido igual que al comienzo de la obra como si fuera el mozo de un hotel y no un carcelero, invita a pasar a unos nuevos inquilinos a la habitación. Aquí puede verse también la esperanza

final de la obra o su fatalidad: cabe la posibilidad de un cambio, o puede repetirse la historia que acabamos de leer o de ver representada. Buero deja en manos de ese lector-espectador la respuesta de su obra. En esta resolución abierta se hallan implícitos, una vez más, los significados de la verdad y de la mentira. “La Fundación” en la que cree haber vivido Tomás hasta que recuperó la cordura y descubrió su error, era la mentira. Buero se plantea si hemos salido de “La Fundación” —la mentira en donde estábamos al principio— al darnos cuenta de que la verdad es el único criterio para alcanzar la verdadera libertad y la felicidad; o bien si no hemos dejado de vivir en la mentira, y entonces utilizamos la alucinación y el delirio como una falsa solución para sobrevivir al error de la propia falsedad, como hace Tomás.

“La Fundación” en la que cree vivir Tomás también puede leerse como un símbolo de los sueños, de lo perdido. A él le queda la última esperanza de sus delirios. Resulta ser un espacio de libertad, pero cuando es consciente de ello le resulta inútil porque ya no está loco. Entonces cabe la posibilidad de que todo sea fruto de una pesadilla, pero es un espejismo: es sólo el horror de no aceptar la verdad y de vivir en la mentira. Casi al final de la obra, Tomás finge ante los carceleros continuar en su locura para intentar salvarse; pero la mentira, además de ser una solución falsa, supone aquí un error, porque a Tomás le será inútil para salvarse. Ante el horror de la pena de muerte, Asel plantea si no es la postura de Tomás la mejor. Si Tomás no finge, su mundo es verdadero para él. Tomás no finge pero sí ha tomado un camino equivocado, porque se ha negado a aceptar la verdad. Entonces Asel piensa, equivocadamente, que si la vida es tan cruel y Tomás la enriquece con la locura, entonces los locos son el resto de sus compañeros por no imitarle. Berta, la novia de Tomás, es para el resto de sus compañeros de cárcel, una persona por él inventada. El espectador puede verla junto a Tomás pero, efectivamente, termina por demostrarse que es otra de sus alucinaciones. Cuando entra en escena, Berta tiene un ratón también llamado Tomás. No es una casualidad: el ratón simboliza al propio Tomás. Berta juega con él de la misma forma que ella, como ensoñación que es, juega con el delirio de Tomás, y el ratón muere cuando esos delirios de Tomás desaparecen. Como ya dijimos, el espectador debe elegir al final si escoge seguir en la mentira —La Fundación— o luchar contra ella. La obra es, básicamente, un alegato contra la pena de muerte transcendido al problema de la verdad y de la mentira, resultando ésta última una forma de prisión interior, ya que la mentira destruye la libertad. Entonces, la esperanza de la obra reside en la capacidad del hombre de liberarse de las mentiras. También es, como *En la ardiente oscuridad*, una crítica contra todas las instituciones y fundaciones que enajenan al hombre impidiéndole llamar a las cosas por su nombre y creándole máscaras de la realidad. Pese a todo ello, la obra pudo representarse en 1974.

La doble historia del doctor Valmy (1964) y *Aventura en lo gris* (1954) fueron las únicas obras de Buero que prohibió la censura. La primera es una condena de la tortura y de la mentira. Daniel, el protagonista, es un policía de la SP que sufre un problema de impotencia sexual y acude al psiquiatra para comentárselo. En la consulta le confiesa que ha dejado impotente a un hombre que se negó a declarar en un interrogatorio. Rápidamente, el médico concluye que Daniel tiene un problema de conciencia y que en su enfermedad está su castigo. El marido de Lucila es torturado por la SP y ésta le pide a Mary, esposa de Daniel, que interceda en él para que deje de torturarlo. Ese hombre es al que Daniel dejó impotente. Mary lee el libro *Breve historia de la tortura* y poco a poco, empieza a dudar de su marido. Entonces, Daniel entrará en una espiral de la que no podrá escapar. Comienza a usar el mismo lenguaje de las víctimas porque él también es una víctima. Intenta abandonar su trabajo pero su jefe se lo impide. Al final, su mujer no le deja a su hijo: para ella Daniel ya es otro hombre. No hay esperanza para él, pues nunca se curará. Su única liberación es su propia muerte. Entonces, su mujer le libera de su terrible vida matándolo, y antes de morir él le da las gracias. Sin embargo, sí hay una esperanza en su hijo, que cuando crezca tendrá una oportunidad para evitar que la historia vuelva a repetirse y para luchar contra una violencia que divide el mundo en vencedores y vencidos. La estructura de la obra es circular, como en *Historia de una escalera* y en *La Fundación*, y termina como empezó: con el cuento que su abuela le relata para dormirlo. La censura prohibió la representación de la obra, seguramente, porque juzgaría muy negativa la imagen que en ella se da de la policía y de sus métodos de investigación. Por ello, tal vez sea la obra menos posibilista de Buero.

3.-Alfonso Sastre

En *Prólogo patético* (1953), primera obra socio-metafísica de Sastre, se abordan las consecuencias negativas del terrorismo. Durante una dictadura, un grupo clandestino de estudiantes realiza actos terroristas para derrocarla. Los censores ven que la obra es muy crítica con los métodos de la policía, que justifica el terrorismo y que realiza una apología de la revolución perjudicial para el régimen, y la prohíben. No se especifica de qué país es la dictadura y la policía, pero se identifican fácilmente con las de España. Sastre muestra la necesidad de algunos sacrificios, como la acción terrorista, para derrocar una dictadura y conseguir una revolución que permita una vida digna para todos. El autor refleja la situación política de los 50, con el protagonismo del mundo estudiantil y obrero de los 60, que junto a los terroristas se sienten implicados para derrocar al franquismo. Pablo ordena a Óscar poner una bomba para matar al Ministro de la Guerra. Lo consigue pero hace volar un autobús en donde están muchos inocentes —ese es el sacrificio—, como su hermano Julio. Óscar es torturado por la policía, después acusa a Pablo de la muerte de su hermano y lo mata. Pero Julio en realidad no ha muerto y se presenta después ante Óscar. Éste se entrega a la policía, pues se arrepiente de haber matado a Pablo pero no de haber puesto una bomba, ya que no renuncia al comunismo y acepta la necesidad de que mueran inocentes para que triunfe la revolución. Pero pese al atentado, que sólo sirve para generar dolor, el régimen no ha sido vencido. La obra se publica con cortes en 1963, pero no se estrena hasta 1979.

Una escuadra de cinco soldados condenados a muerte, sujetos a la opresión del cabo Gobán en un espacio impreciso durante una hipotética Tercera Guerra Mundial es el eje central de *Escuadra hacia la muerte* (1953). El asesinato del cabo por obra de los soldados marcará un punto de inflexión en la acción dramática. La condena a muerte supone en los soldados una amenaza que no pueden eludir. Luís es el único que no estaba presente cuando mataron al cabo porque cubría una guardia. Es discutible si, debido a su ausencia, es el único que al final de la obra puede tener una esperanza para su futuro, pero junto a ella siente culpa por no haber ayudado a sus compañeros. Al no haber participado en el crimen, Luís se quedará solo al final de la obra: es su salvación y también su condena. Cuando el cabo que encarna el orden muere, llega el caos a la escuadra. Los soldados discrepan sobre si deben confesar el crimen. Pedro cree que deben reconocerlo y Adolfo, que es un sacrificio inútil. Javier es consciente de que él y sus compañeros son prisioneros de un destino del que jamás podrán escapar. Cree que, en vida del cabo, todos estaban purificándose por los crímenes que les llevaron a la escuadra de castigo y que sólo así podían salvarse. Así, el cabo se dejó matar para que la tortura continuase. No hay salida, salvo la muerte. Así, de lo único que se trata es de “saber morir” (Ruiz Ramón, 1997: 393). La obra, heredera del nihilismo del teatro vanguardista anterior de Sastre, refleja un mundo absurdo en el que están inmersos los soldados. Contra él reaccionan matando al cabo, ansiando esa libertad que sistemáticamente se les niega. Pero esa muerte no supone una liberación para los soldados, sino una penetración en el desconcierto; por ello los críticos discrepan a la hora de calificar la obra de militarista o de antimilitarista. Podemos decir que es antimilitarista cuando se muestra la tiranía del orden, y militarista cuando se refleja el caos que produce la desaparición de ese orden. Sastre ha admitido esa ambigüedad: la obra es revolucionaria y, a la vez, contrarrevolucionaria porque se muestra la importancia de la revolución y los inconvenientes que ésta lleva consigo. Los soldados que antes eran víctimas de un destino impuesto, se convierten después en “responsables de su propio destino” (Ruiz Ramón, 1997: 393). A Sastre se le pidió que los soldados tuvieran apellidos no españoles para poder representar la obra, pero el espectador asocia la tragedia a la realidad española. Sin embargo, y aunque tampoco debemos descartarlo, Sastre no está hablando específicamente de la Guerra Civil: el espacio de la obra es impreciso, y la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría estaban de actualidad en los años 50. El Ejército Español ordena en 1956 la prohibición de la obra por su antimilitarismo y por la similitud que encuentra entre los personajes con la División Azul. En cambio, el Alto Estado Mayor la autoriza en 1961 porque cree que su localización es imaginaria y no puede identificarse con la española, y entiende que los personajes se han trastornado fruto de una situación social angustiada. Entonces, la administración permite la representación de la obra, pero evitando localizaciones temporales y geográficas, que los uniformes sean identificables con los de cualquier ejército, y exigiendo que los personajes tengan apellidos extranjeros.

En *El pan de todos* (1953) la revolución vuelve a ser dolorosa, pero necesaria para acabar con la injusticia. Sastre cree que no debe ser considerado como un drama antirrevolucionario porque “trato de poner al espectador ante el dilema de elegir entre las dos tragedias” (1967: I, 226). El autor describe un caso de corrupción dentro de un partido revolucionario. David se encarga de la depuración necesaria para acabar con la especulación del pan del pueblo, que es el pan de todos. Descubre que su madre está infiltrada en la especulación, la denuncia y es ejecutada —de nuevo, el sacrificio— para así ser fiel a la revolución. Pero, agobiado por la culpa y por las iras de su tía Paula, David acaba suicidándose. Aunque Sastre no se identifica con tía Paula, acaba mostrando que David no es un revolucionario puro —aunque para su partido lo sea— sino una víctima. Además, la revolución ha sido imposible y el sacrificio inútil, pues la corrupción continúa —he aquí un mensaje posibilista—. La obra denuncia la España franquista del hambre y de las cartillas de racionamiento. Debido a su ambigüedad, reconocida por Sastre, se prohíbe representarla en 1954 y se permite en 1961: los censores no siempre interpretaron igual su mensaje. No ven análoga su situación con la española, y creen que David es un revolucionario que no encuentra su sitio en el partido y que se acaba suicidando porque ha fracasado personal y políticamente. Sastre ha señalado: “Esta ha sido una obra muy discutida. [...] Se ha considerado una obra subversiva; y la prueba es que se prohibió. Pero ha sido considerada también una obra antirrevolucionaria o, por lo menos, quietista; y la prueba está en que luego se autorizó” (1967: I, 226). Sastre la sitúa en un país imaginario, pero el trasunto de España es claro. Nunca lo ha disimulado ante los censores, y reconoce que escribe un teatro “rigurosamente español” (1967: I, 227) y que “España es, en todo caso, el país de mi imaginación” (1967: I, 227). Por ello, Ruiz Ramón considera que no es una obra abiertamente crítica con el franquismo ni imposibilista. Sastre está planteando una revolución que todavía no ha sucedido en España: por ello, *El pan de todos* sólo puede ser un “drama-ficción” o un “drama-contrarrevolucionario” (1997: 398-99). Nosotros creemos que Sastre ha escrito un drama de apariencia imposibilista en su concepción, pero que termina siendo posibilista en su desarrollo.

La mordaza (1954) es la obra más posibilista de Sastre. En ella denuncia la tiranía, la sublevación y la censura, trasladándolas al seno de una familia. Es la única obra del teatro social de los 50 de Sastre que se representa sin problemas, porque los censores sólo ven en ella un drama familiar, y no entienden la trascendencia social de la denuncia en consonancia con el franquismo que ha pretendido Sastre. El autor la tituló *La mordaza* para que la gente fuera a ver una obra sobre la censura con un mensaje claro: estamos todos amordazados. Pero al final “se vería un drama rural en el cual estaba embutido el mensaje protestatario contra la censura” (Caudet, 1984: 35). Sastre lamenta esta interpretación, pero la obra ejemplifica muy bien la ambigüedad en la que puede caer la lectura posibilista. La obra transmite un mensaje general porque la mordaza es un símbolo universal, y no lleva al espectador a unas coordenadas espacio-temporales concretas (Martínez-Michel, 2003: 107). Pese a que no se comprendió el paralelismo entre Isaías, el tirano que amordaza a su familia, con Franco y su régimen, la relación es evidente. Isaías mata a un hombre y ninguno de sus hijos se atreve a denunciarlo porque están amordazados: bien por el miedo (Teo) o por la pena (Juan). Al final, lo hará su nuera Luisa. Isaías es detenido y después muere, algo que empieza a atormentar a algunos personajes que se sienten responsables de su muerte y, a la vez, la ven como una venganza de Isaías por haber sido delatado. Ese peso de la culpa es similar al que sienten los soldados después de matar al cabo en *Escuadra hacia la muerte*. *La mordaza* resulta similar a *La colmena* de Cela en el reflejo de unas gentes desesperadas, en la denuncia de un conformismo resignado y temeroso y en la presencia de un erotismo degradado dentro de la crudeza y la miseria de un microcosmos.

Guillermo Tell se convierte en el liberador de un pueblo oprimido por la tiranía del Gobernador Gessler en *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955), una obra que denuncia la tortura. Aunque transcurre en Altdorf, la vestimenta de los años 50 de los personajes y una policía que usa metralletas nos remiten al franquismo. El propio Gessler es un trasunto de Franco. Gessler cuenta con colaboradores y cómplices como el capataz y un séquito de secretarios, algunos de los cuales son también una parodia burlesca de Franco. Tell es revolucionario y activo en la lucha por las libertades y su suegro Fürst es sólo un teórico pasivo de la revolución. Los guardias le obligan a arrodillarse ante el sombrero de Gessler. Se niega, y es torturado. Después, avergonzado por haber obedecido, se suicida. Tell, desafiante, atraviesa el sombrero con su flecha. Gessler reta a Tell a que dispare

sobre una manzana en la cabeza de su hijo. Tell acepta pero le falla el pulso y su hijo muere. Indignado, mata después a Gessler y el pueblo le reclama como el héroe que ha terminado con un régimen tiránico. Tell ha antepuesto la necesidad social a la individual, y ha asumido el riesgo de poder matar a su hijo —de nuevo, el sacrificio— para liberar a su pueblo. Como desgraciadamente lo ha matado, no quiere ser visto como un héroe y además tendrá los ojos tristes para siempre. Además, le duele que la gente que lo vitorea como un liberador no le ayudara, por su pasividad, a acabar con Gessler, ni estuviera junto a él cuando mató a su hijo. La cercanía de los hechos que se describen con la situación española del momento, el carácter revolucionario y liberador de Tell y el asesinato del Gobernador (que se supone persona íntegra encargada de ordenar una sociedad caótica) motivaron la prohibición de la obra. Sin embargo, en 1959 se representa cuando un censor valora sorprendentemente que Gessler “únicamente puede comparársele en nuestros días a un país comunista y aún así resultaría falso” (Martínez-Michel, 2003: 129). Al final se demuestra que los que deciden si las obras son posibilistas o imposibilistas son los censores y no los escritores.

BIBLIOGRAFÍA

CAUDET, Francisco (1984): *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre.

GARCÍA LORENZO, Luciano (1981): *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, SGEL.

MARTÍNEZ MICHEL, Paula (2003): *Censura y represión intelectual en la España Franquista: El caso de Alfonso Sastre*, Hondarribia (Guipúzcoa), Hiru.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1997): *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.

SASTRE, Alfonso (1967): *Obras completas*, tomo I, Teatro, Madrid, Aguilar.

PINTANDO LA PICAESCA: LAZARILLO DE GOYA LA (RE) CONSTRUCCIÓN DEL PÍCARO Y EL MOLDEAR DE LOS PERSONAJES LITERARIOS

Rita Bueno Maia
Universidade de Lisboa

1.- Introducción

Este ensayo, "*Pintando la Picaesca: Lazarillo de Goya*" cita la primera parte del título del artículo de Manis A. Tomlinson y Marcia L. Welles que le sirvió de inspiración. Incluido en la antología *The Picaresque: Tradition and Displacement*, en donde discurre sobre las interrelaciones de la picaesca con la pintura, analizando la ilustración de la novela de 1554 por Bartolomé Esteban Murillo en su cuadro *Cuatro Figuras en un Escalón* (1655-1660).

Goya ha representado el *Lazarillo de Tormes* en un cuadro que es citado por primera vez en el inventario de sus bienes en 1812. El cuadro (80X65) pertenece actualmente a la colección privada de los herederos de Don Gregorio Marañón. Tal como Tomlinson y Welles afirman y justifican en el caso de Murillo, también el cuadro de Goya presupone un "literary background" haciéndolo "implicitly informed by the literary traditions that preceded it, known and understood by competent viewers" (1996: 66). [un fondo literario, haciéndolo informado implícitamente por las tradiciones literarias que lo preceden, conocidas y comprendidas por los observadores competentes]

Nuestro objetivo es analizar la (re)construcción de la figura del pícaro en la ilustración goyesca y en dos cuadros del Siglo de Oro alusivos a la novela picaesca primigenia: el cuadro ya citado de Murillo y el *Blind Old Beggar* de Josepe Ribera, y reflexionar sobre algunas estrategias textuales del *Lazarillo* representadas, rememoradas o confesadas por las ilustraciones.

Este trabajo se inscribe en la línea de los estudios *inter artes*, cuyo principal objeto es descrito por Claus Clüver (1996: 354): "la relación de ciertos tipos de textos, incluso ilustraciones [...] como una especie de traducción, y la traducción a su vez como una especie de nuevo escrito"²⁰. Semejante al traductor, el artista tiene que elegir sus opciones y enfrentarse con las limitaciones del sistema en lo que trabaja.

2.- La (re)construcción del pícaro

La voz *pícaro* tiene un origen desconocido. La crítica admite dos étimos posibles: *picar*, que se liga al tema de la comida, y *picard*, palabra francesa para designar las peregrinaciones hechas a los lugares sacros de la península. Las dos primeras características del pícaro que abordaremos serán, así, el hambre y el movimiento. El tercer tópico será el "mozo de varios amos" puesto que, como consecuencia de las dos primeras características, "es una criatura más o menos andrajosa que se dedica a oficios despreciables o transitorios" (Palma-Ferreira, 1981: 11)²¹.

Hay un largo número de tipos de ilustraciones visuales: "pueden variar de la simple explicación a la idealización o parodia, o de la representación de momentos narrativos a la simbolización de lo esencial" (Cüver, 2001: 353)²². La pintura de Murillo conseguiría con su teatralidad elíptica (por razones de censura), por detalles alusivos, como la presencia de las suelas del niño referentes a la metáfora textual *romper los zapatos*, evocar lo esencial de la narrativa. El cuadro de Goya, más rico en narratividad, representa solamente un momento de la novela. Un observador y conocedor de la trama del *Lazarillo* estará capacitado para reconocer sin dificultades "el episodio de la longaniza", acordándose de lo que antecede (el robo) y la consecuencia (el castigo y la revuelta del pícaro)²³.

²⁰ La traducción es de la autora.

²¹ La traducción es de la autora.

²² La traducción es de la autora.

²³ Podemos incluirla, siguiendo la clasificación de Göran Sonesson, en la clase de "pictures with implied specific temporality [...] recognizable as picturing an event taken from a well-known or prototypical sequence of actions" (1997: 244).

Meyer Schapiro (1996:14), en su estudio sobre las ilustraciones bíblicas, discurre sobre las potencialidades de la imagen visual y el texto escrito. Un ejemplo en que la ilustración es más concreta que el texto es el episodio del fratricidio: en el texto bíblico se dice que Caín mata a Abel, pero no se explica cómo. En cambio, en la historia de las ilustraciones bíblicas de este episodio aparecen diversos instrumentos fatales elegidos por los ilustradores. En esta ilustración, Goya ha insertado un nuevo instrumento en el castigo infligido por el Ciego, que es al mismo tiempo una acción reconocida por todos: la introducción del índice y del dedo corazón en la boca. Recordemos el desarrollo de la narración:

Levantóse y asíóme por la cabeza y llegóse a olerme. Y como debió sentir el huelgo, a uso de buen podenco, por mejor satisfacerse de la verdad y con la gran agonía que llevaba, asíéndome con las manos, abríame la boca más de su derecho y desatentamente metía la nariz, la cuál él tenía luenga y afilada, y a aquella sazón, con el enojo [...] (*La vida de Lazarillo de Tormes*, 1989: p. 79).

La intención de Goya parece inequívoca: no esconder la nariz poco atractiva y larga del Ciego, pues constituye un signo central en este episodio, mientras muestra también el rostro de náusea *in extremis* del paciente.

Estamos frente al retrato del par amo/ criado y podemos partir de la relación de tamaño desigual entre los dedos y la boca para comentar una particularidad de la recreación de Goya a la que llamaremos “exageración del sufrimiento”. La pequeñez de la boca de Lazarillo se debe al hecho de que, en este cuadro, el personaje es significativamente más joven que el de la novela. Recordemos las informaciones de las que disponemos sobre la edad de Lázaro. Después de informarse al lector de la circunstancia de su nacimiento se da cuenta de que “Pues siendo yo *niño de ocho años*, achacaron a mi padre ciertas sangrías mal hechas” (p. 65). Seguidamente tiene lugar la punición de Tomé González, su muerte en la expedición contra los moros, el traslado de la familia a la ciudad, la conversación de Antona Pérez con el padrastro Zaide, el nacimiento de su hermano, la pena del padrastro y el traslado al mesón donde su madre “se acabó de criar a mi hermanico hasta que supo andar, y a mí hasta ser *buen mozuero*” (p. 68). Cuentas hechas, Lázaro tendría cerca de doce años cuando empieza a servir el Ciego. El niño criado por Goya a lo mejor tendrá cinco. Tampoco vemos a este Ciego originar el juego de palabras de Lázaro: “Y así comencé a servir y adiestrar a mi nuevo y viejo amo” (p. 68).

Semejante a la niñez de Lázaro desnudo en el cuadro de Murillo, que enfatiza el sufrimiento derivado del crimen del fraile de la Merced, el vigor del Ciego contrapuesto a la temprana edad del criado intensifica la dramática condición de víctima de Lázaro.

Aunque no se nos presentan como individuos hambrientos, se muestran andrajosos en un paralelismo interesante de notar. Un remiendo ya deshecho en el hombro (el derecho de Lázaro, el izquierdo del amo), la chaqueta marrón (más clara en el mozo), que muestra una camisa blanca que también está rota y cae, dejando descubierta la mitad derecha de cada personaje. Amo y criado se asemejan mucho.

Los abundantes estudios sobre el Tratado Primero han resaltado la importancia de la relación entre Lázaro y Ciego, que sobrepasa la de amo y criado por enseñarle éste las primeras mañas, mostrarle la maldad y adivinar su futuro. Las palabras proferidas por Antona cuando entrega su hijo al Ciego: “me tratase bien y mirase por mí, pues era *huérfano*. Él respondió que así lo haría y que me recibía no por mozo, sino por hijo” (p. 68), el hecho que sea el único amo a quien Lazarillo llama de tío y reflexiones como “después de Dios, éste [el Ciego] me dio la vida” (p. 70), convencen de que el Ciego es la figura paternal más importante en la vida de Lázaro.

2.2.-La visión

En la novela, la única ventaja *a priori* del pícaro sobre el amo es su capacidad de ver, lo que incluso le permite la victoria final²⁴. El Lazarillo de Goya, con los ojos casi cerrados y revueltos por la náusea, se presenta sin una de las capacidades centrales del pícaro: la visión.

²⁴ En este cuadro y en la representación del siglo XVII de Ribera, la ceguera es representada por el cierre de los ojos.

Los ojos asumen una importancia y simbología dobles en el Tratado Primero. La apertura de los ojos puede significar el cambio del estado dormido al de vigilia, pero también estar alerta (recordemos que la palabra “ojo” en español constituye un aviso para la precaución). Después del primer enseñamiento violento del Ciego, Lázaro siente que algo cambiaba en su vida y expresa así su pensamiento:

Parecióme que en aquel instante *desperté* de la simpleza en que, como niño, *dormido* estaba. Dije entre mí: “Verdad dice este, que me cumple *avivar el ojo* y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer” (p.69).

El episodio de la longaniza antecede la venganza final del pícaro, presentándose como su última causa. El mozo sólo podrá superar a su maestro al igualarlo en astucia y maña: tendrá que haber despertado de la ingenuidad. El niño dormido de Murillo no ha despertado todavía, como prueban las suelas intactas de sus zapatos (todavía no las ha roto), y el de Goya está en el medio de su proceso de aprendizaje, o sea, abriendo los ojos hacia una nueva realidad.

Tomlinson y Welles evocan el concepto de *voyeur* para discurrir sobre la exposición del personaje dormido; el comentario hecho por las autoras parece también pertinente en el cuadro de Goya: “this revealed flesh is not the face, it does not see, and it is a part of the body usually not to be seen. [...] Furthermore, because the child remains unaware of our gaze, the viewer is cast in the role of voyeur” (1996: 78, 79). Además, este pícaro no se sabe mirado (contrariamente al del cuadro de Ribera) y en toda la novela el lector se complace invadiendo la privacidad y *observando* escenas que le estarían vedadas.

El narrador enuncia en estos términos el propósito de su relato: “Yo por bien tengo que cosas tan señaladas y por ventura nunca oídas *ni vistas* vengan a noticia de muchos [...] y *vean* que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades” (1989: 61-62). El lector asiste a la revelación de los amos cuando éstos están en la intimidad con el criado. La casa, así, aparece como un espacio privilegiado para la caracterización de los personajes de la vida de Lázaro. Parece haber en esta novela un presagio de lo que Brooks llama de “environmentalism” en *Realism and Representation*: “It is what we might call the Bronx Zoo principle: you need how to see the animals in their native habitats to understand them” (2005:17, 18).

2.3.-La habitación

En esta escena a dos, amén de los personajes, tenemos también la representación de unas llamas en un soporte poco visible. La figura del Ciego, puesto que está sentada, sugiere la presencia de un asiento. El fuego puede sugerir el momento anterior a la cocción de la longaniza, mientras que la polisemia de la palabra *hogar*, a la vez chimenea y domicilio, demuestra cómo la presencia del fuego puede evocar el local de habitación.

En la novela, este episodio ocurre en una habitación privada, pero con una particularidad: es alquilada. Se sitúa en un mesón, como la mayor parte de las habitaciones presentes en este episodio. La condición de huésped parece decisiva en la caracterización de Lázaro, puesto que una casa propia consiste en una especie de raíz plantada en el suelo y arraigada a una familia, y esto imposibilitaría lo que Sánchez y Spadaccini llaman la “desvinculación del pícaro”²⁵. La desvinculación está conectada con otro rasgo de la caracterización de este tipo literario que aún no hemos considerado: el movimiento. Incluso “en la cumbre de toda fortuna” (p. 141), Lázaro no dispone de una casa o familia verdaderamente suyas: habita una dependencia alquilada del Arcipreste de Sant Salvador, con quien comparte también la esposa.

En el intento de deslindar qué tipo de habitación es ésta en que Goya ha colocado a Lázaro y a su Amo, tenemos que considerar una hipótesis más. El cuadro *Lazarillo de Tormes* pertenece a un conjunto de obras de

25 “The pícaro’s “desvinculación”, which manifests itself in a rupture with traditional binders such as place of origin, family [...] is ultimately related to his or her individualism, solitude and a new-found freedom from social restraints and responsibilities” (Sánchez y Spadaccini, 1996: 294).

Goya denominadas por los historiadores de arte como *genre scenes*²⁶ y que han sido examinados por el equipo del Metropolitan Museum desde que se comprobó que *Las Majas en el Balcón* no era de la autoría de Goya.

It is now known that Goya made use of previously painted canvas for three of the large genre pictures listed in the 1812 inventory [...]. The picture, which still bears a large white "X25" [...] x-radiography now confirms [...] was painted on a previously used canvas [...] and the overpainted subject is a *bodegón*. (Wilson-Bareau, Fevereiro 1996: 97).

2.4.- El movimiento

El nombre *bodegón* se adecua a un tipo de cuadros cuyo tema estaba relacionado con el establecimiento comercial que ofrecía el alimento y vino representados. Lugares públicos y pasajeros, favorecen los encuentros entre viajeros. Si este escenario es un bodegón, y préstese atención a los colores de la pintura, el tema de la deambulación se hace más patente y tenemos la alusión explícita a dos elementos centrales en la novela: el vino (Lázaro roba la longaniza cuando va a comprar vino en la taberna) y la comida.

Pero en la novela picaresca es en el pícaro donde se centra todo el movimiento, mientras que en la representación de Goya el niño tiene sus capacidades reducidas: movimiento, visión y palabra. Sus manos y piernas están aprisionadas por las fuertes piernas del Ciego y el cuello está inmovilizado por una mano asfixiante. No pudiendo hablar, la única acción posible sería la de morder (los dedos), de lo que Lázaro lamenta no haberse acordado en el mencionado episodio: "a la memoria me vino una cobardía y flojedad que hice por que me maldecía, y no fue dejalle sin narices [...] que con sólo apretar los dientes se me quedaran en casa" (p. 80).

Corroborar esta reducción extrema de las capacidades de Lázaro la elección del episodio ilustrado, que es, en un sentido, la simbolización de la derrota efectiva del mozo. El "Tratado Primero" narra los engaños y las burlas de Lázaro para combatir el hambre: "Digo verdad: si con mi sutileza y buenas mañas no me supiera remediar, me finara de hambre [...] [pero] las más veces, me cabía lo más y mejor" (p. 71). Ésta no será la primera tunda sufrida por Lázaro, pero es la primera en la que el hambre no queda satisfecha, la victoria no es digerida, finalizada.

Hay una última diferencia entre el cuadro de Goya y los otros dos de nuestro corpus que puede ser también significativa desde este punto de vista.

The relationship of figure and viewer presented by Ribera anticipates that offered by Murillo, as the figures are placed in the foreground, and Lazarillo, juxtaposed to the blind man, not only sees, but confronts the viewer. The meaning of his appeal is elucidated by reference to Lazarillo, where a similar appeal to the reader is made by fictional character as narrator of his own life (Tomlinson e Welles, 1996:71).

Los personajes de los cuadros del Siglo de Oro llaman al espectador para que interprete como juez su situación final. Es la recreación por la pintura lo que Cabo Aseguinolaza llama "marco dialogado": puesto que "las declaraciones autobiográficas están condicionadas por circunstancias de alto valor ficcional" (1992: 53), se puede distinguir tres niveles en el personaje de Lázaro:

El yo narrador es capaz de crear con ciertas limitaciones una imagen de sí mismo y también de moldear el yo-personaje según sus intenciones. Pero el yo de la situación narrativa depende de algo externo a sí, está prisionero de un conjunto de relaciones que configuran una situación social e ideológica (1992: 62).

En el cuadro de Ribera se hace patente el foco de poder que rige el universo de ficción, el tú de la relación yo/tú establecida por la mirada: la *Vuestra Merced* de la novela de 1554 y la audiencia compuesta por "los que heredaron nobles estados [...] y los que siéndoles contraria [la Fortuna] con fuerza y maña remando salieron a buen puerto" (p.63). Así, en el cuadro de Murillo tenemos un Lazarillo que duerme y un Lázaro, probablemente del Tratado Séptimo, que ya

26 "The subjects of all these genre scenes suggests, as Jeannine Baticle and others pointed out, that Goya returned during a chaotic period of war to specifically Spanish themes of a type consecrated in literature in Fernando Roja's *Celestina* (1499) and in the picaresque novel *El Lazarillo de Tormes* (c.1554)" (Wilson-Bareau, 1996: 97).

es identificable con la *persona* del narrador²⁷, y desafía al lado de su mujer la interpretación del consabido caso.

Y si, en *Cuatro Figuras en un escalón*, los personajes como el Lazarillo desafían los límites de su mundo ilusionista, el cuadro de Goya resulta más verosímil por no estar explícito el objetivo de lo narrado.

3.- Conclusión

Utilizando la terminología de los Estudios de Traducción, podríamos concluir que la reescritura de Goya da más importancia a la adecuación con el texto de partida frente a la aceptabilidad. ¿Pero cómo explicar, entonces, la exageración de la niñez de Lázaro y el vigor del Ciego?

Volvamos al texto. Además de los datos sobre la edad de Lázaro a los que arriba hicimos alusión, hay ciertas voces elegidas que parecen querer reiterar la mocedad de Lazarillo. Dos ejemplos: “Huelgo de contar a Vuestra Merced estas *niñerías*” (p. 70) o el comentario de un transeúnte a la narración del episodio del jarrazgo: “¡Mirá quien pensara de *un muchacho tan pequeño* tal ruindad!” (p. 74). También en lo que toca a la edad del Ciego la única referencia de la que disponemos es el comentario muy ambiguo del narrador en el pacto amo/criado: “Y así le comencé a servir y adiestrar a mi nuevo y viejo amo” (p. 68), con el adjetivo “viejo” antepuesto y ligado por una conjunción copulativa a su antónimo. Por otro lado, las descripciones de los constantes golpes, el deambular por las ciudades (Salamanca, Ávila, Cebreros, Almorox, Escalona) y la lucidez con que recita plegarias y aconsejaba tratamientos específicos para cada caso parecen retratar a un hombre de un vigor físico e intelectual no conciliable con una edad muy avanzada.

Goya muestra en su producción la existencia de uno de los universales de la traducción: la reducción de la ambigüedad, exponiendo, mediante la confrontación entre el texto de partida y el de llegada, la manipulación que el narrador hizo de sus personajes para alcanzar sus propósitos:²⁸ “todos los materiales, más o menos mostrencos, que constituyen la vida del protagonista, son aducidos para ilustrar o justificar la situación a que esa vida ha llegado en el momento de rendir cuentas de ella” (Lázaro Carreter, 1978: 66).

Encaremos la autobiografía como ejemplo (a lo Luciano) o como exposición de una educación invertida, la exageración del sufrimiento y de su condición de víctima serán siempre beneficiosos para un objetivo que será alcanzado por la compasión.

27 “on the narrative level, the tawdry finery of the youth standing on the left suggests his identification with the Lazarillo in the seventh and final *tratado* of the novel” (Tomlinson e Welles, 1996: 74).

28 Parece, entonces, que el *Lazarillo de Tormes* de Goya es un buen ejemplo de cómo “Ilustraciones y musicalizaciones de textos verbales [...] en cuanto abordadas como objetos de interpretación, pueden por su vez ser leídos como interpretaciones, y entonces consideradas como puertas de entrada para interpretar los textos a los que ellas se refieren” (Clüver, 1996: 351). La traducción es de la autora.

BIBLIOGRAFÍA

DE ANGELIS, Rita (1974): *L'opera pittorica completa di Goya*, Milano, Rizzoli Editore, pp. 121-123.

BROOKS, Peter (2005): *Realistic Vision*, New Haven and London, Yale University Press, pp. 1-20.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1991): *El Concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

CÜVER, Claus (2001): "Estudos Inter-Artes: Introdução Crítica", en *Floresta Encantada*, coord. H. Buescu et alii, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp.333-359.

LA FUENTE FERRARI, Enrique (1987): *Breve Historia de la Pintura Española*, II, Madrid, Ediciones Akal, pp. 374-457.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1978): "Lazarillo de Tormes" en la *Picaresca*, Barcelona, Editorial Ariel.

PALMA-FERREIRA, João [1981]: *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, [Lisboa], Biblioteca Breve.

SANCHÉZ, Francisco J. y SPADACCINI, Nicholas (1996): *The Picaresque: Tradition and Displacement*, ed. G. Maiorino, Londres y Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 292-307.

RICO, Francisco (1989): *La novela picaresca y el punto de vista*, 4ª ed. corregida y aumentada, Barcelona, Seix Barral Biblioteca Breve.

SHAPIRO, Mayer (1996): *Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language*, New York, George Braziller, Inc.

SONESSON, Göran (1997): "Mute Narratives. New Issues in the Study of Pictorial Texts", en *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, ed. Ulla-Britta Lagerroth et alii, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, pp. 243-251.

TOMLINSON, Manis A. y WELLES, Marcia L. (1996): "Picturing the Picaresque: Lazarillo and Murillo's Four Figures on a Step", en *The Picaresque: Tradition and Displacement*, ed. G. Maiorino. Londres y Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 66-85.

--. (1989): *La Vida de Lazarillo de Tormes*, ed., Prólogo y notas Antonio Rey Hazas, Madrid, Editorial Castalia.

WILSON-BAREAU (1996): "Goya in the Metropolitan Museum", en *The Burlington Magazine*, 1115, pp. 95-103. <<http://www.jstor.org>> [Consulta: 10 de junio de 2006].

UNA RELECTURA DE LA PÍCARA JUSTINA EN LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA: EL CANTAR DE LA TÓRTOLA

José Antonio Calzón García
Universidad de Oviedo

La consideración de las obras literarias en cuanto compartimentos estancos, independientes y autónomos, ha dejado hace mucho de ser un planteamiento sólido y digno de sustentar cualquier actitud crítica. En efecto, las reflexiones bajtinianas en torno a la interacción comunicativa comenzaron a dejar sentada la idea de que toda palabra, utilizada por cualquier hablante, suponía el encuentro constante con la voz ajena (Bajtín, 1991: 96), siendo así que la interiorización por parte del emisor de estas dos enunciaciones, la propia y la externa, gestaba una pugna que se traducía en la naturaleza dialógica de cualquier mensaje (Bajtín, 1988). De este modo, cuando hablamos, la responsabilidad sobre nuestros enunciados es solo relativa, en función de la asunción de discursos que, en principio, no nos son propios, pero que asumimos y retomamos, reutilizándolos, de acuerdo a la naturaleza eminentemente social del lenguaje.

Al margen de las propias investigaciones de Bajtín al respecto, lo cierto es que el poder de sugerencia de sus reflexiones no ha pasado desapercibido para los analistas literarios. De este modo, y retomando el concepto de dialogismo, los pioneros estudios de Kristeva (1967) comenzaron a desarrollar el concepto de “intertextualidad”, definido por Martínez Fernández en los siguientes términos: “en su mayor amplitud, la intertextualidad se contempla como una propiedad o cualidad de todo texto, concebido como un tejido de textos; el texto remitiría siempre a otros textos, en una realización asumidora, transformadora o transgresora” (2001: 12). Las obras literarias, por tanto, dejaban ya de ser contempladas *per se*, y pasaban a formar parte de una densa trama que las interconectaba con otros textos, dentro de un eje diacrónico en el cual un determinado volumen no dejaba de ser más que un estadio puntual en la evolución de un discurso que, como si de una tela de araña se tratase, abarcaba bajo sus redes cualquier obra, la cual, de este modo, pasaba a ser simplemente un nodo más del tejido verbal humano.

Fruto de todo ello, los textos literarios comenzaron a ser comparados o contrastados con otras manifestaciones discursivas, buscando vínculos o enlaces que los pusieran en relación. Las obras, así, empezaron a ser vistas con distintos prismas que remitían, en última instancia, a la naturaleza dialógica del lenguaje propugnada por Bajtín: desde el estudio de las traducciones, en comparación al texto original, contextualizando una y otra obra en sus correspondientes coordenadas espacio-temporales, tal y como defiende la Teoría de los Polisistemas (Even-Zohar, 1999: 224 y 231), hasta las consideraciones de la Ciencia Empírica de la Literatura, que planteaban la existencia de diversos procesos que sustentaban el desarrollo del “hecho literario”, entre los cuales tendría cabida la labor transformadora del crítico (Schmidt, 1990: 15-20 y 48-49) —ya anticipada por Dolezel (2002: 200) con su concepto de “transducción”—, todo parecía remitir a un diálogo constante de las distintas obras literarias con textos previos, o posteriores, de diversa naturaleza.

A partir de esta contextualización planteamos el estudio de la continuación de *La pícara Justina* —obra publicada en 1605 y firmada por Francisco López de Úbeda, si bien al día de hoy nos enfrentamos a una incierta autoría—²⁹, llevada a cabo por la mano de Ramón Pizarro de Hoyos a través de su volumen *El cantar de la tórtola. Segunda parte de la distraída vida de la pícara Justina*, publicado en el 2004. Al margen de lo que pudiera pensarse, no es este el primero de los intentos de dar continuidad a las aventuras de Justina. Así, y a la altura actual de las investigaciones, Blecua (1977) ya había localizado un pliego suelto de cordel de 1605 en el cual se

29 Así, si bien desde Bataillon (1969) parecía incontestable la atribución de la obra a quien firmaba la edición *princeps*, Francisco López de Úbeda, el descubrimiento de unos documentos notariales por parte de Rojo Vega (2004) parece vincular la creación del relato sobre Justina al religioso dominico Baltasar Navarrete. Está aún por ver lo que esta reciente atribución puede deparar.

narraban las bodas de la pícara con Guzmán de Alfarache³⁰. No obstante, al margen de este descubrimiento, la figura de Justina no parece haber adquirido relevancia narrativa digna de mención hasta la secuela gestada por Pizarro de Hoyos, abriéndose, así, un abismo de cuatro siglos entre dos textos con obvias conexiones.

En lo que a la continuación concierne, y al contrario de lo que sería de esperar, la acción no es retomada al final de *La pícara Justina*, esto es, tras contraer matrimonio la protagonista con Lozano (López de Úbeda, 1977: 738-39)³¹, sino que el autor opta por reescribir la vida de la pícara desde los inicios, tomando buena nota, eso sí, del perfil trazado de la protagonista en el texto original.

En primer lugar, el volumen actual refleja una estructura considerablemente alejada de las divisiones primitivas. Así, si en la edición de 1605 la obra se fragmentaba en un intrincado y excesivo número de subapartados, fruto de la utilización de libros, capítulos y “números”, dando lugar a un total de 48 episodios, en la obra de Pizarro de Hoyos la narración se divide tan solo en veinte “Trancos”, los cuales, a diferencia de la obra de nuestro período áureo, se ven desposeídos de los elementos paratextuales que acompañaban a la narración original, esto es, tanto los preliminares —los dos prólogos, la dedicatoria y la *Introducción general*— como los fragmentos que contribuían a enriquecer cada uno de los episodios, es decir, los poemas introductorios, las notas o apostillas marginales y las conclusiones morales o “Aprovechamientos”.

Desde el punto de vista narrativo, la continuación de *La pícara Justina* conserva la fórmula primopersonal característica de la picaresca. En este sentido, si en el texto original tenían cabida las reflexiones metanarrativas fundamentalmente en los primeros fragmentos del volumen, por medio de una *Introducción general* donde la protagonista conversa con los elementos escriturarios de los que se sirve para elaborar sus memorias (pp. 87-131) y a través de una conversación con Perlicaro en la cual este criticaba la idoneidad del relato (pp. 137-44), así como las cualidades de la pícara para convertirse en “chronicon de su vida y milagritos” (p. 137), en *El cantar de la tórtola* también se desarrollan reflexiones literarias al comienzo de la narración, repasando el género picaresco y citando algunas de sus muestras más significativas³², según la narradora, desde *La lozana andaluza* hasta la actualidad, pasando por *Pedro Sánchez*, de Pereda, *El doctor centeno*, de Galdós, o *Nuevas Andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, de Cela (Pizarro de Hoyos, 2004: 11)³³.

Al margen de las incursiones metaliterarias, es de reseñar en el primero de los Trancos, igualmente, la naturaleza teñida de un compromiso eminentemente social que su autor pretende proporcionar a la protagonista, tal y como evidencia su propia confesión: “he sido enviada a este triste mundo no embargante en donde nada más y nada menos a los niños se vende y prostituye, permitiendo se mueran de hambre y enseñándoles para la guerra” (p. 16). Desde luego, el comentario obliga a insertar el texto en unos parámetros socio-económicos alejados de la obra atribuida a López de Úbeda, en la cual, sin embargo, la crítica social parecía aflorar también en cuestiones tales como la crítica a la obsesión por la “limpieza” genealógica imperante en el momento, como reflejan, entre otros fragmentos, el siguiente pasaje, alusivo al ridículo afán por cantar las excelencias del linaje:

Pregunto: ¿de qué les sirvió a las palomas el honrarlas los poetas con decir que son abuelas de Eneas y madres o hijas de Venus?, ¿por ventura, por eso, túvoles más respecto el pan en que las empanan o el asador en que las asan? Pues ¿de qué le sirve a la pícara pobre hacerse marquesa del Gasto, si luego han de ver que soy marquesa de Trapisonda y de la Piojera y condesa de Gitanos? (p. 169)³⁴.

Igualmente, la Justina del relato de Pizarro de Hoyos muestra una naturaleza marcadamente feminista ya desde el comienzo del relato, por medio de reflexiones de naturaleza reformadora: “en el tiempo de un naciente

30 Véase también el estudio que sobre el pliego ha llevado a cabo Torres (2006).

31 En todas las citas de *La pícara Justina* empleamos igualmente esta edición.

32 No olvidemos, en este sentido, la especial insistencia con la que la Justina primitiva reclamaba su condición de pícara: “Ea, Justina [...] vean que sois pícara de ocho costados [...] Yo mostraré cómo soy pícara desde labinición [...] soy pícara de a macha martillo.” (pp. 170-71); “Pero llamáronme Justina porque yo había de mantener la justa de la picardía, y Díez, porque soy la décima esencia de todos ellos, cuanto y más la quinta” (p. 173).

33 Todas las citas de *El cantar de la tórtola*, proceden de esta edición. Las referencias al género picaresco son muy recurrentes en la obra. Véanse, por ejemplo, las páginas 99 ó 146.

34 Véanse otras burlas al respecto, por ejemplo, en las pp. 102-03, 163-65, 169-70, 385, 614-22, 699-700 ó 721.

y agresivo “feminismo reivindicatorio” nos preguntábamos como asombradas niñas de entonces por qué no podía ser Dios una monja” (p. 20). En contraposición, el relato de 1605, a pesar de incluir alusiones misóginas³⁵, reivindica también, en ocasiones, un papel para la mujer alejado de los estereotipos al uso que la condenaban a la subordinación al hombre:

—Habéis de suponer, ilustres madamas y daifises, que aunque sea cosa tan natural como obligatoria que el hombre sea señor natural de su mujer, pero que el hombre tenga rendida a la mujer, aunque la pese, eso no es natural, sino contra su humana naturaleza, porque es captividad, pena, maldición y castigo. Y como sea natural el aborrecimiento desta servidumbre forzosa y contraria a la naturaleza³⁶, no hay cosa que más huyamos ni que más nos pene que el bre. De aquí viene que el deseo de vernos libres desta penalidad nos pone alas en los pies³⁷ (p. 249)

No obstante, y a pesar de estas reflexiones más o menos instructivas, la naturaleza deleitosa de la narración es también puesta de manifiesto. Esta resultaba ya evidente en la obra de 1605, a juzgar por las recurrentes referencias al respecto —“yo, para entablar otro segundo y mayor engaño (*que te dará gusto el oírle*)” (p. 424); “me verás ciudadana y en el mesón, que es mi centro, y *quizá te dará más gusto*” (p. 518); “Lo que hay de culpa, Dios lo perdone; lo que hay de donaire, *el lector lo goce*.” (p. 668)—, y se mantiene en la secuela del siglo XXI, como auténtica declaración de intenciones:

Llegué a este mundillo [...] para más que ser una mala vergüenza, dar testimonio de entretenimiento que es sin duda de las mejores causas por las que cabe nacer y tirar p’alante [...] Y llegué, además de para divertirme, por enseñarles un poco (p. 17).

El desarrollo de la acción, como hemos indicado, comienza con el nacimiento de la protagonista, no en Mansilla, como la Justina original (p. 193), sino en el madrileño barrio de Lavapiés (p. 19). Si en el texto del siglo XVII la pícara se sirve de unas obras olvidadas por algunos huéspedes del mesón para familiarizarse con la literatura³⁸, en la versión del 2004 la protagonista aprende sus primeras letras con las obras del filósofo Marina (p. 19). De igual modo, sus progenitores reciben muy semejante tratamiento en ambos volúmenes, siendo descritos con la crudeza que los distintos paradigmas estilísticos y retóricos posibilitaban, de acuerdo al contexto en el que las obras se insertan. Especialmente paradigmático es el caso de la madre, que si en la versión original era definida como una “Celestina a lo mecánico” (p. 208), designación ya de por sí enormemente expresiva, en la secuela la narradora afirma sin tapujos de su progenitora que era un “zorrón mañanero por libre y fija en las tardinoches en los forniclubes” (p. 23). Igualmente, la belleza de Justina, puesta de manifiesto en el texto de 1605 ya en sus preliminares —“Justina fue mujer de raro ingenio, feliz memoria, amorosa y risueña, de buen cuerpo, talle y brío” (p. 81)—, aparece reflejada en la versión del 2004 por medio de su victoria, durante tres años seguidos, en el concurso de “Miss Lavapiés” (p. 30).

Sin embargo, a partir de aquí la distancia entre uno y otro personaje comienza a marcarse, sin dejar por ello de conservar un “aire de familia”. En efecto, la protagonista barroca se enfrentará prematuramente a la muerte de sus padres, lo que la llevará a asumir su orfandad desde el primer momento y, fruto de ello, a deambular sola por las fiestas y romerías: “muertos, pues, mi padre y madre [...] tomé ocasión de andarme de romería en romería” (p. 251). Frente a esta, la Justina contemporánea se enfrenta, no al fallecimiento de sus familiares, sino a su encarcelación, fruto de lo cual Justina será adoptada por una marquesa (p. 37), “ascendiendo”, así, socialmente desde el barrio de Lavapiés hasta el de Salamanca (p. 38). No obstante, algo más adelante de nuevo

35 Véanse, por ejemplo, las pp. 181-82, 197, 370, 372, 395-96, 413, 444, 480-81, 718, etc.

36 Sobre la resistencia de la mujer a ser sometida se insistirá más adelante: “las mujeres nacimos esclavas y sujetas, y como por nuestros pecados todo el dominio y sujeción es aborrecible, aunque sea natural y para nuestro bien, ni cosa más amable que el mandar, viene a ser que no hay cosa de nosotras más estimada que vernos con cetro sobre las vidas y sobre las almas” (p. 724).

37 La naturaleza reivindicativa de este fragmento podría ponerse en relación con la siguiente reflexión de la Justina de *El cantar de la tórtola*: “Nosotras, al igual que la tierra que llaman nuestra común madre, siempre fuimos por ellos [los hombres] explotadas [...] Y siempre por decisión del “amo”, la inferior y más débil raza de las mujeres condenadas a quedarnos sin sol, sin luz y sin moscas [...] Y además, meros objetos de la urgencia sexual” (p. 154).

38 Así aparece testimoniado en el *Prólogo sumario*: “De conversación suave, única en dar apodos, fue dada a leer libros de romance, con ocasión de unos que acaso hubo su padre de un huésped humanista que, pasando por su mesón, dejó en él libros, humanidad y pellejo” (p. 81).

la caracterización de las dos pícaras volverá a entrecruzarse a propósito del viaje de ambas a Rioseco, como bien reconoce la creación de Pizarro de Hoyos:

El destino se había encargado de que mi viaje a Rioseco fuera una cuasirreproducción del realizado por mi tocaya y maestra en la picardía Justina³⁹. Mientras a aquella hasta allí le llevaba un truchero cosario a mí lo hizo gurrumino tabernario; si la una lo hizo en burra que iba pensando alguna consonante para alguna cosa, yo lo hice en autobús [...] mi maestra intentó heredar y lo consiguió en parte de la vieja morisca⁴⁰ [...] y yo igualmente de la vieja tonta del bote y oriunda de Cáceres; a la salida las dos pícaras coincidimos en sendos pretendientes (pp. 47-48).

En efecto, si a la Justina primitiva se le arrima, tras su estancia en Rioseco, un pretendiente tornero (pp. 687-695), la pícara actual se verá acompañada por Gilberto, el chulo de la criada de la marquesa (pp. 55 y ss.), yendo a parar al burdel que da nombre al relato, es decir, “El cantar de la tórtola”. Allí, de nuevo Justina adopta una caracterización teñida de humanidad, en consonancia con el espíritu crítico que parece retratar al personaje:

Aquel “puticlub” del que tras la barra yo hiciera una atalaya inexpugnable, me enseñó lo que a una le faltaba saber sobre la condición humana [...] Aquel puticlub era un carnaval adonde uno tras otro iban a disfrazarse e interpretar su papel predilecto, falsos de verdad y verdadero llanto, los hombres, los necesitados, los locos [...] Aquellos súcubos que me rodeaban con la moral y las tetas por los suelos, sí que me inspiraban compasión, por además de todo no tener otro remedio que seguir siendo putas⁴¹ (pp. 73 y 78).

Tras su estancia en el burdel, Justina toma la decisión de convertirse en modelo (p. 82), lo que la llevará de nuevo al descubrimiento de una sórdida realidad:

Por la pasarela resucitaba el viejo comercio mafioso, contratándose drogas, compraventa de niños, alta prostitución, juegos y apuestas... y pareciendo que todo “se ejercía” con las bendiciones sociales y el beneplácito gubernamental (p. 85).

Desengañada de las pasarelas, Justina descubre, en compañía de la actriz Regla Normal, el mundo del “famoso”, el cual tampoco escapará a su acerba mirada:

El tema de las exclusivas en revistas o apariciones en cualquier medio y muy especialmente la televisión, aún tenidas por ridículas cosas, constituían el tentador incentivo para tantos y tantos potenciales pícaros [...] Esa era la picaresca del momento: casarse a toda bomba y platillo para separarse a pantalón y braga quitados, una y más veces, ¡hala!, y midiendo todo ese proceso en exclusivas que al espectador nunca cansaban (pp. 92-93).

De igual modo, y en consonancia con este ambiente de apariencia y espectáculo, la pícara descubre el universo de la cirugía estética, tampoco contemplado por sus ojos con benigna mirada:

Para atender a una cada día más creciente demanda, existían cientos de establecimientos en los que “la cirugía estética” era el moderno “redil de la picaresca”, allí donde falsos especialistas, en inadecuados lugares, con burdas y arriesgadas “intervenciones” engañaban al abundante y ansioso personal de féminas⁴² (pp. 100-01).

Justina, llevada por las circunstancias en que se ve envuelta, así como por los consejos de su improvisada “tutora”, la actriz Regla, descubre, poco a poco, un universo tan picaresco como el que envolvía a los escritores de los siglos XVI y XVII. De acuerdo a este afán del autor por cifrar la circunstancialidad actual de acuerdo al prisma picaresco, la protagonista no solo descubre, como hemos mencionado, el mundo del “corazón” o el disfraz bajo el que se cifra la práctica del embellecimiento a base de bisturí, sino que también se ve envuelta

39 Véase el viaje de Justina a Rioseco, al que remite su *alter ego*, en las pp. 631 y ss. del texto atribuido a López de Úbeda.

40 Véase el episodio al que se refiere, en el cual Justina se había convertido en “heredera” de una vieja morisca, en las pp. 661-70.

41 En este sentido, no olvidemos la posible vinculación de la Justina primitiva con la prostitución, tal y como delatan ciertos indicios, como la alusión a su padecimiento del “mal francés” o sífilis: “Mas ya querréis decirme, pluma mía, que el pelo de vuestros puntos está llamando a la puerta y al cerrojo de las amargas memorias de mi *pelona francesa*” (p. 91).

42 No olvidemos, sin embargo, que ya la Justina de hace cuatro siglos estaba familiarizada con el uso de afeites de los que servirse para la obtención de una belleza artificial: “tiempo hubo en el que relucía mi cara como bien acecalada; tiempo en el cual mi cara andaba al olio, mudando más figuras que juego de primera [...] en fin, tiempo en el cual estaba en mi mano ser blanca o negra, morena o rubia, alegre o triste, hermosa o fea, diosa o sin días.” (pp. 106-07).

en la organización de una “Operación Triunfo” callejera (p. 102) y, cómo no, termina yendo a parar a Marbella, “Atenas de la picaresca” (p. 105). En consonancia con su afán de medro, la protagonista contraerá matrimonio en Tenerife con un anciano multimillonario (pp. 115 y ss.), al igual que la creación de López de Úbeda había recurrido a sus nupcias con el hidalgo Lozano, no ya por motivos económicos —frente a los cuales la situación de Justina era considerablemente privilegiada—⁴³, sino por propiciar su ascenso social: “Con esto desató mi corazón y determiné meterme a caballera y mujer de algo” (p. 726).

Justina, en uno y otro texto, hará alusión a los distintos matrimonios que contrae. Así, si en *La pícara Justina* sus cónyuges son Lozano, Santolaja y Guzmán (p. 739), en *El cantar de la tórtola* se unirá a don Gratiano (p. 115), al novillero Vitorino Guisante (p. 142) y a Ramón Vives, quien, al igual que sucediera con Lozano, se ve prisionero de los vicios: si a aquel le perdía el juego (p. 721), a este la cocaína y el alcohol (pp. 184-85). Finalmente, recuperado el último de sus maridos de sus adicciones (p. 197), la protagonista del relato de Pizarro de Hoyos decide fundar una compañía de teatro, cuyo objetivo pasaría por la representación de espectáculos reivindicativos, no de la picaresca decadente contemporánea, sino de la picardía profundamente vital del Siglo de Oro, aspiración con la que concluye la narración de sus aventuras:

¡Mi comedia! La idea surgía a cuenta de colocarme frente a frente de la “vida picaresca”, no de esta actual picaresca, sino de mi gloriosa, ingeniosa y burlesca picaresca de antaño, que para inspirarse tal vez no fuera la mejor vida, pero sí la de más vida [...] Mi obra habría de ser por tanto una comedia de y para pícaros enamorados de la vida [...] El tiempo en esta nueva etapa vivida me había permitido experimentar cómo hallándonos esclavizados los ricos a la fortuna, los políticos al poder, los filósofos a la sabiduría, los religiosos a su cada día decadente fe, todos deseaban otra existencia más descansada e irse por caminos más libres y menos peligrosos y tristes: los de la picaresca que una misma y talmente representa con orgullo [...] El inolvidado pícaro de mi tiempo puede que fuera caradura, pedigüeño e hijo de auténtica rabiza, pero el de hoy es un rufián, burdo, desvergonzado e hideputa por vocación [...] Los pícaros de este tiempo perdieron el código y la memoria de sus antepasados (pp. 202 y 216).

En resumidas cuentas, la comparación entre uno y otro texto aporta abundantes sugerencias. Así, al margen de los ya mencionados aspectos que ponen en conexión a ambas protagonistas, tales como la asunción del rol de narradora, su baja extracción social, la naturaleza infame de sus progenitores, el afán de medro —por medio, entre otros elementos, de matrimonios ventajosos— o sus múltiples maridos, a los que podríamos sumar otros elementos muy evidentes, como por ejemplo su aparente insistencia por conservar al precio que sea su castidad hasta el matrimonio⁴⁴, o la naturaleza más o menos feminista de algunos pasajes, así como de la caracterización general de Justina, libre, independiente y crítica, lo cierto es que ambas obras parecen beber del mismo espíritu crítico que las alienta. Desde luego, el texto de Pizarro de Hoyos es hijo de una determinada época, y la contextualización se hace inevitable para poder explicar la presencia en el relato de personajes pertenecientes al ámbito del llamado “mundo rosa”, como Nuria Bermúdez (p. 83), Esther Cañadas (p. 88), Belén Esteban (p. 142) o Aramís Fuster (p. 166), por citar tan solo algunos ejemplos. Sin embargo, la irrupción de estos personajes “históricos” entronca, al margen de esa caracterización general de ambas protagonistas, plagada de parecidos, con un aspecto subyacente en la obra de 1605 y al que ya nos hemos referido, esto es, el concerniente a la burla de la obsesión por la ascendencia inmaculada como elemento determinante de la promoción personal. De este modo, si hace cuatrocientos años alguien decidió servirse de la primera de las pícaras para denunciar una sistema de estratificación que ninguneaba el trabajo y el afán de superación personal, hoy es Ramón Pizarro de Hoyos quien, presumiblemente fruto de una certera lectura del texto original, se sirve igualmente de Justina para criticar la insostenibilidad de un protagonismo concedido en la actualidad a individuos sin oficio ni beneficio,

43 Así lo confirma la protagonista, tras haber ganado un pleito a sus hermanos: “Partí de Rioseco a Mansilla en burra propia, con sentencia favorable y con treientos ducados, poco menos” (p. 680).

44 Así, mientras que la Justina barroca se escapaba de cualquier requerimiento amoroso —“Así que todos me comían con los ojos y ninguno me tocaba con las manos.” (p. 294); “Dígame, muy infame, ¿parécele que mi entereza, guardada por espacio de dieciocho años [...] es bien que se consuma a humo muerto y se quede aquí entre dos costeras de carro?” (p. 302) — la pícara del siglo XXI parece responder con igual pudor, en este caso quizás por condicionamientos biológicos: “Una seguía orgullosa con la doncellez a cuestras [...] Por y precisamente ser de natural frígida, y no me importa confesarlo, la lujuria no fue cosa que me quitara hora alguna de sueño” (p. 140).

cuyo mérito parece ser tan solo su fácil desenvolvimiento en los *mass media*. Y así, no parece aventurado afirmar que, con las matizaciones de las que se precisa para contextualizar dos obras alejadas por casi cuatro siglos, Pizarro de Hoyos ha recogido el testigo de un texto hoy casi olvidado pero que, con un análisis de cierta profundidad, permite ser redescubierto a modo de “relato-denuncia” de la injusticia social, posicionamiento este siempre necesariamente vigente.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, Mijaíl M. (1988): *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.

--. (1991): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

BATAILLON, Marcel (1969): *Pícaros y picaresca. "La pícaro Justina"*, Madrid, Taurus.

BLECUA, José Manuel (1977): "Bodas de Guzmán de Alfarache con la pícaro Justina. Pliego suelto de 1605", en *Homenaje a don J. M. Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, V, Zaragoza, Publicaciones de la Universidad, pp. 299-305.

DOLEZEL, Lubomir (2002): "Semiótica de la comunicación literaria", en *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, ed. J. G. Maestro, Madrid, Arco/Libros, pp. 173-218.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1999): "La posición de la literatura traducida en el polisistema literario", en *Teoría de los Polisistemas*, ed. M. Iglesias Santos, Madrid, Arco/Libros, pp. 223-31.

KRISTEVA, Julia (1967): "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, 239, pp. 438-65.

LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco (1977): *La pícaro Justina*, ed. A. Rey Hazas, Madrid, Editora Nacional.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.

PIZARRO DE HOYOS, Ramón (2004): *El cantar de la tórtola. Segunda parte de la distraída vida de la pícaro Justina*, Vitoria, R. Pizarro.

ROJO VEGA, Anastasio (2004): "Propuesta de nuevo autor para La pícaro Justina: fray Bartolomé Navarrete O. P. (1560-1640)", *Dicenda*, 22, pp. 201-28.

SCHMIDT, Siegfried J. (1990): *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus.

TORRES, Luc (2006): "Intertexto, metatexto y contexto en Aquí comienzan las bodas del pícaro Guzmán de Alfarache, con la pícaro Justina Díez de Villadeborlas... (pliego suelto de 1605)", en *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, ed. A. Close, Madrid, AISO, pp. 603-09.

EL PAPEL DEL LECTOR FRENTE A LA AUTOFICCIÓN. TRES EJEMPLOS FEMENINOS DE POSMODERNIDAD LITERARIA

Natalia Cancellieri
Università degli Studi de Milán

La literatura es un desafío a la lógica,
no un refugio contra la incertidumbre
(Martín Gaité, *El cuarto de atrás*)

Dentro de las diferentes y numerosas formas de creación autobiográfica actuales, el fenómeno de la llamada autoficción parece llevar un papel cada día más preponderante, aunque su estudio a nivel crítico y académico, por lo menos en el ámbito peninsular, siga estando limitado a unos cuantos casos⁴⁵, si lo comparamos con la ingente cantidad de artículos y ensayos aparecidos en los últimos veinte años sobre la escritura del yo en general. Se trata de un género de difícil definición, no sólo porque sus manifestaciones más representativas pertenecen a un período muy reciente de la historia literaria española, sino también por su naturaleza bifronte, que lo sitúa a medio camino entre la autobiografía propiamente dicha y la novela, de las cuales comparte, mezclándolas, distintas características. Es significativo, en este sentido, que la primera aparición de la palabra autoficción, que se remonta al año 1977, se encuentre dentro de un texto novelesco, o mejor dicho, de una obra efectivamente autoficcional, en la que el escritor y estudioso francés Serge Doubrovsky, a la vez que acuñaba el término en la contraportada del libro, ponía en práctica en su interior lo que estaba postulando a nivel teórico (Doubrovsky, 1977). Y es precisamente en el ámbito francés donde se empieza a investigar a fondo este fenómeno literario, inicialmente de manera retrospectiva, es decir, intentando calificar de autoficciones a muchas novelas de inspiración autobiográfica de la tradición moderna y, en un segundo momento, aplicando el patrón elaborado a partir de éstas, a obras contemporáneas y caracterizadas por estatutos intencionadamente más ambiguos⁴⁶.

En esta tradición crítica, entre otras, se apoya Manuel Alberca para llevar a cabo el citado estudio sobre la autoficción española y para formular sus propias teorías haciendo hincapié sobre todo en el esquema contractual construido por Philippe Lejeune al teorizar sobre la autobiografía en Francia (Lejeune, 1975). Así, pues, partiendo del concepto de pacto autobiográfico planteado por el crítico francés en oposición al que se genera en la ficción novelesca, Alberca formula, a propósito de la escritura autoficcional, la idea de pacto ambiguo, a la vez que inscribe la proliferación de obras de este tipo en el marco de la posmodernidad, con todo lo que eso conlleva a nivel de construcción o, mejor dicho, de deconstrucción del sujeto contemporáneo y de ficcionalización de la realidad, y sobre todo en relación a la noción de autor (y su presunta muerte) y a la quiebra del poder mimético de las poéticas realistas teorizada por el estructuralismo. La práctica de la autoficción daría cuenta, desde esta óptica,

de la ruptura del contrato mimético en el terreno más comprometido, el de la supuesta transparencia referencial y en el de la evidencia autobiográfica, pues, al irrumpir 'lo real' en el terreno de la invención (y viceversa) y el autor-sujeto de la escritura en el campo de la literalidad, se alteran los esquemas receptivos y contractuales de la lectura novelesca o autobiográfica (Alberca, 2006: 43).

Así se pasa de una estética mimética de la representación a la que el crítico denomina "estética de la presentación" y que es la que permite al autor autoficcional desarrollar o inventarse una identidad ficticia,

45 El crítico que más se ha ocupado de investigar y teorizar sobre este género en España es Manuel Alberca, en cuyos estudios se basará gran parte de esta comunicación. En particular, las premisas teóricas de esta primera parte se deben a su ensayo *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2006), todavía en prensa y que me ha sido posible consultar gracias a la generosa ayuda de Anna Caballé, directora del "Centro de Estudios Biográficos" de la Universidad de Barcelona y por concesión del mismo Alberca. Todas las referencias a dicho trabajo se citarán por lo tanto tal y como aparecen en el original consultado.

46 Véanse Gérard Genette (1991), Jacques Lecarme (1993), o el mismo Philippe Lejeune (2004). Y, sobre todo, Vincent Colonna (1989 y 2004).

“diferente de la verdadera identidad social o personal” (Alberca, 2006: 43). Si las teorías de Lejeune encontraban una de las claves de la escritura autobiográfica en el concepto de veracidad (o más exactamente en el supuesto compromiso de veracidad por parte del autor), en el terreno de la autoficción, advierte Alberca, no tiene sentido delimitar dicha veracidad ya que el texto propone la experiencia vivencial simultáneamente como ficticia y real, puesto que uno de los principios que rigen esta clase de creaciones es precisamente la plena conciencia autorial del carácter ficticio del yo.

Ahora bien, en cuanto a la relación que la autoficción mantiene con la novela, hay que tener en cuenta ante todo la alteración por parte de la primera de uno de los fundamentos básicos que reglan y definen la segunda: el principio de distancia entre el narrador y su correspondiente autor. Pero no sólo en relación o contraste con la novela en general hay que definir este tipo de textos, sino que es fundamental confrontarlos con su antecedente más próximo, es decir, la novela autobiográfica, cuya característica más saliente para este discurso es precisamente el distanciamiento entre autor y personaje-narrador, ya que se trata de un tipo de obra de ficción en la que se cuenta un relato con “una marcada inspiración autobiográfica” (Alberca, 2006: 99) que se puede reconocer por unas cuantas alusiones insertadas a lo largo del texto. Y he aquí una clave que ayuda a diferenciar claramente esta forma literaria de la que es objeto de este análisis, ya que en la autoficción las alusiones a la biografía de quien escribe se hacen no sólo más frecuentes, sino deliberadamente explícitas. Este factor resulta aún más importante si se tiene en cuenta que muy a menudo dichas alusiones remiten, confirmándola una y otra vez de manera no tan velada, a la coincidencia de identidad entre autor —el que firma en la portada— y narrador, ofreciendo el elemento que faltaba para completar la enumeración de las características formales que la autoficción comparte con la autobiografía.

Precisamente el tema de la firma en la portada permite plantear la cuestión más importante a la hora de investigar en la recepción lectora de este género, es decir la relación que se establece entre autor y lector a través del pacto ambiguo. A este respecto, Alberca indica dos vías que puede seguir la autoficción y por las cuales el lector se verá afectado: la de “simular que una novela parezca una autobiografía sin serlo” o la de “camuflar un relato autobiográfico bajo la definición de novela” (Alberca, 2006: 125). En ambos casos (y en todos los grados intermedios que caben entre estos dos extremos) se producirá una fuerte ambigüedad, la que planteará el dilema en el que habrá de moverse el lector, cuya forma de recepción será alterada a la vez que su expectativa se verá inevitablemente decepcionada: “¿se trata de un trampantojo autobiográfico o se trata de una autobiografía sin más ficción que la etiqueta de novela?” (Alberca, 2006: 43). Este conflicto sumirá al receptor en una suerte de “extrañamiento” que, a mi manera de ver, se parece mucho al que, según Todorov, experimenta el lector de libros de literatura fantástica, un individuo que, como es sabido, conoce sólo las leyes naturales y se encuentra delante de unos acontecimientos en apariencia sobrenaturales que le hacen preguntarse si lo que está presenciando es sueño o realidad, ilusión o verdad. Eso mismo me parece que puede ocurrirle al lector de autoficciones, aunque dicho “extrañamiento” sea ocasionado por el nuevo estatuto narrativo encarnado por este género. En la medida en que la autoficción no disfraza la identidad como ocurre en la novela autobiográfica (donde el yo autorial es enmascarado detrás de un personaje ficticio), se separa de ésta, y en la medida en que integra la ficción en su relato se aparta, como ya se ha dicho, del pacto autobiográfico. Es decir, hay por parte del autor autoficcional una “calculada estrategia para auto-representarse de manera ambigua” (Alberca, 2006: 127).

En el marco teórico trazado hasta aquí hay que insertar tres libros que se pueden leer como autoficciones y que proporcionan unos elementos más al estudio de este género, tratándose de obras concebidas por escritoras contemporáneas que, a pesar de destacar como voces relevantes en el panorama literario actual, aún no han recibido por parte de la crítica la atención debida, al menos por lo que se refiere al estatuto narrativo de los textos escogidos para esta comunicación⁴⁷. Se trata de tres volúmenes muy distintos, no sólo por los temas explorados sino también por la manera en que sus autoras ponen en práctica el dispositivo autoficcional: de una forma muy

⁴⁷ Con la excepción de *La intimidad* de Nuria Amat, una de las obras de la autora catalana más estudiadas a nivel académico y ya calificada de autoficción al menos por Virginia Trueba Mira (1999).

explícita en cuanto a referencias biográficas y menos en cuanto a identidad nominal de narradora y autora, en el caso de *La intimidad* de Nuria Amat; recurriendo a una escritura en apariencia autobiográfica y sin embargo sembrada de trampas en *La loca de la casa*, de Rosa Montero; y con unas pocas alusiones a quien firma en la portada, jalonadas a lo largo de una obra casi exclusivamente ficcional, en el caso de Carme Riera y *La mitad del alma*.

Siendo muy difícil —además de bastante estéril— rastrear todos los elementos autorreferenciales presentes en las tres obras, lo que resulta interesante para las finalidades de este estudio es investigar las intenciones de estas autoras y su manera de desafiar las expectativas del lector. Un lector que se enfrenta a unas narraciones en primera persona en las que se recorren las vidas de tres escritoras, un primer elemento que comparten todos los textos aquí estudiados, que curiosamente presentan también una común reflexión sobre la locura, y en particular sobre su relación con la actividad de escribir.

Así, por ejemplo, lo que hace Nuria Amat es construir una protagonista innominada hasta el desenlace de la trama, cuyas vivencias remiten una y otra vez a la biografía de la autora real (la pérdida de la madre siendo muy pequeña, la elección del castellano en vez del catalán, como lengua literaria, el matrimonio con un escritor sudamericano, entre otros) y que se mezclan con elementos ficticios, que rozan incluso lo fantástico. Es el caso del nombre del primer marido de la protagonista, que coincide con el del personaje y protagonista de la novela homónima de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. Este detalle hay que relacionarlo con la pasión de la autora por el escritor mexicano, sobre el cual hizo su tesis de licenciatura y de quien, posteriormente, escribió una biografía. La historia contada en *La intimidad* asume la forma de una autobiografía propiamente dicha: empieza por la reconstrucción de la infancia, pasando por la adolescencia, hasta llegar a la edad adulta, marcada por las dos profesiones realmente ejercidas por la autora: bibliotecaria y escritora. Ahora bien, lo que resulta más significativo es precisamente la explotación autoficcional que la autora hace de este material biográfico: al hacer coincidir las pasiones de su protagonista y narradora con las suyas, experimenta lo que podría haberle ocurrido a ella si se hubiera dejado arrastrar por la carga traumática de unos hechos que marcaron su existencia. En concreto, por citar sólo dos ejemplos significativos, la muerte temprana de su madre y el haber presenciado un suicidio en el manicomio que se encontraba frente a la casa paterna. En el mundo posible creado en la autoficción libresco, estos dos hechos desencadenan una serie de frustraciones que llevan la protagonista no sólo a no poder escribir, o mejor dicho, a escribir “textos ilegibles”, sino también a probar el oficio de bibliotecaria para dejarlo al cabo de muy poco tiempo. Y sobre todo a llevar una vida sembrada de reminiscencias novelescas, de voces, de ensueños que le hacen rozar la locura. Este mecanismo permite a la autora construirse una identidad ficticia que remite una y otra vez a su pasión por la literatura, a su condición de letraherida:

Por primera vez fui feliz. Las voces de los libros me metían en el mundo y me separaban del mundo. La misma voz estaba de acuerdo conmigo y decía: “Los libros tienen el poder de hacernos cambiar de sitio. Nunca mienten. Nunca dicen que algo se ha movido o si uno sigue en el mismo sitio. [...] Un solo libro puede volvernos locos, puede separarnos de nuestra pareja, de nuestros hijos, de todo lo que somos. Puede curarnos de todas las heridas del sufrimiento. Pero los libros necesitan que se los cuide. Que alguien los cuide y manipule” (Amat, 1997: 134-135).

Este mundo libresco en el que vive la protagonista la sumirá en una suerte de enajenación irreversible que traerá como consecuencia última su suicidio al final de la novela. Y justo con este episodio —que además constituye una glosa irónica sobre las autobiografías, ya que una de las características más relevantes de obras de este tipo es la imposibilidad de un desenlace redondo, pues el autor-narrador escribe en vida— Nuria Amat proporciona el último dato ambiguo de la narración: para su suicidio, la protagonista elegirá el manicomio de en frente de la casa paterna. Allí ahora encontramos a otra niña mirando por la ventana, una niña que curiosamente se llama Nuria y que presenciara el acto extremo de la narradora, siendo el último espejo en el que ésta se mira.

Lo que plantea *La loca de la casa* de Rosa Montero es casi lo contrario de lo que ocurre en la obra que se acaba de describir: nos encontramos ante un libro en apariencia autobiográfico (aunque por la misma portada se nos presente como una novela), donde la identidad nominal entre narradora-protagonista y autora es más que explícita y donde se nos cuentan las peripecias, sobre todo creativas (es precisamente a la imaginación que remite

el título, según la definición de Teresa de Jesús), de quien escribe. Se configura, pues, como una reflexión sobre el oficio literario y sobre las propias experiencias, bien como novelista bien como periodista, de Rosa Montero, aunque se le conceda un espacio bastante conspicuo también a la narración de hechos biográficos independientes del ámbito profesional. Sin embargo, como ya se ha esbozado al comienzo, la autora va dispersando a lo largo del texto unos cuantos elementos de ficción, que desconcertarán cada vez con más intensidad al lector que creía enfrentarse a un relato evidentemente referencial. Así, por un lado se nos cuenta cómo han sido escritos determinados libros, con qué tipo de inspiración y a partir de cuáles hechos reales, o se nos muestran unas reflexiones metaliterarias sobre obras ajenas que han sido fundamentales en la formación de Rosa Montero, o también las obsesiones, las coincidencias y las compulsiones vitales que han marcado su existencia. Por otro, sobre todo en lo que se refiere a su vida más íntima, se nos tienden unas cuantas trampas: por ejemplo, al contar una misma relación sentimental con un actor famoso e innominado a través de tres versiones ligeramente distintas a lo largo de todo el libro, o al hablar de Martina, una supuesta hermana melliza de la autora que no sabremos a ciencia cierta si ha existido de verdad o no. Es la misma autora quien nos insinúa la duda sobre este hecho al final de la obra, desmintiendo algunos de los acontecimientos que acaba de narrarnos:

Supongamos por un momento que he mentido y que no tengo ninguna hermana. Y que, por consiguiente, jamás ha sucedido ese extraño incidente de nuestra infancia, esa desaparición inexplicada de Martina, mi oscura hermana gemela, como diría Faulkner. Supongamos que me lo he inventado todo, de la misma manera que uno se inventa un cuento. Pues bien, aún así ese capítulo [...] sería el más importante para mí de todo este libro, el que más me habría enseñado, informándome de la existencia de otros silencios abismales en mi infancia, callados agujeros que sé que están ahí pero a los que no habría conseguido acceder con mis recuerdos reales, los cuales, por otra parte, tampoco son del todo fiables (Montero, 2003: 248).

Es aquí donde se puede divisar la esencia autoficcional del libro, sobre todo por lo que se refiere al pacto establecido con el lector, al que se dirige aún más directamente la autora en un post scriptum que encontramos en la última página, donde explicita, quizás de una forma innecesaria, el juego que ha llevado a cabo hasta ahora, citando la conocida frase de Roland Barthes según el cual “toda autobiografía es ficcional y toda ficción autobiográfica” (Montero, 2003: 254).

La mitad del alma supone la vuelta a una forma más novelesca y ficcional, tratándose de la historia de una escritora en busca de sus propios orígenes, a partir del descubrimiento de unas cartas escritas por su madre poco antes de morir de una manera no muy clara, que la protagonista recibe de un misterioso desconocido. En ellas descubrirá la relación clandestina mantenida por su madre con un hombre de origen francés que incluso podría ser su verdadero padre, hecho que la impulsará a investigar sobre el tema hasta llegar a la hipótesis de ser nada menos que la hija del escritor Albert Camus. Dentro de esta trama esencialmente ficcional encontramos sin embargo muchos rasgos que nos permiten entrever, detrás del personaje que narra los hechos, a la misma Carme Riera. La protagonista es en efecto una escritora de origen mallorquín, que vive en Barcelona y que, al reconstruir algunos momentos de su infancia, nos ofrece diferentes imágenes y acontecimientos que la autora real ha descrito en entrevistas o discursos oficiales. He aquí un ejemplo que resulta interesante a la hora de decodificar esta novela:

Als motius que m'impulsen a escriure, s'hi superposa sempre, amb obsessiva claredat, una imatge, la imatge d'una nina (d'una nena, com es diu en català de Barcelona) amb trunyelles i ulls tristos, que mirava la mar llunyana des d'una finestra, d'una casa gran i buida del barri vell de Ciutat de Mallorca. La imatge d'aquella nena que rebutjava paorosa els miralls perquè no era guapa com la seva mare, i sí lletja com el seu pare, torna a omplir ara la meua retina: no juga, mira com juguen els seus germans al jardí de casa, des del balcó de la cambra de l'àvia, la senyora àvia, a la qual escolta gairebé tot el dia explicar velles històries d'un passat familiar, ranci i esbucat.⁴⁸

48 La intervención completa, titulada *Qui sóc i per què escric*, se puede consultar en el siguiente enlace: <<http://www.uoc.edu/lletra/noms/criera/index.html>>. [Consultado: 4 de enero de 2008].

La descripción de esta niña, en particular el que no sea guapa como su madre, con todas las consecuencias que conlleva este hecho, aparece, en *La mitad del alma*, de manera casi inalterada, y sólo es uno de los guiños autoriales de los que está salpicada la novela. Otro, más relevante sobre todo porque se encuentra al principio de la narración, marcando así la forma de recepción del relato, es representado por la alusión a la posible coincidencia nominal entre narradora y autora. Al contar las primeras experiencias con la escritura, la protagonista nos dice (Riera, 2004: 29) que una de las dos letras que le salían de una forma más fácil cuando era pequeña era la C de su nombre, que en la trama del libro coincide además con la inicial del de su madre, Cecilia. Esta indirecta, además de ser muy común en la escritura autoficcional, y que en este caso remite o al menos recuerda el mismo juego planteado por Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*, modelo *ante litteram* de este tipo de creaciones, es fundamental precisamente por su colocación al principio, antes de que se mezclen las cartas y la narración se torne evidentemente ficcional. Y de esta forma siembra la duda en el lector, que además está muy involucrado en la resolución del misterio que estructura la obra, ya que la narradora le pide ayuda —en otro juego, esta vez metanarrativo— para aclarar sus propias dudas a propósito de la búsqueda que está llevando a cabo. Eso permite, como ha declarado la misma Carme Riera en una entrevista⁴⁹, captar la complicidad del receptor aunque éste, de alguna forma, además de ser cómplice se sentirá constantemente desorientado.

Ahora bien, en las tres obras encontramos lo que al principio se ha denominado “pacto ambiguo”, el que establecen las autoras con sus lectores, al sumirlos, aunque lo hagan a través de procedimientos bastantes distintos entre sí y mostrando formas más o menos explícitas de intención autoficcional, en narraciones decepcionantes, que parecen prometer algo que niegan o al menos contradicen en última instancia. Al lector se le pide, por lo tanto, un grado de complicidad que le permita aceptar el reto de oscilar entre la verdad y la impostura durante todo el acto de lectura, asumiendo el riesgo de no resolver la ambigüedad que impregna todo el discurso. Esta actitud es la que garantiza la posibilidad de disfrutar de este tipo de creaciones, e implica la aceptación de la imagen equívoca que ofrecen de sí las autoras. Porque estas formas híbridas son las que resultan más cómodas para una autorrepresentación libre, no tan mediada y constreñida como la que supone una escritura propiamente autobiográfica. Y es precisamente a través de ellas como las autoras estudiadas pueden elegir su forma de ser, inventándose identidades que las representen a la vez que las ocultan. No es casual que las tres escojan ante todo la faceta profesional para definirse, ya que éste es el ámbito en el que todavía quedan por llevar a cabo muchas reivindicaciones, que tal vez, disfrazadas de manera autoficcional, permitan centrar el blanco de una manera más eficaz.

En una tendencia que Laura Freixas ha denominado “miedo a la intimidad” (Freixas, 2004: 115) y que recorre toda la literatura autobiográfica peninsular —más reacia a la desvelación profunda, y más propensa a la representación anecdótica y algo superficial—, hay que colocar a éstas como a otras autoficciones femeninas, donde la mujer escritora recurre a uno de los frutos más aprovechables de la posmodernidad literaria para ofrecer una imagen de sí que la comprometa sólo en parte y al mismo tiempo le permita construir una identidad que bajo el escudo de la (auto)ficción pueda interpretarse sólo como una de las múltiples versiones que la constituyen como persona.

En esta misma tónica ha de encontrarse el lector de autoficciones, que disfrutará precisamente de la doble posibilidad de verse reflejado en las experiencias vivenciales de las autoras, tal como ocurre en cualquier escrito autobiográfico, y de ser dotado de una inmensa libertad al poder elegir cualquier versión que se le cuente y tomarla por real o ficticia. Eso supondrá un ejercicio de desafío a las lógicas establecidas que no sólo le hará más partícipe de la narración, sino que le convertirá en verdadero jugador en el azar que proporciona la falta de cualquier certeza encarnada por tales creaciones.

49 Se trata de una entrevista titulada *La memoria es nuestra alma*, hecha por Rosa María Piñol y aparecida en el año 2004 en *La Vanguardia*, que se puede leer en este enlace: <http://www.ducros.biz/corpus/index.php?command=show_news&news_id=2411>. [Consultado: 4 de enero de 2008].

BIBLIOGRAFÍA

ALBERCA, Manuel (2006): *El pacto ambiguo. Desde la novela autobiográfica a la autoficción*, en prensa.

AMAT, Nuria (1997): *La intimidad*, Madrid, Alfaguara.

COLONNA, Vincent (1989): *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, <<http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/en/>> [Consultado: 4 de enero de 2008].

--. (2004): *Autofiction & autres mithomanies littéraires*, Auch, Tristram.

DOUBROVSKY, Serge (1977): *Fils*, Paris, Editions Galilée.

FREIXAS, Laura (2004): "Mujeres, literatura, autobiografía: la singularidad española, o consideraciones sobre un eclipse", en *Autobiografía en España: un balance*, ed. A. Caballé, C. Fernández Prieto y M.Á. Hermosilla, Madrid, Visor, pp. 113-118.

GENETTE, Gérard (1991): *Fiction et diction*, Paris, Seuil.

LECARME, Jacques (1993): "L'autofiction: un mauvais genre?", *Autofictions & Cie*, ed. S. Doubrovsky, Paris, Université Paris x, pp. 227-249.

LEJEUNE, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

--. (2004): "El pacto autobiográfico, veinticinco años después", *Autobiografía en España: un balance*, ed. A. Caballé, C. Fernández Prieto y M.Á. Hermosilla, Madrid, Visor, pp. 159-172.

MONTERO, Rosa (2003): *La loca de la casa*, Madrid, Alfaguara.

PIÑOL, Rosa María (2004), *La memoria es nuestra alma. Entrevista a Carme Riera*, <http://www.ducros.biz/corpus/index.php?command=show_news&news_id=2411>[Consultado: 4 de enero de 2008].

RIERA, Carme (1998): *Qui sóc i per què escric*, <<http://www.uoc.edu/lletra/noms/crie-ra/index.html>> [Consultado: 4 de enero de 2008].

--. (2004): *La mitad del alma*, Madrid, Alfaguara.

TRUEBA MIRA, Virginia (1999): "La escritura de La Intimidad (una novela de Nuria Amat)", en *Notas y Estudios filológicos*, U.N.E.D., 14, pp. 267-279.

MECANISMOS DEL ENREDO EN COMEDIAS DE MORETO ANTE EL PÚBLICO DE VALLADOLID (1680–1700)

Sofía Cantalapiedra Delgado
Universidad de Barcelona

“A mi interlocutora ideal, Lola”

Miró el título Critilo, creyendo fuesen las de
Terencio, y leyó: *Parte Primera de Moreto*.
Éste es —le dixo.— el Terencio de España.⁵⁰

1.- Introducción

Agustín Moreto (1618-1669) es, como señala Ruiz Ramón (2000: 266), el último de los grandes dramaturgos del teatro barroco español. Destacan en su obra dramática las comedias cómicas⁵¹:

[...] tan solicitadas por los directores de las compañías teatrales para satisfacer el hambre de diversión del público y su gusto por la pieza de intriga donde ocurren incontables lances, se suceden las más equívocas situaciones, se manejan similares conceptos sobre el amor, el honor y la sociedad, se utiliza la palabra como instrumento lírico tanto como dramático, se anuda y desanuda con gran habilidad el enredo y se llega al mismo, o semejante, final feliz, alegre y despreocupado⁵².

En la presente comunicación voy a exponer cómo este sistema de comedias sigue vigente entre los años 1680 y 1700 ante el público vallisoletano, centrándome en las comedias de enredo más representadas de Agustín Moreto en las que podremos apreciar que tanto *No puede ser*⁵³ como *El poder de la amistad*⁵⁴ gozaron de gran popularidad en las tablas de la ciudad castellana, junto con la obra más conocida de nuestro autor hoy en día: *El desdén, con el desdén*⁵⁵.

No debemos olvidar que nos encontramos en unos años en los que, política y culturalmente, España se encuentra en un momento complicado, ya que Felipe IV muere en el año 1665 y la reina gobernadora, Mariana de Austria, suspende la representación de las comedias hasta que su hijo Carlos II, de cuatro años, tuviese el gusto de verlas⁵⁶. Suspensión que cesó al año siguiente.

Además, el año 1681 se presenta como una fecha simbólica porque muere Calderón de la Barca y, con ello, el teatro áureo empieza a decaer, pues unos años antes los principales seguidores de Calderón habían fallecido, entre ellos, Agustín Moreto.

50 Véase *El Criticón*, Gracián (2004:720).

51 Ya sean comedias de caracteres, de “capa y espada” o palaciegas. Todas ellas bajo un mismo mecanismo: el enredo. Por este motivo las denominaré comedias de enredo.

52 Ruiz Ramón (2000: 256).

53 Se representó en Valladolid en 1681, 1682, 1689, 1690, 1691, 1692, 1693, 1694 y 1696. Véase Alonso Cortés (1921: 579, 580, 582, 584); (1922: IX, 374, 376, 378, 382, 384, 385, 386, 474, 475, 484) Con un total de catorce puestas en escena.

54 *Ibid.* Se representó en Valladolid en los siguientes años: 1682, 1688, 1689, 1690, 1691, 1695, 1697 y 1698. Ver VIII (1921: VIII, 582, 583); (1922: IX, 371, 374, 376, 379, 472 y 482). Con un total de once puestas en escena.

55 *Ibid.* En Valladolid en los años: 1682, 1684, 1685, 1688, 1691, 1692, 1693, 1696, 1697, 1698 y 1700. Consúltase: (1921: VIII, 580, 367); (1922: IX, 367, 372, 379, 382, 383, 474, 476, 478, 479, 480, 482 y 485). Con un total de catorce representaciones por las diferentes compañías que visitaron la ciudad.

56 Para más información al respecto, véase: *Historia de España*. Siglo XVI y XVII. *La España de los Austrias*, (2003: 379-429). Se puede ver, además, el debate suscitado por las críticas y defensas al teatro por parte de algunos eclesiásticos como el padre Pedro Hurtado de Mendoza y fray Miguel Guerra y Ribera, p. 415.

2.- Mecanismos del enredo en comedias de Moreto ante el público de Valladolid entre 1680 y 1700

Son dos los recursos esenciales que forjan el enredo: el equívoco y la traza, como señala Rosa Navarro en su estudio sobre *La dama tramoyera*⁵⁷. Trazas y equívocos que el público vallisoletano veía desde su posición privilegiada cómo se iban creando y en el momento en el que sucedían (Navarro Durán, 2002: 189), ya que el hecho de dominar la situación de la escena les permitía reír a gusto y disfrutar de la representación.

Estamos ante un tipo de comedia de enredo como sinónimo de comedia de “capa y espada” que gozó de un gran éxito en el siglo XVII y que Bances Candamo (1972: 347) define magistralmente:

Las de capa y espada son aquellas cuyos personajes son sólo caballeros particulares, como Don Juan, y Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y en fin a aquellos sucesos más caseros de un galanteo.

Un género que irá desgastándose con los años y que poco a poco evolucionará hacia la mecanización de los episodios, la creación de situaciones enrevesadas⁵⁸ y la perfección constructiva, donde el enredo será el elemento que moverá los hilos de la comedia manejados por los personajes tracistas.

2.1.- Los personajes tracistas

En las comedias que analizaremos a continuación, podemos observar que los personajes tracistas son tres: el galán, el amigo y el criado gracioso en *El desdén, con el desdén*, *El poder de la amistad* y *No puede ser, respectivamente*; en los tres casos siempre con la ayuda de uno de los individuos más destacados en la obra dramática de Agustín Moreto: el gracioso. Tres personajes tipo que consiguen, a través de la peripecia, llegar a un mismo fin: conseguir el amor de la dama (para el galán).

Don Carlos, galán que maquina la traza en *El desdén, con el desdén*⁵⁹, ayudado por su criado Polilla, es un personaje tracista no común en nuestro teatro, ya que, generalmente, las trazas son ideadas por las damas o por los graciosos⁶⁰, nunca por el caballero, ya que violaría la ley del decoro, pues el caballero protagonista de la Comedia Nueva no puede mentir, debe ser fiel a su palabra y valiente⁶¹. En el caso de don Carlos estamos ante la excepción que vendría a confirmar la regla, pues el caballero miente, pero su mentira se puede entender como un fingimiento, que el público de la época entendía y aplaudía, para poder conseguir un fin: el amor de la desdeñosa Diana.

Podemos observar que el personaje de don Carlos está dibujado bajo alguno de los parámetros que aparecen en *El Cortesano* de Baldassare Castiglione (2003:125), modelo del perfecto cortesano:

[...] Y así nuestro cortesano, además de linaje, quiero que tenga favor de la influencia de los cielos en esto que hemos dicho; y que tenga buen ingenio y sea gentil hombre de rostro y de buena disposición de cuerpo, y alcance una cierta gracia en su gesto y (como si dixésemos) un buen sango que haga luego a la primera vista parecer bien y ser de todos amado. Sea esto un aderezo con el cual acompañe y dé lustre a todos sus hechos, y prometa en su rostro merecer el trato y la familiaridad de cualquier gran señor.

Así ocurre con el galán de la comedia, que es conde de Urgel y a lo largo de toda la comedia muestra su decoro y condición. En casi trescientos versos ininterrumpidos el galán expone su condición de caballero cuando

57 Navarro Durán (2002: 189-203).

58 Para entender la evolución de las comedias de capa y espada y su éxito en escena, cfr. Serralta, (1988: 125-137).

59 Moreto (1999). Citaré siempre por esta edición.

60 La traza es una industria, un ingenio donde tiene como elemento esencial un engaño para conseguir un fin justo, ¿cuál es el fin? Conseguir al amado, en este caso, a la dama.

61 No ocurre así, por ejemplo, en la comedia de caracteres, como en *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón, pues don García se caracteriza, precisamente, por la mentira y, de hecho, el desenlace de la comedia de Alarcón hace pagar al personaje tracista sus mentiras, aunque no se trate de un final trágico.

expresa el servicio y las alabanzas que profesa a la dama a pesar de su desdén:

ya en fiestas y ya en torneos
y otras empresas debidas
al culto de una deidad
a cuya soberanía,
sin el empeño de amor,
la obligación sacrifica
(vv. 99-104)

Siendo, pues, mis alabanzas
de todos tan repetidas,
sólo en Diana hallé siempre
una entereza tan hija
de su esquiva condición,
que, siendo mis bazarías
dedicadas a su aplauso,
nunca me dejó noticia,
ya que no de favorable,
siquiera de agradecida.
Y esto con tanta esquivéz
que en todos dejó la misma
admiración que en mis ojos,
pues la estraña demasía
de su entereza pasaba
del decoro la medida
y, excediendo de recato,
tocaba ya en grosería.
(vv. 125- 142)

Estamos, pues, ante un perfecto cortesano que, extrañado por el poco decoro de Diana y el desdén que desprende, decide conquistar a la dama con su propia actitud: desdeñándola. A partir de la primera escena y, una vez expuestos los motivos de su enamoramiento: “y muero, más que de amor,/ de ver que a tanta desdicha/ quien no pudo como hermosura/ me arrastre como esquiva” (vv. 373-376). Don Carlos finge no creer en el amor y, por tanto, a medida que avanza la trama, adoptará una actitud esquiva ante Diana, que irá creciendo en celos e ira hasta confesar su amor⁶². El personaje tracista logra su fin a través del fingimiento de sus sentimientos “Yo, señora/ no sólo querer no quiero,/ mas ni quiero ser querido” (vv. 969-971). Será el criado de don Carlos, Polilla, quien ayudará a su amo a conseguir que la peripecia llegue a su fin.

En el caso de *El poder de la amistad*⁶³, el inicio del conflicto dramático surge también por el desdén de doña Margarita, “Por ver que me quiere mucho” (v. 479) “¿Pues cómo he de desear/ lo que yo tengo por mío?” (vv. 514-15), hacia don Alejandro. Éste, en la primera escena, se encuentra con dos viejos amigos, Luciano y Tebandro, y les cuenta la desdicha de su amor:

Pues no fue así, porque al paso

que creían en mi pecho
el amor y las finezas,
menguó su agradecimiento.
Causó este injusto desvío
una queja en mi pecho,

62 La evolución que sufre Diana es la misma que la Condesa de Bellflor en *El perro del hortelano*, ambas desdeñan el amor en un principio y, cuando los celos se apoderan de ellas son capaces de faltar a su condición de damas.

63 La edición manejada, en este caso corresponde a la edición de Miguel Zugasti que se encuentra en <<http://moretianos.com/>> que actualmente están editando *La Primera parte de las comedias de A. Moreto* y cuyo proyecto lo encabeza M^a Luisa Lobato. Citaré siempre por esta edición.

y della en su ingratitud
nació un aborrecimiento,
tanto que cualquiera acción
que yo logro en su festejo,
sin saber cúa es, le agrada,
y por mía pierde el precio.
Mis finezas las estima
sin las noticias del dueño,
y en sabiendo que son mías
le merecen un desprecio.
(vv. 236-51)

Por lo que deciden ayudarlo “desde hoy nos quedamos sólo/ para asistirte a este empeño” (vv. 352-53). A partir de este momento, Luciano será el personaje tracista de la comedia, quien le aconseja a Alejandro que se muestre frío y desdeñoso con Margarita y dirija sus requiebros hacia Matilde (la segunda dama, prima de la anterior). Gracias a este ardid, Margarita acabará sintiendo envidia de Matilde y enamorándose de Alejandro “me provoca/ a envidia el verle querer” (vv. 1492-93) (Zugasti, 2007: 220)⁶⁴. Es un personaje rico en matices, capaz de mover los hilos del enredo “porque se logren las trazas/ que fuere dando el ingenio” (vv. 1034-35); no debemos olvidar a Moclín, el criado gracioso que ayudará a que el fingimiento de don Alejandro llegue a buen fin. Encontramos una escena en el segundo acto que nos remite directamente a *El desdén, con el desdén*, es la escena del jardín, cuando Alejandro y Margarita se encuentran y éste casi le confiesa su amor:

ALEJANDRO Pues esa luz... [Ap] ¡Sin mí estoy!
yo me rindo a mis congojas)
MOCLÍN Dale a «esa luz», que se muere
y queda a oscuras la trova.
ALEJANDRO Yo no puedo más, Moclín,
que me arrastra la memoria.
MOCLÍN Pues, hombre, cierra los ojos
y imagina que esotra.
(vv. 1592-1599)⁶⁵.

Y, así, también ayudará a que los celos de Margarita sean cada vez mayores “Pues, gran señora, / la quiere, quería y quiso” (vv. 2446-47)

En ambas comedias, *El desdén, con el desdén* y *El poder de la amistad*, la traza se maquina mostrando la misma actitud esquiva y desdeñosa de las damas, Diana y Margarita, por parte de los galanes; en el primer caso industria ideada por el propio galán: Carlos y, en el segundo caso, por el amigo del galán: Luciano. En ambos ejemplos el gracioso actúa como personaje secundario que contribuirá a que el enredo se solucione con un final feliz.

No tiene, en cambio, el papel secundario Tarugo en *No puede ser*⁶⁶, el gracioso, personaje tracista por excelencia, junto a la dama en el teatro áureo que asciende en esta comedia por su habilidad en las industrias⁶⁷. Es un personaje tracista perfecto, desde que doña Ana decide demostrar a don Pedro que se equivoca con semejante afirmación “el hombre es capaz de todo” (v. 427), motivo del inicio del conflicto dramático:

DOÑA ANA Pues si vos presumís eso,
yo os ruego; y más suponiendo
que a prevenir todo el daño

64 Para conocer la recepción de esta comedia en el siglo XVIII, ver el detallado estudio de Miguel Zugasti (2007: 219-253).

65 Compárese la escena: “POLILLA: Pero vuelve allá la cara, /no mires, que vas perdido. CARLOS: Polilla, no he de poder. POLILLA: ¿Qué llamas no? ¡Vive Cristo / que has de meterte la daga /si vuelves! / Pónele la daga a la cara. CARLOS: Ya no la miro. POLILLA: Pues la estás oyendo, engaña / los ojos con los oídos”. (VV. 1864-1871).

66 Moreto, (1856: 187-208). Citaré siempre por esta edición.

67 Sobre el ascenso del personaje del gracioso en Moreto, véase el estudio de J. A. Martínez Berbel (2007: 100-121). Sobre el gracioso cfr: *La construcción de un personaje: el gracioso*, edición de García Lorenzo (2005: vol. 147).

sois vos el hombre discreto,
que defendéis la mujer
que se resuelve a ofenderos.

(vv. 428-434).

Provocando, así, Tarugo la desaparición de los obstáculos para que el amor llegue a su fin. Como afirma Rosa Navarro (2003: 156) siempre aparece en este tipo de comedias una amenaza: el guardián del honor de la dama y, por lo tanto, de la familia: en este caso representado por el hermano: don Pedro⁶⁸.

Tarugo está siempre en guardia y a medida que la trama avanza y, con ello, el enredo, sale airoso con sus nuevas industrias, son varios los comentarios al respecto a lo largo de la comedia “una industria he imaginado/ que ha de servirnos aquí” (vv. 1174-75), “Traza será de Tarugo” (v. 1806) o:

Y cuarenta años a mí,
según los sustos que pasé
por haberte de ocultar;
pues es forzoso inventar
un embuste a cada paso.
Y aunque hasta aquí en general
todos me han salido bien,
puedo alguno errar también,
que el ingenio no es igual
y según los testimonios
deste hermano, temer puede
que yo yerre algún enredo,
y nos lleven los demonios.

(vv. 2090-2102).

Es el criado gracioso el personaje que provocaría el divertimento en las tablas a finales del siglo XVII en Valladolid, una comedia, *No puede ser*, en la que los mecanismos del enredo se van sucediendo de un modo magistral porque, a diferencia de las otras dos comedias, la peripecia es mucho mayor, debido a los disfraces y ocultamientos que aparece en escena.

2.2.- Los mecanismos del enredo

Una vez dibujados los personajes tracistas, caracterizados por la artificiosidad con la que llegan a la peripecia, provocando, así, el cambio de sentido de los acontecimientos, veamos cómo Moreto maneja los mecanismos del enredo y su funcionamiento en escena⁶⁹.

2.2.1.- El disfraz

Es uno de los mecanismos más utilizados en nuestro teatro barroco, sobre todo en el caso de las damas disfrazadas de hombre, como señalaría Lope “suele/ el disfraz varonil agradar mucho” (*Arte nuevo*, vv. 282-83), (Zugasti, 1998:129); no encontramos, sin embargo, en ninguna de las tres comedias analizadas esta situación, pero sí hallamos el disfraz en el criado-gracioso Tarugo de la comedia *No puede ser*. Tarugo se disfraza en dos

68 Sobre la comicidad de este tipo de guardianes ver: Arellano (1994: 103-128). Estoy completamente de acuerdo cuando afirma: “Este deseo aburguesado de librarse de la pesada responsabilidad del honor no resulta tampoco desconocido en algunos guardianes jóvenes (hermanos), pero estos suelen ser más enérgicos que los viejos, y por ende más ridículos, ya que en ellos el rigor excesivo resulta más arcaico y anacrónico que en los padres, sin contar que sus mismas conductas en tanto galanes pueden dejar mucho que desear. La hipérbole de su obsesión conectada a la ausencia de riesgo trágico, convierte a su defensa del código del honor en una parodia de la que todos se burlan, empezando por las hermanas amenazadas, como la Inés de *No puede ser* (Moreto) ante la presión de su hermano para acepte un matrimonio repelente”. (p. 123).

69 Para más información sobre las comedias de enredo y sus mecanismos, véase: *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico* Almagro, julio de 1997 (1998). Para este apartado he seguido la división ideada por Zugasti, “De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación en la obra de Tirso de Molina”, (1998: 129-138).

ocasiones para poder burlar al guardián del honor e infiltrarse en casa de don Pedro. En la primera ocasión aparece en escena disfrazado de sastre “*con un envoltorio de ropas y alhajas*”, adoptando una falsa personalidad: Garulla; en el inicio del segundo acto explica a don Félix y doña Ana cómo consigue este disfraz:

Lo primero me informé
quién a su casa acudía
de fuera, que en compañía
entrar con alguien pensé.
Supe el sastre (esto me alabo)
que le hacía de vestir;
fui allá, y viéndole zurcir,
dije “Tate, aqueste es bravo.”
Prometí unos escudos
sólo por la permisión
de ir en su nombre a esta acción.
(vv. 1046-1056).

El segundo disfraz es el de indiano, amigo del marqués de Villena –conocido de don Pedro- y, así logrará el tracista hospedarse en su casa:

Tú un regalo has de buscar
de Indias, que poder llevar,
muy hermoso y muy lucido.
Si doña Ana carta tiene
de Marqués, yo sacaré
la firma; y carta me haré
como quien se lo previene,
fingiéndome indiano en ella,
y que me hospede en su casa.
(vv. 1187-1195).

En una acotación leemos: “TARUGO, *de caballero, con hábito de Santiago, botas y espuelas*” (escena VII, II). Con estas artimañas Tarugo logrará que don Félix entre en casa de doña Inés y que el enredo en la comedia esté servido. Este mecanismo está estrechamente relacionado con el trueque de personalidades voluntario, en el primer caso, sastre e involuntario en el segundo, indiano.

2.2.2.-Ocultamiento de personalidad y disimulo⁷⁰

En el caso de *El desdén, con el desdén y El poder de la amistad* no encontramos mecanismos de este tipo por parte de ninguno de los personajes, quizás el disimulo de los sentimientos en don Carlos y don Alejandro. No ocurre lo mismo en la comedia *No puede ser*, doña Inés y Manuela, ayudadas por Tarugo se ocultan bajo sus mantos “Pues poneos los mantos/ y para ir bien disfrazadas/ algunas basquiñas viejas” (vv. 2743-45), este mecanismo les ayudará a salir de la casa de don Pedro, serán expulsadas por los criados que las confunden con *busconcillas* “Antes de que venga don Pedro;/ Alberto, echadlas de casa” (vv. 2814-15).

Como señala Zugasti (1998: 133), otra variable es la de los personajes escondidos tras los paños o cortinas del escenario, o bien tras las ramas de algún decorado de jardín o bosque, por ejemplo, en la escena xi cuando doña Inés y Manuela se esconden en el jardín “Por la reja de los mirtos/ estamos escuchando” (vv. 823-24) o “Escóndase entre los mirtos/ don Félix” (vv. 1016-17). Estos ocultamientos enmarañan más la situación, pues en muchas ocasiones el personaje escondido interpreta mal una conversación y, por tanto, el enredo empeora, llegando, por ejemplo, al clímax del conflicto dramático en el caso de *El poder de la amistad*, cuando

70 “Por lo que respecta a las damas, el recurso más socorrido es el de los mantos con que se cubren el rostro. En el código caballeresco un galán al uso jamás usará la fuerza para quitar el manto a la dama, y de esto se valen ellas muchas veces para permanecer de incógnito” (Zugasti, 1998: 132).

Margarita escucha escondida una conversación entre Luciano y Alejandro que desvelan la traza y, rápidamente, Luciano, al verla, finge:

MARGARITA: (De los dos me estoy riendo.
¿Qué era fingido el retiro?)
LUCIANO (¡Válgame el cielo! ¿Qué miro?
la Princesa lo está oyendo;
mas por si acaso lo ha oído,
enmendaré lo que he hablado).
Yo por consejo te he dado
lo que pido por partido.
(Con Matilde equivocarse
puedo todo lo que oyó,
pues la galanteo yo)
Esto no has de dilatar,
que fingiendo no querer,
no será en vano mi empleo
y lograré mi deseo.
MARGARITA: (Esto no puedo entender)
(vv. 1824-1839).

No encontramos, sin embargo, ningún ejemplo de utilería escénica, ni confusión de cartas o papeles en estas comedias, sí en otras como *Los engaños de un engaño y confusión de un papel*.

3.-Conclusiones

A modo de conclusión, podemos afirmar que las tres comedias más representadas de Agustín Moreto en las tablas de Valladolid entre los años 1680 y 1700 gozaron de gran popularidad, pues sus comedias aparecieron en escena en treinta y nueve ocasiones por las diferentes compañías que visitaron la ciudad. Un tipo de comedias que con el paso de los años se había convertido en un modelo mecanizado, en el que los personajes tracistas, ayudados por su ingenio y el azar —característica obligatoria del enredo—, conseguían provocar la risa del espectador al observar bajo la mirada cómplice los hilos del enredo enmarañados y cómo éstos se desenredaban gracias a las peripecias de los personajes tracistas y a la protección de los dioses de las comedias cómicas: Amor y Fortuna.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO CORTÉS, Narciso (1921): "El teatro en Valladolid", *BRAE*, VIII, pp. 571-584.

--. (1922): "El teatro en Valladolid", *BRAE*, IX, pp. 366-386, 471-487.

ARELLANO, Ignacio (1999): *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

MORETO, Agustín (1999): *El desdén, con el desdén*, ed. E. Di Pastena, Barcelona, Crítica.

--. (1856): No puede ser, BAE, ed. L. Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Rivadeneira, pp. 187-208.

--. Agustín, *El poder de la amistad*, ed. M. Zugasti en <<http://moretianos.com/>> [Consulta: 21 de enero de 2008].

NAVARRO DURÁN, Rosa (2002): "La dama tramoyera", Calderón. Entre veras y burlas. *Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja*, Logroño, Universidad de La Rioja, pp. 189-203.

--. (2003): "Mecanismos del enredo en las comedias de Francisco Rojas Zorrilla", en *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, eds. F. Pedraza, R. González y J. Cano, Almagro, Universidad de La Mancha, pp. 155-171.

RUIZ RAMÓN, Francisco (2000): *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra.

SERRALTA, Frederic (1988): "El enredo y la comedia: deslinde preliminar", *Críticón*, 42, pp. 125-137.

PEDRAZA, B y GONZALEZ, R. eds. (1998): La comedia de enredo. *Actas de las XX Jornadas de teatro clásico Almagro*, julio, 1997, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha.

CALDERÓN DE LA BARCA Y LAS MUJERES DE LA CORTE DE FELIPE IV EN LOS AÑOS CENTRALES DEL SIGLO XVII

Carolina Caparrós Pedrosa
Universidad de Valladolid

1.- Introducción

En 1651 Calderón fue ordenado sacerdote, tras lo que decidió abandonar su labor de comediógrafo. Pero a pesar de su deseo debió continuar con la creación de comedias a petición de Felipe IV que, con la llegada de Mariana de Austria y tras la suspensión durante algún tiempo del teatro, apoyó de nuevo el florecimiento de las fiestas cortesanas. Seguramente el autor de *La vida es sueño* supo ver que escribir para la corte tenía grandes ventajas profesionales, además de las evidentes en dinero y prestigio.

Calderón, como un número considerable de comediógrafos de la época, escribía obras por encargo para celebrar fiestas relacionadas con la familia real como aniversarios y cumpleaños. A veces incluso estas obras eran encargadas por la reina Mariana de Austria con la única finalidad de entretener los momentos de ocio.

En el Antiguo Régimen continuaba vigente la idea medieval de que la condición social del individuo se dividía según su función en la sociedad. Las mujeres, sin embargo, no entraban dentro de esta categoría. Todas ellas pertenecían al estado de mujer y éste se subdividía según su situación respecto al hombre. Por lo tanto, la consideración moral de la mujer también venía marcada por su situación familiar, lo que se debe tener muy en cuenta a la hora de acercarnos al papel de la mujer en las comedias palaciegas destinadas a un público femenino.

En la década de los años cincuenta, Calderón escribió aproximadamente una veintena de comedias cortesanas. Los aspectos en los que intentaré profundizar en estas comedias para el estudio de la recepción del público cortesano femenino son: los signos que adoptaba la exaltación de la dama, la intencionalidad que estos signos cumplían ante el público femenino y, por último, el subtexto que mediaba entre estos signos y las receptoras de la corte. Las obras analizadas son *Guárdate del agua mansa*, *¿Cuál es mayor perfección, hermosura o discreción?*, *Agradecer y no amar* y *Los tres afectos de amor: piedad, desmayo y valor*. La primera de estas comedias, *Guárdate del agua mansa* según la edición crítica de Ignacio Arellano y Víctor García, se debió componer probablemente entre 1642 y 1644 pero posteriormente fue refundida para las bodas de Felipe IV con su sobrina, la jovencísima Mariana de Austria, en Noviembre de 1649. Ésta es una comedia de capa y espada al igual que *¿Cuál es mayor perfección?* escrita, según Hilborn, entre 1650 y 1652. Las dos restantes, *Agradecer y no amar*, estrenada en 1650, y *Los tres afectos de amor*, escrita por encargo en 1658, son comedias palaciegas.

2.- Análisis de la recepción de las comedias seleccionadas

En la comedia *Guárdate del agua mansa* encontramos dos historias, la de capa y espada y la relación de la entrada de Mariana de Austria en España y su boda con Felipe IV, incluida en el desarrollo de la comedia. La protagonista de la relación es la jovencísima Mariana de Austria. Las protagonistas femeninas de la comedia de capa y espada son dos hermanas, Clara, la mayor, y Eugenia, la más joven. En la primera escena de la obra, en la que Don Alonso está esperando la llegada de sus hijas, aparece como único decorado unos pozos de nieve. La nieve será el signo que represente la oposición de la personalidad de las hermanas, pues si por una lado se caracteriza por su blancura, su frialdad y la capacidad de conservación también puede llegar a quemar y puede volverse negra con la suciedad. Desde el principio, la mayor se nos muestra como un ejemplo de discreción y de buen comportamiento. Por el contrario, Eugenia tiene un comportamiento “terrible” (como lo califica su padre) para la época. A través de las opiniones de los galanes queda claro desde el principio que la belleza de Eugenia es superior a la de su hermana mayor que, paradójicamente, aparentaba tener el

comportamiento más adecuado a su condición de mujer y a su clase social.

Eugenia, protagonista de la historia de capa y espada, es una mujer joven, vitalista, llena de entusiasmo por conocer la corte, por ver y ser vista, por escribir. Su ingenio, unido a su vitalismo, la lleva a la rebeldía contra los tabúes sociales que cercaban la libertad de la mujer, y así escuchamos de su boca: “Don Escrúpulo de honor/ fue un pesadísimo hidalgo,/ cuyos privilegios ya/ no se leen de puro rancio” (Valbuena Briones, 1973: 1300). Pero aunque rechaza el matrimonio impuesto por su padre llegado el momento acepta obedientemente la decisión paternal. Clara, la mayor, que mostraba un comportamiento virtuoso, esencial para lograr un buen matrimonio, acaba dejándose llevar por las frivolidades del galanteo simulando ser su hermana hasta que, finalmente, es descubierta. El antagonista de Eugenia es don Toribio, su primo, venido de provincias para casarse con una de las hermanas y así asegurar la hacienda familiar. Este personaje es por su rudeza y su falta de “cortesía” un ser ridículo, casi un figurón y, precisamente, este *pseudogalán* risible será el representante de las ideas de los educadores y moralistas de la Edad Media que prescribían para la mujer una educación casi claustral, aunque como se demuestra en el comportamiento final de las hermanas el enclaustramiento y la honra no eran necesariamente equivalentes.

Clara y Eugenia narran a su padre la relación de los desfiles y espectáculos fastuosos celebrados en honor de María Ana a su entrada en Madrid (III, XIV). Ambas mujeres abandonan el estilo coloquial para pasar a una estrofa más compleja y a un lenguaje culterano y conceptista, lo que contrasta notablemente con el lenguaje vulgar de don Toribio, quien afirma haber presenciado en su pueblo bodas de la misma grandeza.

Como hemos visto, el principal signo que adopta la exaltación de la mujer, encarnado en Eugenia, es el ingenio, que lleva aparejado, además, el vitalismo, las ansias de libertad y la obediencia. La intención de la exaltación del ingenio en esta mujer sería la de mostrar a las damas de la corte cómo una actitud de despegue a los pcatos comportamientos de la sociedad no llevaba necesariamente asociado una mengua de la honra, y es precisamente esta idea la que condensa el título de la obra: “que no tiene riesgo, advierte/ (el agua) la ruidosa, porque el riesgo/ el agua mansa lo tiene” Valbuena Briones, 1973: 1316). En esta época la fama de la mujer crecía por bella y encerrada por lo que si esta comedia (que expone el ingenio de Eugenia unido a la ridiculización de las ideas de don Toribio) hubiera sido representada en los corrales seguramente hubiera contado con la desaprobación, quizás algo vegetariana, de los mosqueteros.

La analogía social que media entre la intención que cumple este signo de exaltación del ingenio de la mujer y el público femenino cortesano se entiende desde los nuevos códigos de conducta que se incorporan en el siglo XVII, pues los aires de libertad procedentes de Francia e Italia se estaban incorporando a las clases altas españolas. Esta adaptación de aires extranjeros en la encorsetada España barroca se relaciona también con la llegada de Mariana de Austria, de “14 abriles” y extranjera. En la relación de fiestas la reina Mariana aparece como cifra de todas las cualidades y, especialmente, de la belleza. Queda, por tanto, lejos de los defectos que pudieran atribuírsele a Eugenia pero, seguramente, se integrara en la representación por las referencias a su vida (incluidas en el desarrollo dramático) y por las analogías existentes entre ella y Eugenia: ambas eran muy jóvenes y, posiblemente, ambas no veían con buenos ojos algunas de las costumbres opresivas de la corte española del momento. Pero, a pesar de la juventud y de su vitalismo, llegado el momento Eugenia (como Mariana de Austria, al llegar a la corte) es capaz de cumplir obedientemente con su función: el matrimonio.

¿Cuál es mayor perfección, hermosura o discreción? condensa en el título el estribillo de una canción que se canta en la comedia, por lo que ya desde un principio se apela a la opinión de los espectadores que, a medida que avanza el desarrollo dramático, se verá inclinada hacia el lado de la discreción. Si la anterior comedia desarrollaba dramáticamente un dicho, esta otra encarna el debate de la época sobre la primacía entre el sentido de la vista, representado por Ángela, y el oído, encarnado en Beatriz. Ángela aparece caracterizada por su limitación intelectual y su obsesión por estar bella, lo que la convierte en un personaje ridículo y solitario. Don Luis representa la idea de aquellos que consideraban que lo más importante en una mujer era su belleza exterior y que negaban a las féminas intereses intelectuales, pero al final de la comedia acabará reconociendo que lo más

valioso en la mujer es el ingenio. Beatriz y Leonor, las damas antagonistas de Ángela, se muestran cansadas de estar siempre compitiendo en belleza con otras mujeres. Ellas en la mujer valoran la amistad, el buen juicio, la capacidad de diálogo, cualidades todas condensadas en el ingenio, y pretenden que los hombres también lo vean de esta manera. Por tanto, vemos de nuevo que en esta comedia, como en la anterior, el principal signo que se establece para exaltar a la mujer es la posesión de ingenio. Por tanto, la exaltación del ingenio en la mujer cumpliría la función de reconocer en ella su ser racional. La obra concluye con las siguientes palabras: “que para dama la hermosa/ para mujer la prudente” (Valbuena Briones, 1973: 1660). Doña Beatriz, a pesar de haber perdido toda su dote matrimonial, acaba consiguiendo un buen matrimonio mientras que Ángela, pese a su belleza y su riqueza, acaba casándose con el galán pobre y anti-cortés. El propósito de mostrar a las mujeres que es posible obtener un matrimonio más provechoso a través de su ingenio y de su valía personal que a través de su belleza y riqueza es sólo aparentemente innovador. Esta conclusión, en la que se valora sobre todo el intelecto femenino, podría verse como una galantería de Calderón hacia la vanagloria de las espectadoras cortesanas, acostumbradas a ser agasajadas. Pero en la España barroca el valor del ingenio de una mujer a la hora de contraer matrimonio era una utopía puesto que lo que se valoraba en realidad era su calidad social. Calderón propone con esta comedia a las mujeres una breve fuga de la realidad, porque no debemos olvidar que uno de los cometidos del teatro del siglo XVII es el de hacer jugar a los espectadores.

Agradecer y no amar tiene como protagonista a la Princesa Flérida que, desde la reclusión de su fortaleza, ejerce el gobierno de su pueblo. La primera descripción de la princesa y sus damas es realizada por Lisardo, un galán arruinado, que destaca la belleza extrema de la princesa en una narración de gran carga erótica pero escrupulosa en lo que al honor se refiere. En esta obra, la princesa Flérida enfrenta su faceta como mujer y su condición real: quiere contraer matrimonio pero quiere ser amada por lo que es y no por su poder, recordando así las palabras de Santo Tomás, que afirmó que el ser amado es mejor que el ser honrado. Por esta razón decide hacerse pasar por una de sus damas para ver si el Príncipe se enamoraría así de ella, lo que ocurre naturalmente. El Príncipe de Ursino ha llegado a su corte disfrazado para poder ver a la reina antes de tomar la decisión de casarse con ella. El Príncipe de Ursino se niega a ver su matrimonio como un simple acuerdo entre estados y considera que, además de agradar al pueblo, debe agradar a los contrayentes quienes deben sentir una atracción mutua. Los signos de exaltación de la protagonista son la extrema belleza, unida indisolublemente a su condición real, y la libertad de decisión sobre su vida. La intención que podrían tener estos signos sería nuevamente la de seducir al público femenino, especialmente a la reina Mariana, que identificándose con la Princesa Flérida, de una belleza extrema, emancipada, libre en sus relaciones sociales y experta en esquivar la fronteras de la moral tradicional, elige y es elegida en matrimonio. El hecho trasgresor de presentar a una mujer de condición real con capacidad de elegir a su marido se agota dentro de la visión tradicional pues, aunque Flérida siente simpatía por Lisardo, en todo momento es consciente de su posición social y de que el matrimonio debe ser entre iguales. Esta comedia, al igual que *Los tres afectos de amor*, dramatiza la dificultad que sufren las mujeres de sangre real para compaginar el amor y el deber, lo que debe relacionarse con el hecho de que fueron dos comedias palatinas escritas por encargo para entretener a las personas reales y a su corte.

En la comedia de *Los tres afectos* de nuevo el personaje más sobresaliente es Rosarda, infanta de Chipre. Desde el monólogo que ésta profiere en la primera escena de la obra queda patente su similitud con Segismundo, aunque las diferencias entre Rosarda y el protagonista de *La vida es sueño* cambian completamente el carácter de la obra. Así, aunque Rosarda se encuentra recluida ha socializado y conoce la causa de su reclusión por lo que se comporta según exige su condición real a pesar de ansiar la libertad. Además, la relación con su padre está basada en el amor y la obediencia. El rey Seleuco decide otorgar la libertad a su hija, confiado en que el ingenio de la muchacha pueda vencer a los astros, a condición de que ésta tome una importante decisión: debe elegir entre tres pretendientes a su futuro marido. Desde este mismo momento el interés dramático se centra en la elección de la infanta. Rosarda se siente atraída por Libio pero consciente de su deber establece como criterio objetivo de elección decantarse por quien realice la mayor fineza. Ante el intento de asesinato que sufre la infanta por parte de Ismenia, Flabio y Celio arriesgan su vida por salvarla y defenderla mientras que Libio se desmaya y es

incapaz de actuar. A pesar de la inclinación natural que Rosarda siente hacia Libio se muestra decidida a no darle su mano por lo que ha interpretado como un acto de cobardía. Pero finalmente es capaz de discernir que Libio es el galán más sincero de todos pues ha demostrado con hechos y no sólo con palabras que es el que más valora su libertad y el que más la ama, puesto que al desmayarse demostró la comunión de su alma con la de ella.

Golilla, el gracioso, en la primera jornada afirma "en que mujer/ a quien le dan a escoger/ siempre escoge lo peor" (Valbuena Briones, 1959: 1327) pero la actuación de la infanta se encarga de demostrar lo contrario. Los signos que adopta en esta obra la exaltación de la mujer son su extrema belleza y su capacidad de elección vinculada a su ansia de libertad pero también a su capacidad de sacrificio y obediencia. La intención de exaltar la capacidad de elección de la mujer tendría como fin ganarse la simpatía del público femenino que, casi siempre, permanecía pasivo en las elecciones más importantes de su vida de acuerdo con los planteamientos morales y sociales de la época.

3.- Conclusiones

Las cuatro comedias, aunque respondían a encargos reales cuya finalidad era el deleite real y cortesano, mantienen las preocupaciones constantes del teatro calderoniano como el libre albedrío, el descubrimiento de uno mismo y la responsabilidad.

Las comedias cortesanas, al igual que las comedias escritas para los corrales, estaban muy determinadas tanto en el plano lingüístico como en el plano semántico por el público al que iban destinadas, por lo que las protagonistas casan perfectamente el lenguaje familiar con un lenguaje pleno de cultismo y conceptismo.

En el breve análisis de estas cuatro comedias se ha podido observar cómo las protagonistas se convierten en medios de expresión sobre temas de actualidad en la época que afectaban a las mujeres y que repercutían en los hombres. Así, en *Guárdate del agua mansa* a través de Eugenia se demuestra que un comportamiento ajustado a las convenciones sociales no es siempre prueba de un comportamiento virtuoso, es decir, que el enclaustramiento y la honra no son necesariamente equivalentes. En *¿Cuál es mayor perfección?* se demuestra la superior valía de la discreción sobre la belleza en la mujer y se anulan las ideas de quienes niegan en las mujeres intereses intelectuales. En las comedias palatinas *Agradecer y no amar* y *Los tres mayores afectos* se dramatiza la dificultad de las féminas reales para conciliar su deber real con los sentimientos y su capacidad de tomar las decisiones más acertadas. En el Barroco si una mujer quería ser considerada en la sociedad debía ajustarse a unos rasgos tipificados como la belleza, la pasividad, la obediencia e incluso la cosificación. Maravall ha señalado que en este momento también comenzó a surgir la reivindicación femenina de la igualdad con respecto al hombre. En estas cuatro comedias se ofrece a las espectadoras de la corte pequeños espacios de libertad frente a las pesadas normas y escrúpulos de honor, aunque todas las protagonistas, que no dejan de ser unos modelos ideales, acaban casándose demostrando así que el matrimonio era el hábitat natural de la mujer.

En *Guárdate del agua mansa* la reina Mariana de Austria se incluye en la ficción a través de la relación de las fiestas que hacen las protagonistas a su entrada a Madrid. Además, las analogías entre la joven reina y Eugenia eran evidentes. Del mismo modo, en las comedias palatinas la identificación entre la reina y las protagonistas era muy plausible puesto que encarnaban la dificultad de conciliar sentimientos y deberes reales. El resto de las mujeres de la corte también podían sentirse atraídas por los temas dramatizados porque además de ser actuales las incluía de alguna forma. De la lectura de estas comedias se puede percibir que las obras escritas para ser representadas en la corte y para complacer a un público femenino eran lo más diplomáticas posibles. El público femenino de la corte, como correspondía a su condición social, seguramente poseería una ideología muy conservadora, reflejo de los valores aristocráticos a los que aspiraba la sociedad de la época, obsesionada por el ascenso social.

Aunque en estas obras se reconocen en la mujer capacidades intelectuales, se defienden algunas libertades en su vida cotidiana y se destruyen algunos tópicos acerca del comportamiento femenino, en realidad,

presentan una cara muy conservadora pues llegado el momento todas las protagonistas acaban afrontando su destino: el matrimonio.

Las críticas sobre el pensamiento excesivamente conservador con respecto a la mujer son encarnados por personajes masculinos un tanto risibles. Estas críticas se producen siempre en un nivel en el que no se cuestionan aspectos fundamentales de los valores y creencias de la época, produciéndose además soslayadamente, esto es, diciendo sin decir. Estas pequeñas batallas contra los prejuicios a cerca de la mujer debían ser suficientemente visibles para que Calderón consiguiera su propósito: agasajar al público femenino que se veía comprendido, defendido y valorado y llamar la atención del público masculino más reflexivo. Calderón también se nos muestra precavido y diplomático pues los aspectos en los que se propone una nueva consideración de la mujer no son tan evidentes que enfadaran a quienes se complacían presenciando cómo las heroínas triunfaban contra todo lo probable.

En la segunda jornada de *Agradecer y no amar* la princesa Flérida afirma: “Como ay acá un loco,/ que nos dice cada día/ muchas de aquesas ternezas,/ y nos cansa de oír finezas” (Valbuena Briones, 1973: 1392) y Rosarda en la tercera jornada de *Los tres mayores afectos* dice: “que no hay cosa mas cansada,/ que andar discreteando siempre” (Valbuena Briones, 1959: 1352). Estas dos princesas nos muestran el aburrimiento hacia los requiebros únicamente lingüísticos y, quizás, este aburrimiento fuera sentido también por las mujeres de la corte. Como antídoto, Calderón ofrece a este público tan especial, a través de sus comedias palaciegas, el flirteo en las rejas, las serenatas, los disfraces, los desmayos por amor, que son la cara galante de la seducción y que, seguramente, debió tener alguna base en la realidad. Si este juego amoroso no surgía con frecuencia en la vida de estas damas, Calderón, a través de estas comedias, les ofrecía la oportunidad de identificarse por un momento con las heroínas y de neutralizar el hastío de una vida sujeta, posiblemente, a escrupulosas reglas de comportamiento en sus relaciones amorosas.

BIBLIOGRAFÍA

AMADEI-PULICE, M^a Alicia (1983): "Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano", en *Calderón III, Actas del "Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de Oro"*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC.

ARELLANO, Ignacio (1999): *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro de Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad (2003): "'Del arte de conquista la mujer' (Vélez de Guevara y la ambigüedad en su lenguaje amoroso)", en *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro, Actas del I curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (7-9 noviembre, 2002)*, coord. R. Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada.

MARAVALL, J. Antonio (1989): *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Taurus,

--. (1990): *Teatro y literatura en la sociedad Barroca*, Barcelona, Editorial Crítica.

MCKENDRICK, Merveena (2004): "El teatro de la corte" en *El teatro en España (1490-1700)*, ed. J. Olañeta, trad. A. Desmonts, Palma de Mallorca, Medio Maravé.

RICH GREER, Margaret (2000): "Introducción al teatro cortesano de Calderón" en *Estudios sobre Calderón (II)*, ed. J. Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo.

VALBUENA BRIONES, Ángel ed. (1959): *D. Pedro Calderón de la Barca. Obras Completas, I*, Madrid, Aguilar.

--. ed. (1973): *D. Pedro Calderón de la Barca. Obras Completas, II*, Madrid, Aguilar.

EMILIA PARDO BAZÁN, LECTORA Y CRÍTICA DE LIBROS DE VIAJE

Noemí Carrasco Arroyo
Universidad de Barcelona

La que viaja, siempre que viajo, es mi alma, entre almas...

Juan Ramón Jiménez

Si Emilia Pardo Bazán hubiera escrito un decálogo para el viajero, su primer consejo habría sido el de viajar con el alma o, como ella misma dijo, *viajarse*. El segundo, viajar con los libros, con la literatura, y no en el sentido material de la expresión, sino hacerlo —y cito a la escritora— “en compañía de la imaginación y el entendimiento bien amueblados” (Pardo Bazán, 1973: 1404). Del mismo modo que la autora gallega pretendía que el lector de sus crónicas se trasladara a todos esos lugares descritos y evocados, ella, como lectora, había hecho lo mismo antes de emprender cada uno de sus viajes y se había dejado llevar por las palabras de otros escritores y cronistas o de alguna guía de viaje, que, aunque existían desde el siglo XV, en el XIX su uso se hizo más habitual gracias sobre todo a la labor de Karl Baedeker en Alemania y de Adolphe Joanne en Francia.⁷¹

La lectura era, para el escritor, uno de los pasos previos a cualquier viaje. De este modo, debe entenderse que el imaginario de un cronista era creado, normalmente, por esas lecturas. Como dice Jacinto Fombona en un estudio sobre los viajeros modernistas:

El viajero viaja con sus lecturas y lee con sus viajes; las lecturas son su bagaje cultural y sus viajes una forma de hacer práctica, de hacer real el mundo discursivo que ha creado su geografía (Fombona, 2005: 18).

Los libros de viajes, las crónicas y también las novelas ejercieron la función de guía y modelo para otros viajeros, y éstos son después los encargados de transformar las geografías literarias, las leídas, en geografías reales. Ese apoyarse en las lecturas, se intensifica si el foco de estudio es el de los viajeros del último tercio del siglo XIX y de las dos primeras décadas del siglo XX, como es el caso de Emilia Pardo Bazán. Mientras en la época de la Ilustración las lecturas de los viajeros consistían más bien en estudios serios de geografía, economía, pedagogía, etc., en el XIX el escritor emprende el viaje con otra finalidad que la del conocimiento científico y lee, más que ensayos, novelas, crónicas o relatos viajeros. Con los románticos, el viaje se convirtió, para decirlo con Lawrence Stern, en un *viaje sentimental*, de autoconocimiento, de interiorización. Si bien en la segunda mitad del siglo sigue siendo en parte así, el viajero que podríamos llamar finisecular se sitúa entre el viaje cultural y el viaje informativo o periodístico. Así nacerá la figura del moderno reportero. Hay que decir que en España hasta el siglo XX, con la llegada del turismo de masas, no se afianzará por completo el viaje por placer, el *viaje por el viaje*. Dice Emilia Pardo Bazán al hablar de los viajeros de su época lo siguiente:

En España la afición a viajar sin objeto determinado, por el viaje solo, no se ha difundido todavía. Causa cierto asombro que yo la profese. Quizás no se explican que por ver un edificio viejo, menos aun, el lugar donde ocurrió un hecho memorable, donde surgió un recuerdo o se escribió una página de historia, ande nadie rodando por trenes y fondas y estaciones, gastando tiempo y dinero, y privado de esas “comodidades de su casa”, sin las cuales mucha gente no comprende la vida (1902: 10).

Antes de proseguir, no quisiera pasar por alto la definición del viaje romántico que da doña Emilia en uno de los artículos de su última época, el primero que publicó en el ABC, el 12 de diciembre del 1918, que ha editado por

71 Kart Baedeker (1801-1859) fue un editor alemán, conocido por la edición de las llamadas “guías Baedeker”, unas de las más importantes del siglo XIX por su elaborada documentación. La primera fue la dedicada al Rin en 1839. Adolphe Joanne, también editor de guías de viaje, publicó las primeras guías en 1849. Según asegura Barbara Hodgson, las de Adolphe Joanne, “junto con *Les guides diamants*, más fáciles de llevar, se convirtieron finalmente en *Les guides bleus*.”. Extraigo estos datos del libro de Barbara Hodgson (2006): *Señoras sin fronteras. Las mujeres y la aventura*, traducción de Jacobo Torres Fraguas, Barcelona, Lumen, p. 18.

vez primera la Dra. Marisa Sotelo, junto a los otros artículos de la escritora que vieron la luz en el rotativo madrileño. Me refiero al artículo titulado “La evolución de un género”, en el que Emilia Pardo Bazán traza brevemente la historia de los relatos de viajes. Dice así:

Con el romanticismo, si la exactitud descriptiva no persiste, la emoción va intensificándose, y cada vez hay más cantidad de alma en el género. [...] Cuando un género se empapa hasta tal punto de sensibilidad, sus moldes estrechos se rompen y su forma cambia. [...] Y hasta pudiera afirmarse que la novedad del romanticismo no fue sólo lo exaltado de la emoción, sino el hecho de que tal emoción viniese de dentro afuera (2006: 61).

En muchos aspectos, Emilia Pardo Bazán sigue siendo una viajera romántica, aunque algo distingue a la escritora marinadina de los hijos del romanticismo: una mayor documentación y un mayor realismo. Si algo la iguala a aquellos es la emoción ante el paisaje y el arte, la mirada subjetiva y, sobre todo, la recuperación del pasado. “Todo el que viaja como artista —dice la autora— comete anacronismo; vive con sus órganos en el presente, con su fantasía en lo pasado” (1973: 1405). Y yo añadiría, en el caso de doña Emilia, que ese tipo de viaje, el del artista, implica vivir con la fantasía en la literatura, porque en el fondo en él hay mucho de novelesco, si entendemos la novela como se hacía en el último tercio del siglo XIX: como observación y experimentación, como un fragmento de realidad vista a través de un temperamento.

El interés de Emilia Pardo Bazán por la literatura de viajes lo evidencia, aparte de sus juicios, la existencia de más de doscientos libros de carácter viatorio en su biblioteca personal, que he podido inventariar gracias al catálogo de la biblioteca que realizó Mercedes Fernández-Couto. Sin embargo, aun existiendo en sus crónicas numerosas referencias a otros viajeros, como Pedro Antonio de Alarcón, Amós Escalante, Edmundo de Amicis o Madame Rattazzi, son las referencias literarias las que predominan. Lo reconoce la propia escritora al decir:

Algunas veces me ha dicho un crítico eminente, que tiene el defecto de escribir poco, que yo miro la naturaleza a través de la literatura. En el *Lago del silencio* comprendía que no carece de exactitud la observación. No podía ya abstraer la idea del lago de la de los libros de caballerías, donde hay lagunas subterráneas con palacios de cristal en el fondo, y en los palacios alguna encantada damisela, guardada por un dragón de abiertas fauces... (1902: 225).

Así procederá la escritora en muchas de sus crónicas. Un lugar, un hecho, una vivencia casi siempre tendrán como trasfondo una escena, un personaje o una descripción literarias. Doña Emilia cuando no viajaba como corresponsal, lo hacía por placer y por su conocido interés por la cultura, el arte y la literatura de otros países. Por ello, en cada país, en cada ciudad, la escritora busca siempre un referente artístico o literario: el Greco en Toledo, Leopardi en Italia, Rubens en Bélgica, etc. De este modo, la crónica de viajes se convierte en un género de límites muy difuminados y de muy difícil definición, porque, al menos en el caso de doña Emilia, el viaje puede llevar no sólo a las descripciones paisajísticas, sino a referencias de carácter muy misceláneo que van desde el arte a la religión. Por ejemplo, en la crónica titulada “Impresiones santiaguesas. Una joya del arte renaciente”, el viaje lleva al arte y a la historia, y estos a la literatura cuando una estatua del Convento de San Lorenzo, en Santiago de Compostela, le recuerda al héroe de una leyenda becqueriana. Dice la escritora:

Mirándole tan reposado y digno en su actitud, acordeme del vencedor de Perinola, héroe de piedra de la inimitable leyenda de Bécquer, *El beso*. Quien haya leído las fantásticas narraciones del poeta sevillano, recordará aquella en que un joven oficial del ejército invasor de Napoleón, obligado a alojarse y pasar la noche en la iglesia de un convento, se enamora perdidamente de una estatua orante de mujer hermosísima que allí encuentra (1984:254-255).

Entre las referencias de carácter literario, como la que acabo de citar, son más comprensibles y abundantes las alusiones a las novelas de autores de su época, no por la cercanía temporal, sino por la poética de la novela que imperaba en aquel momento: el realismo. Es más fácil reconocer en la realidad las descripciones de la ficción realista, cuyos autores siempre fundaban sus conocimientos en la experiencia más inmediata: la copiaban, la analizaban, para hacer del escenario paisaje y de los personajes el sujeto de una prueba casi científica, en el caso de los naturalistas.

En las crónicas de doña Emilia aparecen de forma reiterada las alusiones a las novelas de Balzac, los hermanos Goncourt o Benito Pérez Galdós, entre otros, ya que en el fondo, la autora está procediendo en sus escritos periodísticos de forma muy similar a la de la escritura de una novela. De hecho, ella misma afirma que:

El *viaje* escrito es el alma de un *viajero*, y nada más. [...] A los países y comarcas les infunde el escritor su propio espíritu (porque para libros de viajes *objetivos*, ahí están las guías y las *descripciones* geográficas, hidrográficas, arqueológicas e históricas); [...] el viaje escrito es género poético [...] Un libro de viajes que comunique al lector la impresión producida por una comarca en una organización privilegiada para ver y sentir... lo que ni sienten los profanos, es tan obra de arte como una novela (1973: 1400-1401).

En estas palabras se esconde gran parte de la poética pardobazanianiana de la crónica de viajes, y me permite reiterar una vez más en la importancia del alma, del sentimiento, tan lejanos al tipo de viaje ilustrado, aunque próximo a la poética realista que, desde la pretendida objetividad, nunca desdeña del todo el filtro subjetivo.

Escribir una crónica es, pues, para doña Emilia tan artístico como una novela, y la novela será, como he adelantado, una especie de hipotexto sobre el que fundar sus opiniones, sobre el que apoyar sus descripciones. Así, la crónica de viajes estaría muy cercana a lo que Beatriz Chenot denominó el “viaje palimpsesto”:

Cuando el viajero, para comentar lo que ve, incluye una cita, la comenta, la enmienda, contrastando lo visto con lo leído, está ya realizando una primera etapa del palimpsesto. [...] La experiencia se transmite, se coteja, se comenta, por boca del último viajero: el relato de viajes se vuelve experiencia compartida en el tiempo (Beatriz Chernot, 2004: 267).

De este modo, Emilia Pardo Bazán creará en muchas ocasiones un “espejo de textos” en sus crónicas viajeras, formado sobre todo por añicos de novelas más que de impresiones de viajes. Sería imposible, no obstante, pretender abarcar en estas páginas todas las referencias, por lo que me limitaré a citar como ejemplo las que tienen que ver con las obras de Benito Pérez Galdós.

En el libro de crónicas titulado *Por la España pintoresca*, publicado en 1896, en el que figuran reunidas varias crónicas publicadas en prensa acerca de sus viajes por España en años anteriores, Cantabria y Toledo son los lugares que inspiran casi la totalidad de los escritos. La parte dedicada a Cantabria tiene como uno de los modelos el viaje que por Santillana del Mar realizó el autor de *La desheredada* en septiembre de 1879 y que publicó bajo el título de *Cuarenta leguas por Cantabria*. En la primera crónica que doña Emilia dedica a Santillana del Mar, titulada “Santillana del Mar. La Colegiata”, puede leerse casi al inicio lo siguiente: “Cuando Galdós visitó Santillana, la pintó con toda la viveza de su imaginación de artista, trasladando a las cosas exteriores un estado del alma” (Pardo Bazán: 1896, 42) y cita el inicio del libro ya mencionado de Galdós: “Al entrar en Santillana parece que se sale del mundo. Es una entrada que dice “no entres”” (p. 43). Doña Emilia hace uso de esta cita para contradecirle. Dice así:

Tan cierto es que el espectáculo está dentro del espectador, que a mí la entrada de Santillana, con sus dos conventos de monjas, graves, señoriles y circunspectos como dueñas venerables de la repulgada toca que guardan la antecámara de un palacio, no solo no me retraía, sino que parecía llamarme, con misteriosa seña de mano blanca que asoma al través de reja mohosa y carcomida. Los signos de la tal mano podrían traducirse así: “Constante amiga de las piedras ennegrecidas por el tiempo, ven, que aquí encontrarás cuanto desees. Te esperan los rincones dulcemente tristes en que se evoca la historia; los rotos escudos de armas que en cifra refieren la novela de una familia; las iglesias desiertas, únicas, donde se respira ambiente religioso, y los labrados sepulcros que en vez de afligir reposan el ánimo, diciéndole que hay un descanso seguro y eterno, y que las penas de los que vivieron antes ya ni las recuerda la memoria de los vivos” (p. 43).

Casualmente, vuelve a empezar la crónica que sigue a la citada anteriormente con una referencia a Galdós. Me refiero a la que lleva por título “Santillana del Mar. El Caserío”, que se inicia con las siguientes palabras: “La que Galdós llamó “villa difunta” presenta, como su mejor título de admiración del viajero, el variado caserío” (p.51).

Sin embargo, no fueron solamente los viajes galdosianos los que inspiraron a la autora en su viaje a Cantabria, sino también —y diría que sobre todo— sus novelas. El ejemplo más claro es el que puede rastrearse en las crónicas toledanas, incluidas también, algunas de ellas, en *Por la España pintoresca*. Es evidente que la novela que llevará a doña Emilia a relacionar Toledo con el autor de *Tristana* será la titulada *Ángel Guerra*, publicada en el 1891, a la que doña Emilia dedicó ese mismo año una extensa reseña en el *Nuevo Teatro Crítico*, revista fundada e íntegramente escrita por la autora, de la que llegarían a ver la luz treinta volúmenes entre 1891 y 1893.

El Toledo descrito, tanto por Galdós como por doña Emilia y más tarde por Baroja y Azorín, entra, junto a Brujas y Venecia, dentro de la mitología finisecular de las ciudades muertas. Como dice Hans Hinterhäuser (1998: 52), “Toledo es ciudad muerta y lugar místico”. Ese es el Toledo que sobre 1891, después de publicado *Ángel Guerra*, visitará Emilia Pardo Bazán, donde, como todo artista que visita la ciudad, se embelesa con la pintura del Greco tras la contemplación de *El entierro del Conde de Orgaz*. Dice la escritora coruñesa acerca de la ciudad que:

Lo único posible para no ahogarse en el océano de tantas maravillas es traducir fielmente una impresión personal, lírica, sentida y gozada con sibarismo; y en vez de hablar del *Toledo* monumental y artístico, hablar de *nuestro Toledo*, del que nos ha tocado en suerte. Tenemos el modelo de este procedimiento en el segundo tomo de *Ángel Guerra*. Galdós, en vez de inventariar tantas preciosidades, las vio a través del alma de su héroe, alma de español y creyente, a quien el espectáculo e influjo de la ciudad sagrada transforman, de revolucionario y demagogo, en acendrado católico —virtud que no tuvieron por sí solos los bailarines ojos de la hermana Lorenza. En homenaje a Galdós, titulo estos artículos como él titula uno de los capítulos de su libro, capítulo que releí, antes de entregarme al sueño, después de la jornada toledana (p. 134).

El título al que hace referencia es el de *Días toledanos*, igual que el del tercer capítulo de la segunda parte de la novela de Galdós. Las referencias a la obra y a los personajes galdosianos irán apareciendo a lo largo de dichas crónicas, igual que recordará a otros escritores como Cervantes o Calderón de la Barca.

Quizás las referencias literarias se deban al afán de hacer literatura y de ejercer la crítica en prensa a través de sus viajes, ya que la escritora, del mismo modo que no tenía pretensiones de escribir una guía de viajes, sino una serie de impresiones, tampoco se dedicaría en sus crónicas a la simple descripción de aquello que pasaba ante sus ojos. En el caso de *Al pie de la Torre Eiffel y Por Francia y por Alemania*, dos volúmenes de crónicas sobre la Exposición Universal de París de 1889, las crónicas más puramente periodísticas, que deberían dar noticia de la Exposición, alternan con las dedicadas única y exclusivamente al arte, la literatura, la historia o la política. El ejemplo más evidente es el de la crónica dedicada en *Al pie de la Torre Eiffel* a los hermanos Goncourt, que si tenían que ver algo con el magno acontecimiento parisino del que doña Emilia era corresponsal, era el suelo en que nacieron. Sin embargo, la escritora coruñesa no desaprovecha ninguna oportunidad para dar a conocer en prensa —en aquella época, la forma más rápida de hacerlo— sus conocimientos, sus lecturas, sus opiniones. Dice al iniciar el artículo, justificándose, que:

Me he propuesto no dar a estas cartas el trillado carácter de crónicas o reseñas de la Exposición, y alternar las descripciones del gran Certamen internacional con impresiones más íntimas, aunque de general interés (1889a: 107).

Estas crónicas literarias, cuyo tema apenas tiene que ver con la exposición parisina, fueron las que en la edición de las *Obras Completas* serían eliminadas por la propia autora, ya que era consciente en todo momento de su tendencia a desviarse del objetivo central de las mismas para llevar las palabras al terreno literario, crítico o artístico. En *Por la Europa católica* llega a afirmar la escritora al final de una crónica: “Extraña crónica de viaje —ahora lo advierto—. Pero si siempre me gustan las digresiones, en viaje especialmente las encuentro sabrosas y necesarias” (1902: 249). Así como la vertiente crítica de la escritora se percibe en sus crónicas viatorias, también a la hora de ejercer la crítica la escritora tendrá en cuenta los relatos de viaje.

Se ha evidenciado hasta ahora la faceta de doña Emilia como lectora. Evidentemente, no deja de serlo tampoco al situarse al otro lado de la tribuna, es decir, al ejercer la crítica, aunque en este caso ya no citará por puro placer estético a los escritores, sino que los enjuiciará.

La crítica de doña Emilia a los libros de viaje puede ejemplificarse en el largo estudio dedicado a la figura de Pedro Antonio de Alarcón, publicado en cuatro entregas en el *Nuevo Teatro Crítico*⁷². En la parte centrada en los libros de viajes del autor de *La Pródiga*, Pardo Bazán realiza un estudio comparativo con la finalidad de ensalzar al escritor granadino como el mejor escritor de libros de viaje en España y de situarlo al lado de otros viajeros de gran importancia, como Dumas, Gautier, Amicis o Loti. Doña Emilia no hallará defectos en las narraciones viatorias de Alarcón, probablemente porque, como ella, pretendía infundir su propio espíritu a los países que describía, haciéndolo siempre, como destaca la escritora, con amenidad y con el arte de saber “cautivar al lector” bajo un exacto dominio de la forma y lo que la autora llama “el sello francés más caracterizado” (1973: 1401). Muy distintos a éstos fueron los juicios que emitió Emilia Pardo Bazán en otro artículo de crítica literaria acerca del libro titulado *Del Timbo al Tartagal: impresiones de un viaje a través del gran charco* del gallego Leopoldo Arnaud, a quien conoció en septiembre de 1889 durante su estancia en París. De éste elogiará la “sencillez literaria e histórica” (1889:108), la falta de pretensiones, la exactitud en la copia de datos y el parecido con las relaciones de Bernal Díaz del Castillo, aunque le criticará las “pocas cualidades de la pluma”. “No crea el *ilustre varón de Indias*, doctor Arnaud —dice la autora— que yo le ensalzo como escritor” (1889: 108).

En la revista barcelonesa *La Ilustración Artística*⁷³ Emilia Pardo Bazán dedicó en la crónica del 1 de abril de 1901 unos comentarios a la *España contemporánea* del nicaragüense Rubén Darío, de quien fue admiradora, aunque en muchos aspectos rechazara los excesos del modernismo. Después de defender la reunión de las crónicas en libro una vez publicadas en prensa, porque según la autora muchas veces una crónica “guarda conexión con otras y forma parte de una serie” (2005: 181) dice que “la colección de Rubén Darío tiene unidad. Es la narración de un viaje y las impresiones en él recibidas” (2005: 181). En efecto, como es también el caso de Pardo Bazán, dentro de la miscelánea de temas abordados en las crónicas viajeras, es el viaje o la intención del viaje, como lo fueron, por ejemplo, las exposiciones de París, lo que le da cohesión. España es el denominador común de las crónicas del autor de *Azul...*, que serán el espejo en el que los españoles deberán mirarse si quieren verse retratados, porque “la tristeza inmensa de las cosas, que España ha resultado no advertir, nóta la el extranjero, y la deja transparentar en sus páginas” (2005: 181). A propósito de ello, dice doña Emilia que:

El pintor que quiere retratarse, tiene que ver su imagen reflejada en un espejo. Algo semejante les sucede a las naciones. Para conocerse, no les queda otro recurso sino mirarse en estos espejos lucientes y claros —los escritores de fuera— (2005: 181).

No es extraño, teniendo en cuenta que según la escritora, las visiones foráneas son las más fieles, que ella misma empezara a realizar un catálogo de los viajeros de los siglos XVI y XVII, quizás con la intención de poder conocer mejor, a través de la mirada extranjera, la España áurea.

En estas tres reseñas quedan muy bien reflejadas las características que para doña Emilia debía tener una crónica que viajes, y que ya he esbozado al inicio de esta ponencia y en las que pretendo entrar a fondo en mi trabajo de investigación. Después de ver a Emilia Pardo Bazán como lectora de libros de viaje y, en consecuencia, como escritora y crítica de éstos, puede decirse, aparte de cómo es o cómo debe ser una crónica, qué elementos hacen al viajero. De este modo, puedo concluir que viajar es haber leído, haber viajado con la literatura para poder volver con algo nuevo que contar y recordar, en el caso de doña Emilia, siempre bajo el ala del arte y la literatura. Viajar es volver, pero volver siendo otro, ya que en cada ciudad que un viajero visita, deja parte de sí mismo. Como dijo el poeta francés Edmond Haracourt, partir es morir un poco⁷⁴.

72 Números 9, 10, 11 (septiembre-noviembre) y en número 13 (enero).

73 Véase Eduardo Ruiz Ocaña (2004) y Carlos Dorado (2005).

74 El poema original dice así: “Partir c'est mourir un peu, / c'est mourir à ce que l'on aime: / on laisse un peu de soi-même / en toute heure et dans tout lieu. // C'est toujours le deuil d'un voeu, / le dernier vers d'un poème: / partir, c'est mourir à ce que l'on aime. // Et l'on part et c'est un jeu / et jusqu'à l'adieu suprême / c'est son âme que l'on sème, / que l'on sème en chaque adieu. / Partir, c'est mourir un peu”.

BIBLIOGRAFÍA

CHERNOT, Beatriz (2005): "El viaje palimpsesto: Sobre la marcha de Eduardo Gil Blas, en *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*, ed. G. Champeau, Madrid, Editorial Verbum, pp. 267-285.

FERNÁNDEZ-COUTO TELLA, Mercedes (2005): *Catálogo da biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega.

FOMBONA, Jacinto (2005): *La Europa necesaria. Textos de viaje de la época modernista*, Argentina, Beatriz Viterbo Editora.

HINTERHÄUSER, Hans (1998): *Fin de siglo. Figuras y mitos*, trad. M.T. Martínez, Madrid, Taurus.

HODGSON, Barbara (2006): *Señoras sin fronteras. Las mujeres y la aventura*, Barcelona, Lumen.

PARDO BAZÁN, Emilia (1889a): *Al pie de la Torre Eiffel*, Madrid, La España Editorial.

--. (1889b): "Digresión argentina. El doctor Arnaud", en *Por Francia y por Alemania*, Madrid, la España Editorial.

--. (1896): *Por la España pintoresca*, Barcelona, López Editor.

--. (2005): "Embajadas. Un libro argentino. Núñez de Arce", en *La Ilustración Artística*, núm. 1005, Barcelona, 1 de abril de 1901, Reunidos en *La vida contemporánea*. ed. Carlos Dorado, Madrid, Hemeroteca Municipal, Testimonios de prensa, núm. 5.

--. (1902): *Por la Europa Católica*, Madrid, Administración.

--. (1973): "Pedro Antonio de Alarcón", en *Obras Completas*, T. III, introducción, bibliografía, selección de material crítico, prólogo, clasificación de cuentos, notas y apéndices de H. L. Kirby, Madrid, Aguilar.

--. (1984): *De mi tierra*, Vigo, Edicions Xerais de Galicia.

--. (2006): *Un poco de crítica. Artículos en el ABC de Madrid (1918-1921)*, ed. M. Sotelo Vázquez, Alicante, Publicaciones de la Universidad.

RUIZ OCAÑA, Eduardo (2004): "La obra periodística de Emilia Pardo Bazán" en *"La Ilustración Artística" de Barcelona (1895-1916)*, Madrid, Fundación Universitaria Europea.

RECEPCIÓN DE LA COMEDIA ESPAÑOLA ACTUAL EN LA PRENSA PERIÓDICA*

José Luis Castro González
Universitat de Barcelona

1.-Introducción

Al tratar textos literarios actuales nos falta muchas veces la distancia necesaria para colocarlos en el lugar correspondiente dentro de la historiografía literaria⁷⁵. Esto se agrava al ocuparnos de obras teatrales, pues entre su fecha de escritura y su realización escénica media muchas veces un periodo largo de tiempo: a la fijación del texto se le añaden los problemas de la “burocracia teatral”. Por fortuna, en la actualidad, y ya lejos del túnel del franquismo, los dramaturgos han podido ver realizadas sus obras sobre un escenario, al menos, una vez, aunque la mayoría se den a conocer en el circuito del teatro alternativo⁷⁶.

El objetivo del siguiente estudio será indagar en uno de los terrenos también complejos de la investigación teatral reciente: la relación que se produce entre la reseña periodística y el texto que se aborda. De una forma particular, nos hemos preocupado de un género que resulta desafiante para los autores actuales: la comedia. Para caracterizar la relación reseña periodística-comedia española contemporánea, abordaremos la recepción de algunas comedias representativas del periodo comprendido entre 1975 y la actualidad. Le concederemos una especial importancia a la dramaturgia de Alonso de Santos, autor que ha conseguido obtener la fórmula de la comedia moderna en nuestro país. Para abordar nuestro trabajo tendremos en cuenta dos variables teóricas que recientemente se están desvirtuando, en tanto que han alcanzado una elevada polisemia: el concepto de *comedia* y el de *realismo*.

2.-El hecho teatral en los periódicos

El tema de la recepción del teatro en la prensa escrita preocupa bastante a la comunidad científica de la literatura⁷⁷. Desde el ámbito universitario sabemos que el autor dramático siente bastante aversión hacia el crítico, opinión que hace extensible a los estudiosos del ámbito académico.

La reseña de teatro pertenece al género de periodismo de opinión, y está firmada por una persona que necesariamente ha de informar e interpretar los datos que ofrece. Esto es: elige, orienta y hace de mediador entre el autor y el público (Gomis, 1989: 155) sobre un acontecimiento teatral determinado. Resumir el espectáculo teatral, señalar algunas de las influencias, indicar virtudes y defectos del espectáculo y, dentro de este, reconocer el trabajo de los actores y del director serían algunas de sus funciones⁷⁸. En este sentido, la peor parte, en el caso de que se hagan objeciones, recae casi siempre en la arquitectura del texto.

El autor de la reseña firma habitualmente en ese periódico y dentro de una sección en particular. Tal sería

75 El historiador de la literatura está familiarizado con el contexto estético y literario del panorama teatral. Su función es saber transmitirlo de una forma objetiva, sin intentar hacer juicios de valor. Debe analizar el texto desde las circunstancias en que fue escrito y representado, pero sin circunscribirlo sólo a eso, sino contemplándolo como si de una creación universal se tratase.

76 Los empresarios no arriesgan el dinero en títulos de autores poco conocidos, situación que obliga a los dramaturgos a ser también productores. Serían los casos de José Luis Alonso de Santos, quien fundó la productora Pentación S. L., Paloma Pedrero que, junto a su marido Robert Muro, crea el Teatro del Alma o el de Ernesto Caballero que también alterna el mundo de la creación con el de la producción.

77 En febrero de 2001, se celebra en Valladolid un *Foro de Debate*, dirigido por César Oliva, con el título *El teatro español ante el siglo XXI*. Uno de los temas tratados fue la recepción crítica del espectáculo teatral. En el año 2003, se organizó en Madrid el *XIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías*, bajo la dirección de José Romera Castillo, con el título *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. En estos dos acontecimientos científicos se obtiene un balance muy fiable sobre el estado de la cuestión de lo que ocurre en la actualidad con la crítica en la prensa escrita: ha perdido protagonismo frente a otras publicaciones especializadas en el hecho teatral (El Público, Primer Acto, ADE, Segismundo...).

78 Esto lo podemos observar en la reseña firmada por Enrique Centeno en *Diario 16* (1996: 26) sobre *Vis a vis en Hawaii* de Alonso de Santos. Considera que Joaquín Kremel y Julia Torres consiguen obtener los aplausos por su interpretación.

el caso de Eduardo Haro Tecglen en el diario El País, de Enrique Centeno en 5 días y Diario 16, Jaime Siles, quien colabora en la revista Blanco y Negro del periódico ABC, desde 1993 a 1997, Eduardo Galán y López Sancho las firman en ABC, por citar sólo a unos cuantos. Una buena prueba del interés que suscita la recepción del teatro es la publicación de volúmenes en que se recogen varias firmadas por un autor. Presentan la ventaja de favorecer a los investigadores en tanto que les agilizan la búsqueda de material disperso. Sin embargo, se echa en falta la adaptación de esas opiniones sobre un espectáculo concreto, surgidas casi siempre con carácter urgente, al nuevo discurso académico del que participan. Esto se podría hacer en el caso de que los firmantes todavía siguiesen vivos.

Además, esta modalidad de texto ha de seguir unas pautas convencionales: casi siempre se escribe la misma noche del estreno, en una extensión impuesta por la dirección del periódico en cuestión; no ha de tener un lenguaje muy especializado, dado que va destinada a un público heterogéneo, pero debe demostrar que el crítico es una persona con un agudo sentimiento de creatividad (Berenguer, 1996: 62 y 65; Romera, 2004: 221 y 225). Si ve una obra, debe intuir si los resultados de esa noche se corresponden con los que el autor quisiera haber visto en realidad (Gomis, 1989: 156). Y cuando le transmita su opinión al público, evitará contar el argumento y desvelar el final de la trama, aunque debe apuntar cuál es el tema y qué tratamiento le dio su autor (Gomis, 1989: 159). A veces, se aventura incluso a señalar alguna posible influencia o semejanzas con otro tipo de espectáculos, hecho que resulta de una enorme utilidad para estudiar la comedia actual española⁷⁹. Todo sea con el fin de atraer más público para la representación de esa obra. De ahí que sólo aparezcan reseñas de ciertos espectáculos, si se sabe que se mantendrán en cartel durante varios días, acontecimiento que se considera merecedor de ser reseñable.

La función publicitaria es, por tanto, una que necesariamente ha de cumplir la reseña en la prensa escrita, por las circunstancias peculiares que vive el hecho teatral en la actualidad y, de una forma particular, la comedia. Así, se destaca algún acontecimiento especial que rodea un estreno: la despedida de una actriz consagrada en el ámbito teatral, como ocurrió con Mari Carrillo en la comedia *Hora de visita* (1994) de Alonso de Santos; la aparición de un famoso actor que habitualmente triunfa en los medios televisivo o cinematográfico; reaparición de un actor o actriz que ha pasado una larga temporada fuera del mundo teatral, como fue el caso de María Luisa Borrúel en *Locas de amar* (1996) de Paloma Pedrero; estreno de una productora que financia los gastos de la representación, por ejemplo, la puesta en escena de *Pares y Nines* (1989); etc. En conjunto, interesan las circunstancias de la realización, pero en muy pocas ocasiones se apoya el reclamo en la calidad literaria de la comedia representada: se promociona la trayectoria dramática del autor, aunque en el estreno anterior pudiese producirse un fracaso de taquilla.

En un principio, el lector de periódicos, al acudir a una reseña, sea del tipo que fuere, quiere obtener una opinión *a priori* sobre el espectáculo que verá representado quizá esa tarde. De ahí que necesite incluso un diagnóstico urgente basado en el sistema de las estremitas, tal como se puede apreciar en las reseñas de ABC o Diario 16. En este sentido, el potencial espectador, al leer ese texto breve y contundente, obtiene una primera opinión que le asegura “la garantía imaginaria” (Barthes, 1974: 21) de haber comprado un buen producto, y haber disminuido su margen de error⁸⁰. De este modo, se elimina el factor azar para transformar el hecho en sí en un mero ejercicio de contraste.

Un lector particular de la reseña es el dramaturgo, autor de la obra. En general, afirma que no tiene en cuenta ese tipo de discurso y que tampoco lee los ensayos académicos. Sin embargo, en la mayoría de los casos no es así. Como ejemplo de ello tenemos el artículo “El ogro Tecglen” de Paloma Pedrero publicado en ABC, en respuesta a la reseña demoledora que el crítico había publicado sobre su comedia *Locas de amar* (Pedrero, 1996). A ellos ese discurso breve les permite saber qué tratamiento ha recibido su obra al tiempo que intentarán desmentir, en la medida de lo posible, un discurso que no respeta el sentido verdadero de su

79 Enrique Centeno (1996: 21), por ejemplo, señala la influencia de Dario Fo y de Jardiel Poncela en *Fuera de quicio* de Alonso de Santos; y de *Extraña pareja*, de Neil Simon, en la comedia *Pares y Nines*, también del autor vallesolano.

80 Para una panorámica más detallada del hecho teatral contemplado como producto comercial, véase el capítulo “El público” en Oliva (2002: 35-127).

creación⁸¹; para el futuro, buscarán eliminar aquellos rasgos de sus obras que han sido peor tratados o que no han producido los efectos deseados en el público asistente. Además, de lo que hay escrito en las reseñas, a los autores no les gusta que, en la noche del estreno, les comparen con otro autor, sino que ansían que se les reconozca su propia aportación (J. A. Vizcaíno en Romera 2004: 226). En consecuencia, ellos difícilmente desvelarán cuáles son las influencias más notorias en su arte creativo.

En resumen, las reseñas que surgen en la prensa periódica, en torno al estreno de las comedias de autor, ofrecen casi siempre una visión incompleta. En un principio, se deben tomar con cierta reserva, al pertenecer a un texto periodístico que posee unos rasgos peculiares y que no siempre se ajusta con la realidad de los hechos. Algunas veces, los historiadores cuando elaboran un discurso crítico y teórico sobre el devenir del último teatro suscriben opiniones que aparecieron antes en este tipo publicaciones cercanas al estreno de una comedia, que no siempre estaban en lo cierto.

3.-La comedia actual vista por los reseñadores

Dentro del panorama español reciente la comedia de autor aporta pocos beneficios económicos frente a las comedias importadas del exterior, como pueden ser *Art*, *La Gorda*, etc., al igual que es poco frecuente encontrar tragedias en estado puro. Todo tiende a ser drama, porque los dos extremos genéricos —comedia y tragedia— pueden resultar un fracaso empresarial, y casi siempre se apoyan en pocos personajes, porque saben que eso puede interesar a cualquier productor teatral. En este sentido, y tal como ha señalado Vilches de Frutos (2004: 27), en la actualidad, “la gestión teatral está condicionando el canon autoral y escénico”.

Recientemente se emplea el término *comedia* sin demasiada atención, hasta el punto de usarla con la acepción de “obra representada”, significado que ya tenía en la Edad de Oro. Esto se podría considerar válido, si no existiese con anterioridad el Romanticismo, momento en que se delimitó de una forma clara la distinción de los géneros modernos. Como pequeño botón de muestra señalamos un par de opiniones equivocadas que fueron recogidas en sendas reseñas periodísticas. Eduardo Haro Tecglen (1985), en *El País*, llega a considerar “comedia trágica” la tragedia *Caballito del diablo* de Fermín Cabal; las características técnico-formales que él aprecia en la obra como cómicos son: “un sentido del humor, un sentimentalismo y una ternura” de manera que “reducen toda la aspereza del tema”⁸². Otro ejemplo sería el anuncio de una reposición de *El color de agosto*, de Paloma Pedrero, en el periódico ABC, por la compañía Teatro Estudio Landen, el 26 de junio de 1993; Carlos Galindo la tituló: “*El color de agosto*, una nueva comedia de Paloma Pedrero” (Galindo, 1993). En esta obra, en un principio, la autora hace pocas concesiones al humor; el conflicto es demasiado profundo como para considerarla comedia; estamos ante un ejemplo de drama psicológico.

En balance, cabe considerar que los responsables de las reseñas deben tener más cuidado al atribuirle un género a una obra, pues como dice Gérard Genette (1989: 14), “la percepción genérica [...] orienta y determina en gran medida el “horizonte de expectativas” del lector, y por tanto la recepción de la obra”.

3.1.-Género: comedia comprometida

Intentar establecer una clasificación dentro del género comedia resulta algo complejo, pues la pluralidad de temáticas y formas determina que cualquier sistematización resulte discutible. Manuel Pérez (2003: 67-72), a pesar de haber señalado una clasificación tripartita —a) Comedia de evasión, b) comedia de humor y c) comedia dramática—, es consciente de que resulta del todo antifuncional.

81 Un ejemplo fue la conversación que Alonso de Santos y Fermín Cabal publicaron en *Ínsula* a propósito del sainete de Ramón de la Cruz (Alonso de Santos y Cabal, 1994).

82 Buena parte de la crítica —en el ámbito académico— señala que su drama *Travesía* (1993) es una comedia. Wilfried Floeck (1995: 358) la relaciona con *Tú estás loco*, *Briones* (1978) y *¡Esta noche, gran velada!* (1983). Cristina Santolaria (1996: 192) defiende que el humor de la obra se debe a los accidentes que le ocurren a Domingo y a los numerosos equívocos protagonizados por el matrimonio. César Oliva (2004: 236) considera que es una “comedia convencional” y, en particular, una “aparente comedia de situación”.

Dada la complejidad del asunto, aquí distinguimos entre comedias históricas y comedias contemporáneas. En estas últimas, la diversidad puede ser amplia, si tenemos en cuenta el modelo del que beben, de manera que intentar hacer una clasificación en grupos resulta del todo ineficaz. Una posible es abordar el corpus de comedias actuales en función del modelo en el que se inspiran y que permitieron renovar el panorama teatral español. Por ejemplo, en los años 70 es frecuente encontrar la influencia de *Ubu rey* de Jarry, de *El Arquitecto* y *el Emperador de Asiria* de Arrabal en creaciones como *Tú estás loco*, *Briones* de Fermín Cabal o en *Del laberinto al 30* de Alonso de Santos. En los 80, Dario Fo y Arnold Wesker dejan su impronta en la escena española gracias a sus obras *Non si paga, non* y *La cocina*, respectivamente; son dos testimonios extranjeros que anuncian el peso de una mayor contemporaneidad sin afán de buscar la trascendencia. También durante la década de los 80 se deja ver la huella de la cinematografía de Woody Allen (*Sueños de un seductor* en *Alta seducción* de María Manuela Reina; *Bajarse al moro* y *Pares y Nines* de Alonso de Santos) en muchos autores y en particular, la aportación de un antihéroe urbanita, feo y sentimental⁸³. En los 90, algunas de las comedias están más cercanas a Beckett, Calderón o incluso Sartre (*Auto*, *Quinteto de Calcuta*, *Destino desierto* de Ernesto Caballero); otras, aunque tengan la apariencia de la comedia de evasión (*Locas de amar* de Paloma Pedrero), toman aspectos del realismo norteamericano (*Fool for Love* de Sam Shepard).

A los autores actuales de comedias les interesa el conflicto de identidad que padece el antihéroe, antes que el protagonismo absoluto del enredo. Como indica Miguel Narros, a propósito de un debate sobre el realismo celebrado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (*Primer Acto*, 1989: 11), “el conflicto del ser humano siempre es real. Cómo se cuente ya es otra cosa...”. Interesa, pues, en la comedia, la indagación que se haga sobre los problemas y sobre el tratamiento de los personajes. El modo en que se cuente es realmente la esencia de la comedia actual: se habla de asuntos graves, pero con mirada irónica. En este sentido resulta apropiada la afirmación de Alonso de Santos (2007: 250): “muchas comedias rozan la tragicomedia y el drama [...] si la acción siguiera un minuto más tras la caída del telón”.

3.2.-La supuesta deuda con el sainete

En el teatro español de los ochenta, se acostumbra a fundir lo popular con lo culto, como Antonia Amo Sánchez (2006) señaló muy bien, al tiempo que se imitan, desde la Transición Política, las tendencias estéticas que proceden desde diferentes partes del mundo: evolucionan los temas pero también las formas expresivas. Cuando Alonso de Santos escribe *La estanquera de Vallecas* o *Bajarse al moro*, consigue obtener la fórmula de la comedia moderna, aquella en que aborda el retrato de la España actual con una mirada universal (Piñero, 2005). Desde entonces, varios han sido los críticos que relacionan una y otra vez al autor con el género chico, incluso en las comedias que escribió en los 90, aunque para suavizarlo dicen que es “sainete nuevo” o “neosainete”.

Una muestra de ello serían la opiniones de Francisco Umbral expuestas en su reseña de *La estanquera de Vallecas* en *El País*, en el año 1985, con el título “El neosainete” o la de Haro Tecglen, también en el mismo periódico, que lleva por título “El nuevo sainete”, al concedérsele el Premio Nacional de Teatro a Alfonso Sastre y Alonso de Santos por sus obras *La taberna fantástica* y *Bajarse al moro*⁸⁴. Los críticos, para sostener su argumentación, se basan en el hecho de que abunda lo folclórico o en que el autor pretende enfatizar lo costumbrista frente a lo universal. Acuden a este término cuando creen que el comediógrafo ha escrito una obra de inferior calidad —¿acaso los sainetes de Ramón de la Cruz o de Arniches están exentos de validez literaria?—. Tal sería el caso de Lorenzo López Sancho (1989), en *ABC*, al escribir la crítica de *Pares y Nines*. También Enrique Centeno (1996: 26), en la reseña de *Vís a vis en Hawai* de Alonso de Santos en *Diario 16*, la considera inferior y usa el término *sainete*: “En esta ocasión, y está en su derecho, el autor se ha puesto a sí mismo un listón muy bajo, y ha

⁸³ En la actualidad, la relación entre teatro y cine es insoslayable. La presencia de aspectos cinematográficos en autores recientes lleva a muchos directores de cine a adaptarlas a la gran pantalla. También es frecuente el fenómeno inverso: éxitos cinematográficos han tenido su correspondiente versión teatral. Para una panorámica más amplia, véase Vilches (2001).

⁸⁴ Anteriormente, García Pavón, en *YA*, había hablado de “sainete novedoso”, al estrenarse *La estanquera de Vallecas*. A Margarita Piñero (2005: 339) le sorprende que el crítico hable en las primeras líneas de su reseña del carácter novedoso del montaje y que a esa novedad la llame *sainete*.

escrito una especie de sainete en el que apenas asoma su talento de constructor, su habilidad para diseccionar personajes, su fecundo humor, su crítica latente bajo la risa”⁸⁵. Para desmentir tal opinión debemos atenernos al sentido filosófico que encierra esta creación: la historia presentada de una forma agradable no impide que cobije una denuncia sobre la dificultad que hoy tenemos en la sociedad para mantener relaciones sexuales. Detrás de una aparente sencillez, hay muchas lecturas del creador que apuntan a frentes diversos, y que no han de ser necesariamente cómicas: el cine español (*El verdugo* de Berlanga), el drama realista norteamericano (*La muerte de un viajante* y *El descenso del monte Morgan* de Arthur Miller), la tragedia realista española (*La Fundación* de Buero Vallejo), por sólo citar unos ejemplos.

La comedia actual no pretende acercarse a la realidad con el objetivo de retratarla en una estampa folclórica ni desea alcanzar la risa a toda costa; busca apoyarse en recursos distanciadores que le digan al público que eso que está viendo sobre el escenario es un producto creativo. En este sentido, son ejemplares las comedias de Alonso de Santos. Algunos de los asuntos tratados en ellas son graves —el suicidio (*Pares y Nines*, *Hora de visita*), la condena injusta (*Vis a vis en Hawái*), el desempleo (Comedia de Carla y Luisa)—, contratiempos que afectan al hombre contemporáneo, pero que el autor aborda con una mirada jovial. Así, en un guiño pirandelliano, en *La comedia de Carla y Luisa* (2003), un maquinista sale a escena para interrumpir a las protagonistas en la representación de la obra. Con esta peculiaridad, el autor introduce un contrapunto irónico que acaba por producir un efecto de extrañamiento en el público, circunstancia necesaria para provocarle la risa.

4.-Final

La recepción de la comedia española en la prensa periódica se enfrenta a este género de una forma poco rigurosa. Esto se deduce a partir del análisis de alguna de ellas, pues todavía se aprecia una gran vacilación terminológica. Se confunden géneros y se considera que los personajes viven situaciones muy forzadas. La solución a esta laguna consistiría en interpretar el espectáculo en función del sentido filosófico que encierra el texto del autor.

Todavía hoy se sigue tratando mal a la comedia realista. Se intenta enfrentar al comediógrafo con la tradición al recordarle nombres como Jardiel Poncela, Arniches o Mihura. Aunque estos han sido un referente para ellos, cabe señalar la influencia de autores extranjeros para comprender que los textos de apariencia sencilla poseen una profundidad y riquezas internas nada despreciables. Y, en particular, dentro de este tipo de influencia, se deben tener en cuenta textos que no han de ser graciosos, sino que incluso pueden ser dramas o tragedias.

Posiblemente en la transformación que se produce entre el texto literario en puesta en escena espectacular, se puede producir alguna pérdida en la carga emocional y social que pueda tener el texto en su origen. Quizá muchos de los rasgos que definen a una reseña (cercanía, premura...) impiden alcanzar una reflexión más profunda para apreciar alguna comedia con nuevas posibilidades para la escena española. En su beneficio, ansiamos que en el futuro se produzca un acercamiento de posiciones entre los autores, actores, directores, críticos e historiadores de la literatura. Porque todos, en algún momento, se han sentado en la butaca para compartir el placer de la sonrisa agradable.

⁸⁵ Gracias al estudio de Antonia Amo (2000) se ha descubierto la complejidad y riqueza del texto.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO DE SANTOS, José Luis (2007): *Manual de teoría y práctica teatral*, Madrid, Castalia.

--. y CABAL, Fermín (1994): "Sobre Ramón de la Cruz", *Ínsula*, 574, octubre, pp. 21-23.

AMO SÁNCHEZ, Antonia (2000): "Vis a vis en Hawai (1992) de José Luis Alonso de Santos. Ejemplo dramático del cautivo cautivado", *Les Cahiers de l'ILCE*, 2, pp. 395-408.

--. (2006): "Reescrituras de géneros cultos y populares en el teatro español contemporáneo", en *Actas del II Congreso Internacional de SELICUP "Literatura y cultura popular en el nuevo milenio"*, A Coruña, 10-12 de noviembre de 2005, eds. P. Cancelo, M. Cousillas Rodríguez, J. A. Fernández Roca y R. Jarazo Álvarez, A Coruña, Universidade de A Coruña-SELICUP, pp. 47-80.

BARTHES, Roland (1974): *El placer del texto*, Madrid, Siglo Veintiuno.

BERENGUER, Ángel (1996): *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá. S. P.

CENTENO, Enrique (1996): *La escena española actual*. Madrid: SGAE.

FLOECK, Wilfried (1995): "Fermín Cabal y la poética de lo cotidiano", en *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, eds. W. Floeck y A. de Toro Kassel, Reichenberger, pp. 339-365.

GALINDO, Carlos (1993). "El color de agosto, una nueva comedia de Paloma Pedrero", *ABC*, 25 de junio.

GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus.

GOMIS, Llorenç (1989): *Teoria dels gèners periodístics*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.

HARO TECGLEN, Eduardo (1985): "Una comedia trágica", *El País*, 24 de mayo.

--. (1986): "El nuevo sainete", *El País*, 24 de abril.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (1989): "Pares y Nines de Alonso de Santos, divertido menú de infidelidades", *ABC*, 22 de enero, p. 101.

OLIVA, César (ed.) (2002). *El teatro español ante el siglo XXI*, Madrid, Sociedad Estatal / España Nuevo Milenio.

--. (2004). *La última escena*, Madrid, Cátedra.

PEDRERO, Paloma (1996): "El ogro Tecglen", *ABC*, 2 de mayo.

PÉREZ, Manuel (2003): "El género comedia en el teatro español actual. Aproximación conceptual y estudio panorámico", en *La comedia española. Entre el realismo, la provocación y las nuevas formas (1950-2000)*, Cádiz, Universidad de Cádiz. S. P. / Fundación Pedro Muñoz Seca, pp. 61-76.

PIÑERO, Margarita (2005): *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Espiral-Fundamentos.

PRIMER ACTO (1989): Separata del núm. 227, "Comedia y compromiso" (Participan José Luis Alonso de Santos, José María Flotats, Eduardo Galán Font, Manuel Galiana, José Monleón, José Ricardo Morales, José Carlos Plaza, José María Pou, María Ruiz), pp. 2-20.

ROMERA, José (ed.) (2004). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor Libros.

SANTOLARIA, Cristina (1996): *Fermín Cabal, entre el realismo y la vanguardia*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares. S.P., nexos de la revista *Teatro*, 3.

UMBRAL, Francisco (1985): "El neosainete", *El País*, 13 de julio.

VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca (2001): "La captación de nuevos públicos en la escena contemporánea a través del cine", *Anales de literatura española contemporánea*, 26, núm. 1, pp. 383-401.

--. (2004). "Creación autorial y gestión teatral", en *Teatro y Sociedad en la España actual*, eds. W. Floeck y M. F. Vilches de Frutos, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert Verlag, pp. 17-30.

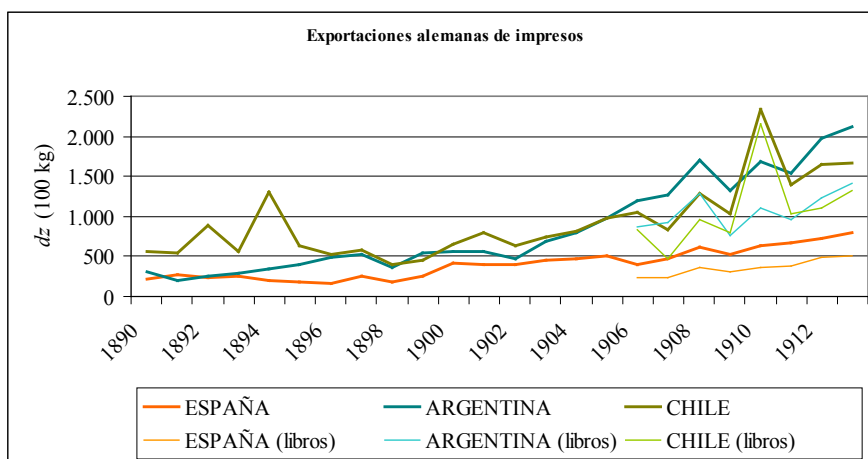
EDICIONES ALEMANAS EN ESPAÑOL A FINALES DEL SIGLO XIX

Álvaro Ceballos Viro
Georg-August-Universität Göttingen

La influencia cultural francesa en España, a la que contribuyó decisivamente la dinastía borbónica, tiene mucho de real, pero también algo de mito, y su asunción incuestionada puede ocultar la complejidad de las dependencias culturales y materiales que España e Hispanoamérica mantienen con otras naciones europeas.

Pura Fernández (1998), por citar uno de los mejores artículos sobre el tema, convirtió en lugar común la idea del monopolio francés del mercado editorial en lengua castellana. Ya unos años antes, sin embargo, había advertido Jean-François Botrel de que desde 1890 sólo la mitad del total de importaciones españolas de impresos en castellano son de origen francés, lo que supone una proporción mucho menor que la de épocas pasadas (Botrel, 1993). El mismo autor se ha referido a las importaciones españolas de origen alemán, al observar que una parte de los impresos que España importaba desde Francia eran mercancías de paso, y con frecuencia procedían del otro lado del Rin: las importaciones españolas de origen alemán, concluye Botrel, “son mucho más importantes de lo que las estadísticas relativas al comercio general permiten suponer” (1993: 595-596).

Nosotros hemos querido precisamente estudiar este último tipo de importaciones. La diversificación de la oferta y la búsqueda de clientes extranjeros era una de las formas posibles de superar el estancamiento que la producción editorial alemana sufría desde 1846 (Rarisch, 1976: 41 y 50). Mediante fuentes institucionales hemos podido constatar, efectivamente, un aumento sostenido en la exportación de impresos de origen alemán a España e Hispanoamérica —en especial a Argentina y Chile—, que representamos en siguiente gráfico⁸⁶:



Este flujo se sustenta, aparte de en la mejora general de las comunicaciones, en un circuito de librerías con comisionista alemán que se extiende por España y América del Sur a partir de 1850. Es éste el contexto, muy brevemente bosquejado, en el que da comienzo nuestra exposición de las principales empresas de edición española en la Alemania de finales del XIX.

⁸⁶ Datos de la *Statistik des Deutschen Reichs*, para la categoría de “Bücher, Karten, Musikalien und Zeitschriften”, es decir: libros, mapas, partituras y periódicos. Sólo a partir de 1906 encontramos en esta estadística datos relativos exclusivamente a ‘libros’, que representamos en una línea de trazo discontinuo. La unidad de medida es el Doppelzentner, equivalente a 100 kg.

1.-La “Colección de autores españoles” de F. A. Brockhaus (1860-1887)

La “Colección de autores españoles” de la editorial F. A. Brockhaus, en Leipzig, es cronológicamente, después de la de Baudry y de la de Rivadeneyra, la tercera colección nacional de literatura española. Se abre en 1860 con *Clemencia*, de Fernán Caballero, lo que anuncia la tendencia conservadora de la colección: de sus 48 volúmenes, 11 corresponden a obras de Fernán Caballero, 7 a obras de Antonio de Trueba, 3 a las escogidas de Campoamor, una a María Pilar Sinués. Autores todos ellos reaccionarios, neocatólicos, partidarios del Antiguo Régimen y con tendencia a una religiosidad beata⁸⁷. Estos autores juntos suman 56 ediciones: casi dos tercios de la colección. El otro tercio lo componen clásicos del Siglo de Oro ineludibles en Alemania, como Cervantes, Calderón o Agustín Moreto, y otras obras incluidas en base a criterios dispares, como la traducción del padre Isla del *Gil Blas de Santillana*, o una antología de artículos humorísticos —con tendencia a la fisiología— publicados en *La Risa*.

Éstas eran, por regla general, las obras de más éxito en la época, algunas de las cuales F. A. Brockhaus reeditó hasta cuatro veces. En 1900, el catálogo editorial de F. A. Brockhaus da como agotados doce números de la “Colección de autores españoles”. La editorial de Leipzig rentabilizó todavía más esta fortuna comercial evitando pagar derechos de autor. Nada más aparecer los primeros números de la colección, el 30 de mayo de 1860, escribe Fernán Caballero a Juan Eugenio Hartzenbusch:

En Leipzig sin decirme una palabra, han hecho una impresión *Española* de mis escritos. Me parece que eso no debería estar permitido. En Barcelona han hecho otra con la que han inundado á la Habana. El gran progreso de este siglo es el robar y con todo cinismo lo ha otorgado Proudhon (Heinermann, 1944: 206).

La correspondencia entre la dirección de la editorial y el mandatario (*Prokurist*) Hermann Ziegenbalg prueba que se trataba de una estrategia consciente, aunque desde 1868 se tratase de ponerle remedio, de manera un tanto indecisa. No hace falta explicar por qué la colección se cierra en 1887, precisamente al año siguiente de la convención internacional de Berna, primer tratado bilateral de derechos de autor entre Alemania y España.

En la colección de Brockhaus se da también, voluntaria o involuntariamente, una construcción consciente de una identidad española, dentro de un reparto de identidades nacionales europeas. El nacionalismo étnico, como ideología inspiradora de este tipo de empresas editoriales⁸⁸, sirve a un propósito comercial en tanto fractura la alta cultura única universal —propia de la hegemonía cultural francesa— en una diversidad de culturas específicas susceptibles de ser explotadas comercialmente por separado. Dicho de otro modo, el nacionalismo étnico propicia la aparición de nuevos mercados culturales, y éstos requieren nuevos productos, con la ironía añadida de que es el capitalismo internacional el que saca provecho del florecimiento de las culturas nacionales.

Por medio de la correspondencia del ya mencionado Hermann Ziegenbalg, conservada en el Sächsisches Staatsarchiv de Leipzig, puede comprobarse que la “Colección de autores españoles” de F. A. Brockhaus era comprada por libreros franceses como Scheuring, Lanier, Dramard-Baudry, F. Brachet, Mme. C. Denné-Schmitz e incluso Rosa y Bouret, que se debate entre los negocios que puede hacer como librero y los que la competencia alemana le puede impedir hacer como editor⁸⁹. Muchos de estos establecimientos comerciaban con España e Hispanoamérica, lo que no quiere decir que los editores de Leipzig no confiaran también sus productos a libreros o comisionistas alemanes.

87 El caso de Campoamor es ciertamente complejo, pero para una evaluación definitiva de su significación ideológica nos quedamos con la que hiciera hace ya muchos años Leopoldo de Luis en *La Estafeta Literaria*, citado por Romero Tobar (1998: 280): “Para el acomodado burgués, Espronceda pecaba de rebelde. Campoamor, en cambio, era un traje a la medida. Debían de sentirse cómodos en la profunda metafísica de escaso calado, en el asequible y doméstico filosofar, en la nada encaramada retórica. [...] Y luego, esa fina y burlona manera de no creer en nada sin pecar de descreído. Una suerte elegante de ser escéptico, con el buen conformar acomodaticio: “entre oír misa y oír a mi mujer, es mejor oír misa”, como dicen que dijo el de Navia. A cientos, a miles de maridos de aquella burguesía les nació entre los labios la frase, sin percibirla.

88 Puede demostrarse que Heinrich Brockhaus, entonces a la cabeza de la editorial familiar, creía en la existencia de un carácter nacional español (Brockhaus, 1887: II, 22).

89 Consúltense en el mencionado archivo el fondo Verlag F. A. Brockhaus, documento 128; véase también Keiderling (1995: 335, 347 y 350).

Incluso con gastos de envío eran los tomos de la “Colección de autores españoles” casi tres veces más baratos que los de las bibliotecas de Baudry o de Rivadeneyra, lo que contribuyó a un éxito comercial del que, sin ser espectacular, no habían disfrutado las colecciones anteriores. Mas no era sólo una cuestión de precio: la adecuación de las obras a una moral pública monitorizada por la iglesia católica era una condición indispensable para obtener la mayor difusión posible: las obras más inofensivas son las que menos gente está dispuesta a no comprar.

Esa es la gran paradoja de la literatura reaccionaria española del siglo XIX: que la gente la compraba. Decimos reaccionaria porque reaccionaba contra la revolución burguesa, que estaba modificando en toda Europa las formas de vida y de producción, y que iba a terminar destruyendo la sociedad del Antiguo Régimen, la sociedad de las novelas de Fernán Caballero. La paradoja radica en que era la aborrecida burguesía, pequeña y grande, la que compraba y leía tales obras. La literatura que por abreviar llamamos reaccionaria sería la predilecta de industriales y tenderos, y en sus ingredientes esenciales —folklorismo, ruralismo, religiosidad popular— se reproduce inalterada en las décadas siguientes: en los dramas de Marquina y Villaespesa, en los poemas de Gabriel y Galán o Agustín de Foxá, en las novelas de Ricardo León, en la inmensa mayoría de zarzuelas. Por eso mismo es comprensible que la cuarta y última colección literaria nacional del siglo XIX, la “Colección de Escritores Castellanos” que comenzó a publicarse en 1880 en la imprenta madrileña de Tello, acogiera obras completas de Fernán Caballero y Pedro Antonio de Alarcón, además de numerosas obras de ideólogos conservadores y ultramontanos como Cánovas del Castillo, Marcelino Menéndez Pelayo o Alejandro Pidal y Mon.

2.-Ediciones por cuenta del gobierno

En un periodo posterior, la misma editorial F. A. Brockhaus de Leipzig recibió encargos relacionados con la nacionalización de la educación en países hispanohablantes. Así, por ejemplo, y de acuerdo a la estimación de la propia editorial, se imprimieron en las dos últimas décadas del siglo XIX “über eine Million Schulbücher in spanischer Sprache”, destinados a las escuelas de la República de Chile⁹⁰. En estas ediciones actuó como mediador el pedagogo José Abelardo Núñez, que estaba comisionado por el gobierno chileno para estudiar los sistemas educativos europeos —cargo que en un primer momento no fue más que una coartada de sus actividades propagandísticas en Estados Unidos en el contexto del conflicto (primero diplomático y luego bélico) entre Chile, Bolivia y Perú—. Lo que Núñez inició como una forma de financiar sus estancias en Europa se convirtió enseguida en una notable empresa de nacionalización cultural. La inversión pública del nuevo presidente chileno Domingo Santa María fue encauzada a través de Núñez hacia la editorial alemana F. A. Brockhaus, que entre 1881 y 1905 publicó obras de uso extendido en Chile y en otros países hispanoamericanos, tales como el *Silabario* de Claudio Matte o *El Lector Americano* del propio Núñez. Con mayor o menor éxito, Núñez llevó a las prensas de Brockhaus colecciones enteras, no siempre relacionadas con la pedagogía: entre ellas destaca la frustrada “Biblioteca Chilena”, que habría constituido la primera serie de clásicos modernos chilenos, si hubiera contado con el interés del público y/o el apoyo gubernamental.

Hay que destacar que la editorial no arriesgaba nada en estas empresas, pagadas por lo general por adelantado y con dinero del Estado, y cuyo público potencial era inmenso, precisamente debido a los esfuerzos nacionalizadores de la burguesía, en este caso chilena.

Pero también en España hubo encargos de este tipo. El profesor de la Universidad de Madrid Raimundo de Miguel suscribió el 15 de mayo de 1866 un contrato con la editorial F. A. Brockhaus, de Leipzig, según el cual ésta se comprometía a imprimir lo antes posible tres mil ejemplares de su *Diccionario latino-español etimológico*, mediante el procedimiento de estereotipia y con caracteres nuevos. No menos de seis compositores habían de emplearse a fondo en esta edición para enviar al autor un mínimo de dos pliegos semanales, de 16 páginas cada

⁹⁰ “más de un millón de libros escolares en español” (Brockhaus, 1905: 299). No obstante, hay que adoptar cierta prevención ante las cifras que proporcionan las editoriales, sobre todo si tienen tantas ganas de impresionar como éstas.

uno. El precio de esta edición era de 330 francos por pliego de 16 páginas, con un monto superior en todo caso a los 17.000 francos que el profesor de Miguel se comprometió a adelantar. La editorial, curtidada ya en esas lides, se encargaba también de la primera corrección de las galeras, del embalaje y de la expedición de los ejemplares a España, cuyo público estudiantil todavía sabe apreciar este diccionario, que no ha dejado de reeditarse desde entonces⁹¹.

Lo más llamativo de estas ediciones, de nuevo, es que productos claves de la nacionalización cultural, como las colecciones literarias o los textos educativos, necesiten del capitalismo internacional entonces floreciente, y resulten de relaciones comerciales próximas a lo que hoy llamaríamos neocolonialismo.

3.- A. M. D. G: las colecciones de Herder en español.

Herder era y es el nombre de una editorial católica sita en Friburgo de Brisgovia (en el estado alemán de Baden), que en las últimas décadas del siglo XIX comenzó a publicar trabajos en otras lenguas, generalmente de uso escolar o religioso —con frecuencia ambos usos eran el mismo, teniendo en cuenta que en muchos países católicos gran parte de la educación estaba en manos de congregaciones religiosas—. En lo que supuso un giro significativo de la línea editorial, Herder inauguró simultáneamente en 1895 varias colecciones en castellano, principalmente las tituladas “Las buenas novelas”, “Desde lejanas tierras”, “Narrador de la juventud” y “Biblioteca instructiva para la juventud”.

La primera de ellas presentaba novelas edificantes para el público adulto, con tendencia a la narración histórica, transidas de sentimentalismo religioso y émulas confesas de la exitosa *Quo vadis?*. Nos centraremos, sin embargo, en la segunda de las colecciones mencionadas, “Desde lejanas tierras”, pues tuvo una gran repercusión internacional al ser publicada en dieciocho lenguas diferentes, entre ellas el español. Estaba dirigida a un público juvenil y sus historias solían desarrollarse en lugares exóticos como la India, China o Nueva Zelanda; allí, en las tierras donde la Iglesia católica había instalado sus misiones, se desarrollaban aventuras llenas de emoción que inevitablemente eran rematadas con un edificante *happy end*, a elegir entre el martirio de los protagonistas o la conversión repentina de los infieles. Los pequeños tomos de esta colección, con ilustraciones litográficas y una resultona encuadernación editorial, tuvieron en un primer momento el carácter de libros de premio.

Las narraciones de “Desde lejanas tierras” tenían una pluralidad de objetivos que sin duda ayudó a su venta amplia y sostenida: el tierno lector debía aprender geografía gracias a las pormenorizadas descripciones del territorio, había de interesarse por la vida de otros pueblos a través de los frecuentes excursos etnológicos, pero sobre todo tenía que extraer la lección moral pertinente. Sus autores pertenecían siempre a la Compañía de Jesús, y entre ellos destaca el prolífico Joseph Spillmann. Disuelta la Compañía en Alemania por la ley del 4 de julio de 1872 en el contexto de la *Kulturkampf* bismarckiana, los jesuitas alemanes debieron canalizar su apostolado intelectual en actividades distintas de las educativas: de preferencia se dedicaron a las misiones, pero también, como se ve, hicieron de la producción literaria una forma de proselitismo.

Las colecciones literarias de Herder fueron concebidas como misión intelectual, al tiempo que debían inyectar en el mercado literario materiales piadosos alternativos a las “inmorales” novelas naturalistas. Estos libros se distribuyeron en España y en Hispanoamérica con el respaldo activo de los obispos católicos de aquellos países y, por supuesto, de las instituciones religiosas a ellos subordinadas. En 1937 se habían vendido en todo el mundo más de 4 millones de ejemplares de las colecciones católicas de Herder en *español* (Anónimo, 1937: 4). En 1926 Herder fundó una filial en Barcelona con cuyo pie de imprenta los títulos de “Desde lejanas tierras” alcanzarían sus octavas, novenas y décimas ediciones españolas, ya en la década de los cincuenta.

⁹¹ El contrato es uno de los muchos documentos sin catalogar que alberga el archivo privado de la editorial Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus, en Mannheim.

4.-De los abencerrajes a las manolas

Fenómenos menos conspicuos de la edición en español en Alemania son los diccionarios que en aquellos mismos decenios finales del XIX editaron numerosas casas alemanas. Este tipo de obras constituyó un instrumento fundamental para la expansión comercial alemana, pero también revela un turismo incipiente que queda bien retratado en títulos como *Habla v. castellano?* (1856), *Viaje por España. Sprachführer für deutsche in Spanien* (1883) o *Der echte Spanier* (1889). Junto a los diccionarios, gramáticas y guías de viaje, florecieron crestomatías y colecciones literarias destinadas a facilitar el aprendizaje del idioma. Entre ellas destaca la *Spanische Chrestomathie* de Friedrich Booch-Árkossy, salida de las prensas de F. A. Brockhaus (1857), que se propone dar a conocer en Alemania la literatura española del día e incluye fisionomías y cuadros costumbristas extraídos de las *Escenas Matritenses* de Mesonero Romanos o de *Los españoles pintados por sí mismos*. Junto a ella hay que mencionar el *Eco de Madrid* coordinado por J. E. Hartzenbusch (1877), y muy especialmente las bibliotecas españolas con anotaciones en alemán de J. Fesenmair (8 volúmenes, 1884-1889) y de A. Kressner (23 volúmenes, 1886-1904), que básicamente retoman la selección operada por la “Colección de autores españoles” de Brockhaus, y se destinan en exclusiva al aprendizaje de la lengua.

La imagen de España que transmiten estas antologías propedéuticas debía alejarse por fuerza de aquel reino fantástico o *Zauberland* que imaginaron los románticos alemanes. Los abencerrajes y los hidalgos han dejado paso a las manolas y a los aguadores, con quienes es más probable que tenga que alternar el viajero alemán en la península. Todas estas colecciones en español amplían el canon accesible de la literatura española en Alemania, extendiéndolo hasta abarcar, más allá del inexcusable Siglo de Oro, la novela histórica, el drama romántico y el cuadro de costumbres: entre 1860 y 1910 la nómina de autores españoles editados en Alemania en español y en alemán incorpora a Hartzenbusch, Fernán Caballero, Bretón de los Herreros, Pedro Antonio de Alarcón, Quintana, Moratín o Gil y Zárate, además de Cervantes y Calderón.

La consolidación de la literatura nacional española ha sido auspiciada por editoriales extranjeras: el caso de Brockhaus cuenta con el importante precedente de la Librería Europea de Baudry, en París. Esto debería llevarnos a pensar y analizar comparativamente la dimensión capitalista que tienen los nacionalismos culturales. La inversión estatal en educación popular y la delimitación de un campo intelectual nacional atrajeron paradójicamente a inversores extranjeros; por tanto puede decirse que el capital internacional contribuyó a consolidar los mercados literarios nacionales. Y recíprocamente, los mercados nacionales (literarios o no) contribuyeron y contribuyen al incremento del capital, en tanto la oferta ha de multiplicarse para satisfacer demandas diferenciadas. El caso de las colecciones de Herder responde a una dinámica algo distinta —aunque lo confesional está muy ligado a lo específico nacional, en particular en España—, y tiene que ver con esa *internacional* de buenas lecturas “que se apoya en un intercambio mucho más importante de lo que podría sospecharse a primera vista entre editoriales católicas de distintos países” (Hibbs-Lissorgues, 2003: 656).

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO (1937): *Der Verlag Herder im Ausland. Pionierarbeit für das deutsche Buch*, Freiburg im Bresgau, Herder & Co.

BOTREL, Jean-François (1993): *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez / Pirámide.

BROCKHAUS, Heinrich Eduard (1887): *Aus den Tagebüchern von Heinrich Brockhaus*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 5 volúmenes.

--. (1905): *Die Firma F. A. Brockhaus von der Begründung bis zum hundertjährigen Jubiläum. 1805-1905*, Leipzig, F. A. Brockhaus.

FERNÁNDEZ, Pura (1998): "El monopolio del mercado internacional de impresos en castellano en el siglo xx: Francia, España y la ruta de Hispanoamérica", *Bulletin Hispanique*, 100, 1, pp. 165-190.

HEINERMANN, Theodor, ed. (1944): *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita*, Madrid / Stuttgart / Berlín, Espasa-Calpe / W. Kohlhammer.

HIBBS-LISSORGUES, Solange (2003): "El libro y la edificación", en *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*, eds. V. Infantes, F. Lopez, J.-F. Botrel, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 650-661.

KEIDERLING, Thomas (1995): "Die Berichte Hermann Ziegenbalgs an Heinrich Brockhaus von seinen Geschäftsreisen nach West- und Südeuropa aus den Jahren 1863 und 1865", *Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte*, 5, pp. 317-371.

RARISCH, Ilse (1976): *Industrialisierung und Literatur. Buchproduktion, Verlagswesen und Buchhandel in Deutschland im 19. Jahrhundert in ihrem statistischen Zusammenhang*, Berlin, Colloquium Verlag.

LA NUEVA POESÍA CUBANA: EL CUESTIONAMIENTO DE UNA GENERACIÓN EN AUSENCIA

Félix Ernesto Chávez
Universitat Autònoma de Barcelona

Durante los meses de enero y febrero del presente 2007 ocurrió dentro de Cuba un suceso del que me he querido mantener al margen, no porque no me “toque” de cerca, sino porque la manipulación con que suelen moverse ciertas palabras en ciertos entornos/contextos arma a determinadas personas algo voluntariosas, con herramientas que perfectamente pueden usarse en nuestra contra. El “descongelamiento” de tres de las figuras que marcaron una de las etapas más tristes dentro de la cultura nacional dentro del proceso llamado Revolución Cubana, los señores Luis Pavón Tamayo (ex-Presidente del Consejo Nacional de Cultura, CNC), Jorge Serguera (ex Presidente del antiguo Instituto Cubano de Radiodifusión, ICR) y Armando Quesada (responsable de la sección de Teatro y Danza del CNC); caracterizados como auténticos verdugos, toda vez que condenaron al ostracismo y produjeron la vejación pública durante inicios de los 70 desde sus posiciones de autoridad —y en algunos casos asistieron a la muerte paulatina—, de muchas de las figuras más prominentes de la intelectualidad cubana bajo criterios de “parametración”, ha coincidido asimismo con un momento álgido de la historia del país: Fidel Castro entrega “provisionalmente” el relevo del poder a su hermano Raúl, tras más de 47 años encabezando el gobierno nacional. La reaparición de Pavón, Quesada y Serguera, autores materiales de lo que se dio en llamar tiempo después “Quinquenio gris”, etapa generalmente recogida entre los años 1971-76, pero que se extendió durante más de una década, revivió —puesto que el guiño mediático así lo suscitaba— los fantasmas de la represión ideológica descarnada, la condena de un período que sangra y seguirá doliendo entre la intelectualidad nacional, y generó un debate que involucró a buena parte de la comunidad cubana, dentro y fuera del archipiélago. Lo cierto es que este hecho originó encarnizadas polémicas, ataques, reevaluaciones, ventajismos, descréditos, llamados a la unidad, y las voces provinieron desde todos los ámbitos, hasta que poco a poco lo que amenazaba con ser esa fuerte ola que desencadenara procesos más profundos de reflexión y cambio, se quedó en una mera anécdota donde, con todo respeto —como en una obra de teatro de creación colectiva— quien se subía a escena, alcanzaba sus minutos de gloria (una gloria electrónica, efímera, habidas cuentas de que los mensajes circulaban por correo electrónico, o bien en las webs de algunas revistas de renombre). En pleno apogeo de la polémica, Arturo Arango cuestionaba por qué los jóvenes, las nuevas generaciones no se sumaban a ésta: “Les confieso que si algo me alarma en este minuto es que muy pocos jóvenes han opinado. Supongo que nos miran como pensando: ¿en qué andan esos viejitos?”⁹². ¿Por qué pasaban/pasábamos de largo cuando era algo que les/nos incumbía, en la medida en que de esas nuevas generaciones dependía o depende el futuro —no sólo cultural— de la nación?

Bien. Aún —a pesar de ciertas connotadas presencias en el debate— me percaté de que brillan/brillaron por su ausencia, curiosamente, las voces de la nueva poesía cubana, conociendo bajo este término las nuevas promociones en teoría surgidas o consolidadas durante mediados o finales de los 90 y que en este momento deben estar arribando a su etapa de maduración. Voces que dentro de Cuba acaparan o acaparaban la mayoría de premios literarios (los más “gordos” pertenecen siempre a los más “gordos”), y que comenzaban a hacerse notar en los círculos más estrechos de la intelectualidad. ¿Cuáles son las razones de este silencio?

Creo que gran parte de la responsabilidad de que estas voces no participen/participaran de la polémica no radica en la falta de criterio propio, político, de los sujetos. En este punto juego con ventaja: la que me ofrece el haber seguido de cerca de muchos de estos autores, hoy por hoy ausentes (que no desaparecidos) de una u otra forma del mundo editorial cubano; la amistad o grado de afectividad que me une a algunos de ellos; el ser partícipe yo mismo de la aventura generacional; y en menor medida, el haber sido —en ciertos casos— docente

92 Arango, Arturo en < http://www.desdecuba.com/polemica/articulos/4_01.shtml > [Consultado: 24 de enero de 2008].

y tutor académico. Cada uno de ellos tiene una ideología definida, matizada casi siempre por un posicionamiento consciente ante la realidad que les/nos tocó vivir (algunos incluso la ventilan sin ningún pudor, aunque siempre con aire de desdén). Cada uno de ellos de cierto modo intenta escapar de esa sobresaturación del discurso encartonado del realismo socialista, de las doctrinas del hipotético hombre nuevo y las políticas de la oficialidad y la ideología impuesta por la Revolución que, siguiendo a rajatabla el discurso de Fidel Castro —motivador de las interpretaciones del “pavonato”— se ceñía a la famosa frase de “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada”⁹³.

Podría decir, quizás, que este silencio no se debió a una autocensura, sino a una carencia absoluta de interés en el posicionamiento político desde su poética, a favor de un interés más estético (sin llegar a la actitud del poeta en la torre de marfil). Hartos ya de la recurrente experiencia y etiquetamiento del coloquialismo, de la canonización de figuras polémicamente “menores” (devenidas canónicas por ausencia, censura o vejación de otras “centrales”), gran parte de estos “nuevos poetas” —a los que no osaré llamar novísimos, ni post-novísimos, ni exquisitos ni violentos, nomenclaturas al uso de la más reciente crítica cubana— decidieron no formar una escuela de poesía, ni seguirse los unos a los otros, sino buscar asideros más personales, probablemente escarbando más en lo introspectivo, en lo íntimo. Releyeron autores como Dulce María Loynaz, José Lezama Lima o Virgilio Piñera, por sólo citar tres de las connotadas víctimas del “Quinquenio gris”, y encontraron en sus obras vías de escape hacia su propia realidad. Pero la mayor parte de ellos no se quedaron en esas lecturas. Rescataron el gusto por autores clásicos, ya anticipado por algunos integrantes de generaciones previas. Pero huyendo prosaicamente del espíritu gremial del “yo pertenezco aquí porque hablo como los que me acompañan”. Huyendo del concepto generacional que ahora les intento aplicar, como un comodín de estudio.

Y claro, esta generación, hoy por hoy difícilmente historiable, se ha diseminado.

Parece un karma cultural el que cada generación de poetas/escritores en Cuba haya necesitado de un reencuentro posterior para poder (re)definirse como grupo. Aunque no es un fenómeno exclusivo de la Isla, en el caso cubano la disgregación produce un efecto de desgarramiento. La mayor parte de los poetas de la generación a la que me refiero han emigrado (digo poetas por no salirme del tema, pero puedo hacerlo extensivo a los escritores en general). Y es que, en muchos de los casos, aun viviendo dentro del país, ya estaban instalados “fuera” de él. La emigración en Cuba no sólo ha derivado en divisionismo, bandos, “los de allá” y “los de acá”, la mayoría de las veces enfrentados pero siempre perfectamente delimitados (a esto se viene a sumar la constante diatriba entre los antiguos y los nuevos), sino que es casi una necesidad histórica. El objetivo de la casi totalidad de los cubanos (la única persona que excluyo, pues quien único pude constatar personalmente que no pensaba así era mi difunto abuelo, que sólo soñaba con oír cantar en vivo a Isabel Pantoja, ¡y en La Habana!) es burlar “la maldita circunstancia del agua por todas partes”, al decir de Piñera.

Bebiendo también de fuentes tan próximas como la generación de los 80, o el grupo *Diáspora(s)*, con un discurso de cuestionamiento frontal y radical de la realidad (a través de una de las estéticas más interesantes que se hayan producido en Cuba durante el siglo XX), la mayoría (tengo que insistir) de estos jóvenes poetas se refugiaron más en los paisajes de Grecia, en la pintura, en la tradición clásica del origenismo, tal como en sus días —y “conocido” de forma prácticamente póstuma— hiciera Raúl Hernández Novás. La sensación de la miseria encarnaba en una huida. La actitud, plenamente romántica, hacía presagiar un retorno hacia algún sitio, temático y estilístico (muchas veces esos sitios habían sido antes censurados por el dogma revolucionario, pero en los 90 se produjo una necesaria —aunque sutil— apertura hacia otros aspectos que también componen la realidad nacional), sin centro, o con varios centros que no pretendían converger. Y ese descentramiento se tradujo en el vacío heredado de las generaciones previas, que si bien se constituyeron y definieron dentro de la Isla, saltaron al exterior burlando la “circunstancia”, con la ventaja de haberse consolidado tierra adentro, en el “más acá”, mientras que las nuevas voces, sin apenas haber hecho *retrato de grupo* sencillamente se fueron, escaparon del flash que podía hacer más perdurable su huella.

⁹³ Castro, Fidel. *Palabras a los intelectuales*, en< <http://www.cubarte.cult.cu/fidel/6.html>> [Consultado: 28 de enero de 2008].

Y aquí nos tropezamos con una pregunta... ¿todos se fueron? Absolutamente no. Donde unos faltaban, llegaron otros. El *slogan* “Cuba es un país de poetas” se impuso, pero hubo sin duda un retroceso, o digamos una “otra lectura” generacional. La ausencia produjo sobre todo lagunas sentimentales, mutilaciones. Como en toda la historia cultural, el desplazamiento condicionó la instauración de nuevas voces, y por tanto, nuevos supuestos “paradigmas”, nuevamente descentrados, nuevamente heterogéneos. Tal como plantea una canción popular cubana “si te fuiste, perdiste; yo no, yo me quedé” (coyuntura aplicable al próximo en dar el paso). Pero la realidad cabe en la siguiente interrogación: ¿es lícito excluir a aquellos que presumiblemente encabezaban el renacer generacional destinado a suplantar la herencia de aquellas generaciones ya constituidas, que habían determinado sus rumbos estéticos? ¿Dónde están esos autores que presumiblemente llenaron tantos espacios en revistas, periódicos, panfletos, *plaquettes*, antologías que gustaban de llamar “nueva poesía cubana”? ¿Quién lee hoy esos autores? ¿Para quiénes escriben?

Sin duda alguna el divisionismo que a día de hoy caracteriza la cultura y la sociedad cubana (de dentro y de fuera, porque cubano se es, es una condición de la que difícilmente podemos ni queremos prescindir), y la distancia que tiene Cuba en relación con el mundo, condicionan la lectura de estas voces ya no tan nuevas, y la mayoría con estéticas perfectamente definidas. La persistencia en cierto tipo de evasión, se ha convertido en nostalgia por un pasado doloroso y/o feliz. Desde esta nueva postura, se relee entonces toda esa obra, como si desde su propio germen ya llevara el sello de una ausencia futura y de un sitio del que se huye y al que irremediamente se regresa. Y se relee entonces como el “cuestionamiento” de esa realidad, asumida en otras aristas, permeada por una melancolía espesa y lejos del enfoque político fácilmente manipulable por cualquiera de los sectores que encabezan las posturas oficialistas o contraoficialistas.

Hay muchas cosas “ciertas” en esta poesía que comienza a publicarse en las revistas y volúmenes del exilio: Cuba es un país casi en ruinas, desamparado, Isla en la vastedad del planeta, con esa “maldita circunstancia” atravesándole el cuello, un sitio hermoso e idílico y a la vez terrible para la supervivencia; Cuba es su naturaleza prodigiosa y a la vez esa sensación de tierra yerma, inmóvil y paciente, demasiado paciente. Como si el tiempo se hubiera detenido sobre ella. Sobre la Patria, despojada de las connotaciones “revolucionarias” del término.

Y lo más curioso es encontrar esas coincidencias, lo mismo en quien escribe desde fuera, que en quien lo hace desde dentro. ¿Cómo cuestionar entonces la “cubanidad” de estos textos? ¿Es lícito el concepto? ¿O deberíamos llamarlo “insularidad”?

Durante muchos años, la política cultural oficial del régimen de Fidel Castro se empeñó en negar —aún hoy lo sigue haciendo— el sitio natural dentro de nuestras letras a autores que vivieron al margen del proceso revolucionario. Semi-rescatado Severo Sarduy, muerto ya Cabrera Infante —que ya no “hace” daño—, aún vilipendiado Reinaldo Arenas, desterrados a un limbo fantasmagórico Jesús Díaz, o Antonio Benítez Rojo; “repescados” Gastón Baquero y José Kozar, pero aún semiolvidados Lino Novás Calvo o Heberto Padilla y absolutamente censurado Raúl Rivero, ha tocado el turno a la generación que emigró en los 80. Ninguno de aquellos nombres consigue hoy mismo —salvo en los círculos más íntimos— oficialmente hacer circular sus publicaciones. Las editoriales nacionales los ignoran. El famoso concepto de junio de 1961 (“contra la Revolución, nada”) se sigue imponiendo. Y por fidelidad a una idea, es que las generaciones de principios y finales de los 90 e inicios del siglo *xxi*, los que han podido emigrar del país, arrastran esta censura que ya pendía como espada de Damocles desde que vivíamos en él. Podría recordar ahora mismo el discurso del Ministro de Cultura, Abel Prieto, ante la sesión ampliada de la Asociación Hermanos Saíz, de jóvenes creadores, creo que en el año 2000, donde a la pregunta sobre qué se censuraba institucionalmente y qué no, él respondía con una frase aproximada a esta (la cita no es literal): “Ustedes están en la obligación de escribir sobre lo que consideren; nosotros estamos en la obligación de censurar lo que consideremos.”

¿Cuál es entonces la auténtica literatura cubana? ¿Cómo se constituye? ¿Se construye desde el poder? Indudablemente que —puertas adentro— sí. Al menos oficialmente. Oficialmente los nuevos poetas que ya no escriben desde Cuba, que han emigrado (“escapado” es la palabra de orden, que no admite la posibilidad de

una “elección”... en otras ocasiones se utiliza el término “traicionado”) han dejado de “existir”. Su poesía, en caso de ser reevaluada, es la poesía que han legado “desde dentro”, no existe un más allá. Los textos publicables de George Riverón, por ejemplo y por fortuna, son aquellos que ya se han publicado previamente en Cuba. A otros de los poetas que han logrado emigrar, es el propio sistema quien les impide arbitrariamente el regreso, incluso temporal —cuyas razones son tan elementales como las de visitar a sus familiares más próximos—. Se ha establecido pues una “literatura del exilio”, desarrollada fuera del territorio nacional, que aunque pertenece por derecho propio al *corpus* de la literatura cubana, se le ha negado participar de este *canon cubensis*. Y en este sentido, resulta curioso el hecho de que a estos autores del exilio (cuyas obras muchas veces logran burlar el cerco policial aduanal por la ignorancia de los oficiales de turno), precisamente por su estigma, se les hace circular más —entre los colegas residentes en la Isla— que a los autores que viven en ella. Si bien la clasificación oficialista se sostiene sobre las bases un tanto irónicas de que la literatura cubana es la que se hace “dentro de la Revolución”, lo cierto es que el futuro mira más allá de las fronteras, geográficas e ideológicas.

El debate más reciente sobre el período histórico probablemente más doloroso para la intelectualidad cubana, es un ejemplo de que la sociedad, como el conjunto de la cultura nacional, debe ser reevaluada. Fueron esos errores históricos irreparables los que frustraron obras y autores indispensables, entonces “parametrados”, víctimas de la censura moral, política, religiosa, sexual, concebida desde el régimen. Esta nueva generación de poetas cubanos, en cierta medida olvidados en antologías, y dispersos por medio mundo, necesita un acercamiento que los reúna, que los haga confluír, dialogar, y no que los siga marginando en las esquinas de cualquier ciudad donde hoy siguen escribiendo.

He preferido ser demasiado general, porque no quiero detenerme en nombres, sino en vindicaciones. El mañana exigirá nombrar y colocar en su sitio correspondiente a quien lo merezca. Yo, por lo pronto, he asumido mi rol de lector político, al decir de Diana Fuss, y observo el trozo de papel que me traje de La Habana, en donde un buen amigo me ha escrito “La Isla es ese lugar donde siempre, inevitablemente, hemos de regresar”.

BIBLIOGRAFÍA

ARCOS, Jorge Luis (1999): *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana. Siglo XX*, La Habana, Letras Cubanas.

CASTRO, Fidel, [1961]: *Palabras a los intelectuales*, en <<http://www.cubarte.cult.cu/fidel/6.html>> [Consultado: 28 de enero de 2008].

--. (2007): *Consenso*, revista digital, en: <<http://www.desdecuba.com/polemica/index.shtml>>[Consultado: 28 de enero de 2008].

--. (2000): *Cuerpo sobre cuerpo sobre cuerpo*, (sel. y prólogo de Aymara Aymerich y Edel Morales) La Habana: Letras Cubanas, .

--. (2001): *Los parques. Jóvenes poetas cubanos*, Cienfuegos, Ediciones Mecenaz- Reina del Mar Editores.

SOUZA, Jorge ed. (2002): *Heridos por la luz. Muestra de poesía cubana contemporánea*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara.

LA RECEPCIÓN MEDIEVAL DE LOS LIBROS DE VIAJES

Ana Belén Chimeno del Campo
Universidad de Vigo

Una de las mayores dificultades a las que se enfrenta el investigador de Literatura Medieval es la escasez de información sobre la difusión y recepción de una obra manuscrita. Por este motivo, los factores contextuales y el análisis intertextual en el medioevo requieren mayor atención que en otras épocas, ya que a menudo constituyen la única vía para conocer el verdadero alcance del texto.

Nuestra mirada se orienta hacia un género en particular: los libros de viajes de la Baja Edad Media. En estos relatos nos encontramos con circunstancias muy diversas que afectan a su producción literaria. Para empezar, los motivos que mueven a los autores a redactar sus vivencias no son unánimes, como tampoco lo son las razones que los impulsan a emprender la marcha. Peregrinaciones, transacciones comerciales, misiones religiosas, embajadas diplomáticas..., cada viaje tiene un origen y cada obra una intención; y aunque no siempre, las intenciones autorales suelen condicionar los intereses de los lectores.

El carácter misceláneo de esta literatura nos permite distinguir diversas formas de “leer” un libro de viajes en el medioevo. Debe tenerse en cuenta que es éste un género híbrido, de difícil definición y con límites imprecisos, representado por obras heterogéneas que pueden ser leídas como compendios de maravillas, manuales de comercio, tratados geográficos, enciclopedias etnográficas, guías de peregrinación...⁹⁴; es precisamente su variedad temática la que aporta mayor riqueza de perspectivas en el estudio de la recepción.

En el siglo XIV empiezan a circular traducciones peninsulares de los relatos de Marco Polo y John Mandeville, cuyas obras se difundieron por Europa con más de medio siglo de antelación y cuyo ejemplo había propiciado el desarrollo de la literatura de viajes en Occidente⁹⁵. Las primeras versiones hispánicas de estas obras están traducidas al aragonés⁹⁶. No se descarta, sin embargo, que el manuscrito del *Millione* derivase de una versión anterior en catalán que, a su vez, habría sido fuente de inspiración para los geógrafos mallorquines en la elaboración del famoso Atlas Catalán de 1375 (Nitti, 1980: XI). Se sabe, asimismo, que a finales del siglo XV, concretamente en 1497, el almirante Cristóbal Colón contaría con una edición de la obra poliana, cuyo rastro puede seguirse en los *Diarios* de sus travesías (Gil, 1988: VIII-IX)⁹⁷. El escrito del mercader veneciano, se publicará más tarde, recién descubierta América, como lectura lúdica; así lo expresa Santaella en el prólogo de la primera impresión castellana:

Entre las cosas que más deleitan los varones nobles desseos de leer e saber, [...], una no pequeña es leer por autor auténtico las partidas del mundo, mayormente aquéllas que no alcançamos a ver y que de pocos fueron vistas e tractadas, que nos puedan contar las grandezas de los señoríos e provincias, cibdades, riquezas e diversidades de naciones e gentes con sus leyes e sectas e costumbres e maneras que en ellas vieron (Polo, 1988: 169)⁹⁸.

Además, se incluye en esta versión una introducción de Marco Polo en la que saluda a los posibles receptores, les adelanta el contenido de la narración y se muestra insistente en la veracidad de su testimonio:

A todos los príncipes, varones e cavalleros, o a cualquier otra persona que este mi libro viere

94 Pérez Priego establecería en un artículo pionero las bases genéricas de los libros de viajes (1984).

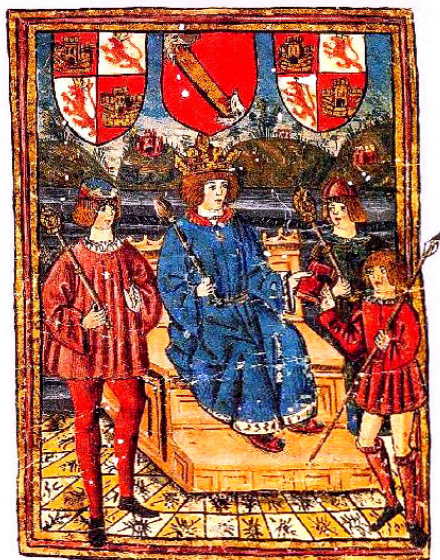
95 A pesar de estas traducciones, la crítica coincide en que ambas obras no tendrían demasiada difusión en la Península hasta el Renacimiento. En 1503 se imprime por primera vez el texto de Polo en castellano, traducido por Rodrigo Fernández de Santaella y hasta 1521 no contamos con un ejemplar en castellano del texto de Mandeville (Taylor, 1992: 60).

96 La versión aragonesa del *Millione* corrió a cargo de Juan Fernández de Heredia, maestre de la Orden de Rodas; mientras que la traducción del *Libro de las Maravillas* de Mandeville pudo haberse realizado a finales del siglo XIV por petición del futuro Juan I de Aragón (Taylor, 1992: 62).

97 Juan Gil editó en 1988 el relato del Polo anotado por Cristóbal Colón.

98 Juan Gil, ed. (1987): *El libro de Marco Polo anotado por Cristóbal Colón y El libro de Marco Polo de Rodrigo de Santaella*, Marco Polo, Madrid, Alianza, 1987.

o oyere, sea salud pura e prosperidad con gozo. En este libro entiendo dar a conoscer cosas grandes e maravillosas del mundo, especialmente de las partes de Armenia e Persia e India e Tartaria e de muchas otras provincias, las cuales se contarán en esta obra como las vi yo, Marco Polo, noble cibdadino veneciano. E aquello que no vide, uve por relación de hombres sabios e dignos de fe. Pero lo que vide cuento como de vista, e lo que supe por otros, como de oída, porque toda la narración sea fiel y verdadera, ca mi intención es no escrevir cosa que no sea muy cierta (Polo, 1988: 187).



Portada del *Libro del conocimiento de todos los reynos et tierras...*, ca. 1350, (Cod. hisp. 150) en la edición facsimilar de Lacarra, 1999.

En lo que concierne al libro de John Mandeville, existen diferencias en los modos de exponer su escrito al lector. Por una parte, en el manuscrito medieval Cotton, escrito en lengua inglesa, Mandeville presenta su relato, ante todo, como una guía de peregrinación: “Y especialmente a aquellos que desean y tienen la intención de visitar la ciudad santa de Jerusalén y los santos lugares de los alrededores, les indicaré el camino que deben tomar para ir” (Pinto, 2001: 58). Por otro lado, en el prólogo de la edición en castellano de 1521, presenta la obra como un medio ocioso de animar al lector:

Y assi por animar a todos e querido componer el presente libro el qual trata todas las marauillas qu'en todas las tierras comarcanas al deredor de aquesta santa tierra de Jerusalén estan. Otrosi hallareys todos los ombres mostros que ay en las indias con otras muchas y diversas marauillas (Mandevilla, 2005: 206)⁹⁹.

El principal atractivo de su narración lo representaba, efectivamente, la segunda parte del viaje, dedicada por entero a describir las maravillas de la India, donde ocupaban un lugar destacado las continuas alusiones a sus razas monstruosas. La mayoría de los episodios venían acompañados de representaciones gráficas de estas criaturas, lo que contribuía a perpetuar la distorsionada imagen del mundo oriental.

Independientemente de la realización verídica o no del itinerario que presentaban, los libros de viajes tenían en común su general recepción como documentos veraces. Recordemos que el hombre medieval era ante todo un hombre de fe, acostumbrado a creer en aquello que nunca había visto. Por eso, “Ante la falta de información de primera mano, los viajes imaginarios contribuirán a saciar la sed de noticias de los lectores, quienes asimilarán rápidamente estos relatos a los ya conocidos de misioneros y mercaderes” (Lacarra, 1999: 79).

Casi al mismo tiempo que las obras anteriores empiezan a difundirse por España, aparece en la escena literaria el primer libro de viajes escrito originariamente en castellano, cuya redacción pudo haberse efectuado

⁹⁹ María Mercedes Rodríguez Temperley, ed. (2005): *Libro de las maravillas del mundo*, (Ms. Esc. M-III-7), Juan de Mandevilla, Buenos Aires, SECRIT. En el manuscrito medieval Cotton, escrito en lengua inglesa, Mandeville presenta su obra como aparente guía de peregrinación: “Y especialmente a aquellos que desean y tienen la intención de visitar la ciudad santa de Jerusalén y los santos lugares de los alrededores, les indicaré el camino que deben tomar para ir” (Pinto, 2001: 58).

alrededor de 1390 (Lacarra, 1999: 25). El título completo de la obra, *Libro del conocimiento de todos los reynos et tierras et señoríos que son por el mundo, et de las señales et armas que han cada tierra et señorío por sí, et de los reyes et señores que los proveen*, anuncia ya al lector o al auditorio el contenido que podrá consultar en su interior. Se trata de un testimonio de singular amalgama temática, pues conjuga la narración de un viaje fingido a lo largo de tierras europeas, africanas y asiáticas con una rica ornamentación heráldica de cada reino “visitado”. Es ante todo una obra visual donde el lector medieval también podía contemplar grabados de aquellos seres extraordinarios que se describían en los bestiarios¹⁰⁰.

A pesar de que hoy existe unanimidad en clasificar este volumen como un relato de viajes de carácter ficticio, la crítica no descarta que el responsable de la obra pudiera haber conocido alguno de los lugares que detalla. Por su cuestionado estilo literario, reducido a menudo a meras enumeraciones toponímicas, el texto recuerda a las leyendas que acompañaban las muestras cartográficas del momento. Esto hace pensar que el autor, al contrario de lo que ocurrió con el relato de Polo, se inspiró para la redacción de su periplo en alguno de los portulanos o mapamundis que circulaban por la Península en la segunda mitad del siglo XIV. Por tanto, como asegura María Jesús Lacarra “aunque las rutas narradas por el *Libro del conocimiento* no respondan probablemente a una experiencia vivida por su autor, muchos de sus datos son en parte reales” (1999: 83).

Debido a la cuantiosa información geográfica que incorpora el *Libro* sobre el Norte de África y de los archipiélagos occidentales de las Azores, las Canarias y Madeira, el texto fue seguido con sumo interés por los primeros exploradores del África septentrional. Prueba de ello es su utilización por parte de los cronistas de la conquista de Canarias a principios del siglo XV. A propósito del documento castellano los autores de *Le Canarien* escriben:

Hemos puesto aquí algunas cosas sobre dichas regiones, sacadas de un libro que hizo un fraile franciscano... Y en vista de que habla tan verdaderamente de las regiones y de los países de que tenemos conocimiento seguro, nos parece que igual lo debe hacer de todos los demás países (Corbella, 1991: 118).

Algunos años después, a mediados de siglo, los exploradores portugueses al servicio de Enrique el Navegante, confiarían en el triunfo de su empresa tomando obras como el *Libro del conocimiento* como referencia ineludible, dado que en éste se insistía en la ubicación africana del reino del Preste Juan, objetivo central de las exploraciones lusas. Los datos allí recogidos sobre el mítico monarca permitían pensar en una ruta por el norte de África para alcanzar tierras etíopes (Russell, 1997:404-405). Asimismo, en fechas cercanas, Juan II de Castilla contaría con una copia de lujo del *Libro* que vendría a satisfacer su interés por las señales de armas y la inclinación literaria propia de la época por los relatos de viajes (Lacarra, 1999: 25)¹⁰¹.

En realidad no sabemos con qué intención fue escrito el ejemplar, pues su autor no ofrece ninguna información al respecto, aunque parece claro que el atractivo que representó en el medievo estaba relacionado principalmente con sus aportaciones a los descubrimientos geográficos y a la heráldica. En palabras de Lacarra: “Los tratados geográficos y los libros de viajes, con independencia de su grado de ficción, eran leídos como libros didácticos, científicos, sapienciales y el *Libro del conocimiento* no fue una excepción” (Lacarra, 1999: 93).

Poco tiempo después, en 1406, se lleva a cabo la redacción de *Embajada a Tamorlán*¹⁰². En este año se produce el regreso a Castilla de la segunda embajada que Enrique III envía a la corte del Gran Tamorlán en Samarcanda después de casi tres años de ausencia¹⁰³. De este nuevo e infructuoso contacto diplomático surge el que se ha considerado el libro de viajes más representativo del medievo español. Tradicionalmente se ha

100 Los cuatro manuscritos conservados vienen acompañados de representaciones gráficas y tres de ellos presentan ilustraciones de seres mitológicos (Taylor, 1992: 61).

101 Resulta especialmente significativo el frontispicio del manuscrito Z, del último tercio del siglo XV (reproducido en la página 3 del presente trabajo), en el que puede verse al autor de la obra haciendo entrega del volumen al rey.

102 Del siglo XV se conservan actualmente dos manuscritos. Uno que perteneció a la biblioteca del Conde de Haro, conservado hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid y una copia realizada por Anthonius de León que custodia actualmente la British Library (Taylor, 1992: 65).

103 Los embajadores parten el lunes 21 de mayo de 1403 y regresan el 24 de marzo de 1406.

adscribo la autoría del relato a Ruy González de Clavijo, caballero que formaba parte de la comitiva real a Oriente, aunque no se descarta que algún otro embajador participase en la composición (López Estrada, 1999: 34-40, Taylor, 1992: 65). Es ésta una obra de carácter histórico destacable por el tono cronístico de su narración y por su notable objetividad. Barry Taylor afirma a propósito de la *Embajada*: “Por primera vez el público hispánico pudo leer una relación de viajes sin añadidos fabulosos y sin moralidades” (1992: 65). Prueba de esta llaneza y claridad expositiva la tenemos en sus célebres descripciones de animales exóticos como la jirafa o el elefante, que se presentaban en el texto libres de la desbordante fantasía de los bestiarios. Clavijo hace permanente uso de comparaciones que permitían al lector crearse una imagen bastante fiel de estos mamíferos:

E los dichos marfiles eran negros, e no han pelo ninguno, salvo en la cola que an como cavallo, que an unas pocas de sedas. E eran grandes de cuerpo, que podían ser quatro o cinco toros grandes. E el cuerpo an mal fecho, sin talle, como un grand costal que estudiase lleno. [...] E no puede abaxar la caveça ayuso, ni puede llegar la boca a la tierra. E las orejas, muy grandes e redondas, farpadas, e los ojos, pequeños. [...] do ha de tener la nariz, una como trompa que es muy ancha arriba, e muy angosta ayuso (González de Clavijo, 1999: 293-294)¹⁰⁴.

Por otra parte, el autor concibe la transcripción del periplo como un medio seguro para que sus vivencias ni sean olvidadas, ni tergiversadas. En el prólogo de la obra esta idea se expresa en los siguientes términos:

Porque la dicha embaxada es ardua e a lueñes tierras, es necesario e cumplidero de poner en escripto todos los lugares e tierras por do los dichos embaxadores fueren e cosas que les ende acaescieren, por que no cayan en olvido e mejor e más verdaderamente se puedan contar e saber (González de Clavijo, 1999: 79).

Para la futura recepción del libro debe tenerse en cuenta, además, el contexto en el que éste se enmarca y lo que la delegación castellana supuso en el panorama internacional. En 1402, un año antes de que los emisarios partieran hacia Samarcanda, las tropas de Tamorlán habían derrotado a los turcos, hecho que permitiría retrasar la caída del imperio bizantino casi medio siglo. La noticia de la victoria del khan mongol sobre el enemigo de Bizancio recorre Europa y despierta más que nunca la curiosidad y el interés de los occidentales por iniciar contactos diplomáticos con Tamorlán, que se había convertido en el gran señor de Oriente. El propio rey, Enrique III, pudo haber encargado la redacción de la obra, con el deseo de que la hazaña de sus diplomáticos trascendiese, consciente de que su figura como monarca saldría reforzada con la lectura de la misma, pues al tiempo que en el texto se refleja el esplendor del imperio mongol, se enaltece en consecuencia la política exterior del Reino de Castilla.

Como buen libro de viajes, la *Embajada a Tamorlán* contiene múltiples atractivos para el lector de la época por las novedades que ponía al alcance de los europeos, pero ante todo, la obra ofrecía una visión detallada del imperio mongol, que sin duda debió resultar de utilidad desde una perspectiva política y estratégica.

En 1436, Pero Tafur, un hidalgo sevillano arraigado en Córdoba, emprende su viaje con el objetivo de conocer Tierra Santa y el norte de Europa, impulsado por la curiosidad de conocer tierras ajenas. Según López Estrada, “Tafur representa un avance del viajero que hoy llamamos propiamente un *turista*” (2003: 104).

Alrededor de 1454, unos quince años después de su regreso a tierras andaluzas, decide poner por escrito sus vivencias en una obra conocida popularmente como *Andanças e viajes*. El viajero justifica su aventura alegando que el viajar cumple a su condición de caballero, pues sólo por sus hazañas puede un hidalgo ser bien conocido. Asegura, que de la visita de naciones extrañas

se pueden conseguir provechos cercanos á lo que proeza requiere, así engrandeciendo los fijosdalgo sus corazones donde sin ser primero conocidos los intervienen trabajos y priesas, como deseando mostrar por obras quien fueron sus antegores, quando solamente por propias fazañas puede ser déllos conocedora la jente estrangera (Tafur, 1995: 15)¹⁰⁵.

104 Francisco López Estrada, ed. (1999): *Embajada a Tamorlán*, Ruy González de Clavijo, Madrid, Castalia.

105 M. Jiménez de la Espada, ed. (1995): P. Tafur, *Andanças e viajes de un hidalgo español*, Madrid, Miraguano y Polifemo.

Justifica además la conveniencia de su empresa alegando que la experiencia que se adquiere en naciones extranjeras puede ser ventajosamente utilizada para un mejor desarrollo de la administración o *res publica*:

si acaesçe fazer retorno despues del trabajo de sus caminos a la provincia donde son naturales, puedan, por la diferencia de los governamientos é por las contrarias qualidades de una nación á otra, venir en conoçimiento de lo más provechoso á la cosa pública é establecimiento della... (1995: 15).

Aunque sólo se conserva un manuscrito del siglo XVIII, copia de un original del siglo XVI, se tiene constancia de que la obra de Tafur fue ampliamente difundida en la Edad Media, a tenor de los testimonios que en el Renacimiento español aluden a ella (Fick, 1976: 36; Meregalli, 1987: 297-98).

El texto está dedicado al “muy noble é muy virtuoso señor D. Fernando de Guzman, Comendador Mayor de la Orden de Calatrava”¹⁰⁶ (Jiménez de la Espada, 1995: 15), lo que nos indica que el libro está destinado en primera instancia, y como es habitual en la época, a las clases nobles. Pero lo más representativo desde el punto de vista de la recepción son las declaraciones del aventurero cuando asegura que con la lectura de sus andanzas encontrará el lector un merecido descanso de sus tribulaciones:

que los tales compendios é todas otras escrituras, con buen ánimo á vos ofresçidas, vos son agradables é á vuestro gentil espíritu reposan de muchos trabajos é ánsias, que nuestros tiempos, non poco nublados, en él no sin causa ponen. Por ende, mi muy noble señor, plégavos leer mi tratado, oyr mis trabajos en diversas partes del mundo avidos, é rescibir con amor este pobre presente, con el qual no dubdaré, segunt lo que de vuestra verdadera nobleza conosco, avréys algunas vezes deporte¹⁰⁷... (Jiménez de la Espada, 1995: 16).

Las palabras de Tafur nos confirman que los libros de viajes empezaban a abrirse camino como literatura de evasión en los últimos siglos de la Baja Edad Media. La muestra más clara de esta tendencia la constituye el *Libro del Infante don Pedro de Portugal*, compendio de asombros mitológicos heredados del imaginario colectivo medieval adscritos a un viaje ficticio encabezado por el Infante don Pedro, Conde de Barcelos.

A pesar de ser una obra repleta de fantasías, su supuesto autor, Gómez de Santisteban, carece por completo de imaginación, pues reduce su relato al recorte de las tradicionales maravillas que durante siglos se venían difundiendo sobre Oriente, consciente en todo momento de que esta materia captaba siempre la atención del lector. Y es que, como bien ha apuntado Barry Taylor: “entre los libros, como entre los hombres, los de más éxito no siempre son los más veraces” (1992: 66).

En la edición Cromberger publicada por Rogers en 1962, Santisteban despeja cualquier duda sobre la intencionalidad de su relato:

Porque todos los hombres naturalmente dessean saber todas las cosas del mundo: & han plazer de ver cosas nuevas. E los que no las han visto resciben grande(s) alegria(s) enlas leer & oyr contar: yo Gomez de santesteuan como fue[sse] vno delos que anduuiimos conel infante don pedro [de Portugal] mi señor: determine de contar algunas cosas notables eneste breue tratado de lo que vimos enlas quatro partidas del mundo (Gómez de Santisteban, 1962: 1)¹⁰⁸.

Aunque la primera edición castellana que se conoce data aproximadamente de 1515 no hay duda de que esta obrilla fue una de las más leídas en los últimos años de la Edad Media. Desde su nacimiento *El Libro* “goza de una difusión diez veces mayor que la de cualquier otro relato de viajes de la Edad Media hispánica” (Taylor, 1992: 66).

El éxito del escrito pudo haber radicado en la fusión de un personaje histórico y bien conocido como el infante don Pedro con la figura del Preste Juan, monarca legendario que se había forjado un hueco en el

106 Es el mismo personaje histórico en el que Lope se inspiró para su célebre *Fuenteovejuna* (Tafur, 1995: 283-285).

107 Entiéndase “deporte” como sinónimo de ‘diversión, holgura, pasatiempo’ (Seco, 1991: 320).

108 F. M. Rogers, ed. (1962): *Libro del Infante don Pedro de Portugal*, Gómez de Santisteban, Fundación Calouste Gulbenkian.

imaginario colectivo desde mediados del siglo XII¹⁰⁹. Recordemos que en algunas versiones de la obra se señala como principal objetivo del desplazamiento alcanzar las tierras de este mítico rey-sacerdote (Rogers, 1962: V; Mejía, 1998: 223).

Es ésta una de las pocas obras cuyo formato hace pensar en una notable difusión popular. Como ocurría con los romances de ciego y la literatura de cordel, *El Libro del Infante don Pedro* circuló de forma oral y en pliegos sueltos por villas y pueblos del territorio peninsular. Según Menéndez Pelayo, todavía a mediados del siglo XX podían escucharse las peripecias del infante por las plazas españolas (Mejía, 1998: 228).

La recepción de la literatura viajera en los últimos siglos del medievo evoluciona al tiempo que lo hace la Europa de los descubrimientos. En un principio, empiezan concibiéndose como misceláneas enciclopédicas que ponían al alcance del lector ilustrado conocimientos útiles y novedosos sobre el otro y su entorno, para acabar derivando en una concepción más literaria.

Eugenia Popeanga propone una distinción entre libros de viajes y literatura de viajes, dependiendo de la concepción de las obras. El primer término englobaría aquellas narraciones que recogen las vivencias reales de los viajeros y cuya intencionalidad “no es la de producir efectos lúdicos en el seno de sus destinatarios, sino la de informar a sus lectores [...], quienes en principio pertenecen a su mismo estamento y, por tanto, participan de la misma enciclopedia” (1991: 16). Por otro lado, con la narración de vivencias imaginarias el autor de la obra estaría creando literatura de viajes, que “comporta la creación deliberada de un mundo maravilloso, apto para satisfacer y divertir a un amplio público” (1991: 16). Asimismo, Barry Taylor presume la existencia de un consumidor específico de esta clase de literatura, aquel “que gusta de leer hechos inútiles e inverificables”. Por último, terminamos nuestra intervención apropiándonos de la reflexión que Juan Gil realiza a este respecto:

El burgués atormentado sintió la urgencia ineludible de salir del hastío de la rutina cotidiana gracias a la literatura de evasión; y para escapar de una realidad sofocante nada mejor que refugiar el ánimo en las relaciones de viajes, cuanto más lejanos mejor (Gil, 1988: III).

109 Para una aproximación general al personaje del Preste Juan acúdase a los trabajos de Nowel (1953) y Martín Lalande (2004).

BIBLIOGRAFÍA

CORBELLA, Dolores (1991): "Historiografía y Libros de viajes: Le Canarien", *Los libros de viajes en el mundo románico. Revista de Filología Románica*, Anejo 1, pp. 101-119.

FICK, Barbara W. (1976): *El libro de viajes en la España medieval*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria de San Francisco.

GIL, Juan, ed. (1987): *El libro de Marco Polo anotado por Cristóbal Colón y El libro de Marco Polo de Rodrigo de Santaella*, Marco Polo, Madrid, Alianza, 1987.

GÓMEZ DE SANTISTEBAN (2000): *Historia del Infante don Pedro de Portugal*, Madrid, París-Valencia, (reproducción facsímil de la edición de Madrid, Despacho de Marés.

JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Marcos, ed. (1995): P. Tafur, *Andanças e viajes de un hidalgo español*, Madrid, Miraguano y Polifemo.

LACARRA, María Jesús et alii, eds. (1999): *Libro del conocimiento de todos los reynos et tierras et señoríos que son por el mundo, et de las señales et armas que han*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, csic.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco (2003): *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Madrid, Laberinto.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, ed. (1999): *Embajada a Tamorlán, Ruy González de Clavijo*, Madrid, Castalia.

MARTÍN LALANDA, Javier (2004): *La carta del Preste Juan*, Madrid, Siruela.

MEJÍA, Carmen (1998): "El libro del Infante don Pedro de Portugal: estudio crítico y problemas de transmisión", *Revista de Filología Románica*, 15, pp. 215-232.

MEREGALLI, Franco (1987): "Las memorias de Pero Tafur", *Dicenda*, 6, 1987, pp. 297-305.

NITTI, John, ed. (1980): *Libro de Marco Polo*, versión de Juan Fernández de Heredia, Madison, HSMS.

NOWEL, Charles (1953): "The Historical Prester John", *Speculum*, 28, pp. 435-445.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1984): "Estudio literario de los libros de viajes medievales", *Epos*, 1, pp. 217-239.

PINTO, Ana, ed. (2001): J. Mandeville, *Los viajes de Sir John Mandeville*, Madrid, Cátedra.

POPEANGA, Eugenia (1991): "Lectura e investigación de los libros de viajes medievales", en *Los libros de viajes en el mundo románico. Revista de Filología románica*, anejo 1, pp. 9-26.

RODRÍGUEZ TEMPERLEY, María Mercedes, ed. (2005): *Libro de las maravillas del mundo*, (Ms. Esc. M-III-7), Juan de Mandevilla, Buenos Aires, SECRI.

ROGERS, F. M., ed. (1962): *Libro del infante don Pedro de Portugal*, Gómez de Santisteban, Fundación Calouste Gulbenkian.

RUSSELL, Peter, (1997): "A Quest Too Far: Henry the Navigator and Prester John", en *The Medieval Mind. Hispanic studies in Honour of Alan Deyermond*, eds. I. Macpherson y R. Penny, Londres, Támesis, pp. 401-416.

SECO, Manuel (1991): *Diccionario de la lengua castellana: reducido a un tomo para su más fácil uso*. (Edición Facs. de la primera ed. 1780), Madrid, Real Academia Española.

TAYLOR, Barry (1992): "Los libros de viajes en la Edad Media Hispánica: bibliografía y recepción", en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Lisboa, 1-5 de Outubro 1991*, eds. A. A. Nascimento e C. Almeida Ribeiro (coords.), Lisboa, Cosmos, I, pp. 57-70.

HACIA UNA LECTURA DE LOS POEMAS AUTOBIOGRÁFICOS. “BIOTZ-BEGIETAN” DE BLAS DE OTERO

Teresa Choperena Armendáriz
Universidad de Navarra

Quizá hoy en día pueda resultar extraña, incluso pasada de moda, la discusión sobre los géneros y sus límites. Sin embargo, superadas las interpretaciones rígidamente preceptivas de la doctrina aristotélica, así como el embate idealista del siglo pasado liderado por Benedetto Croce, que negó puramente su existencia, creo con Garrido Gallardo, que el género se presenta ante nuestros ojos como una entidad actual y digna de estudio, en tanto que modelo de escritura para el autor, horizonte de expectativas para el lector y señal de literariedad para la sociedad (1988: 20). De ahí el interés de su análisis.

Los moldes genéricos no son, sin embargo, entes inamovibles. Su fluctuación, que es una constante de la literatura a lo largo de los siglos, ha propiciado en buena medida la evolución de la historia literaria, a través del nacimiento de formas emergentes. Sirva como ejemplo de ello el archiconocido caso del *Quijote* que, a través de la degradación de los rasgos propios de las novelas de caballerías, da lugar a un nuevo tipo de texto que, gracias a una compleja red de influencias, coadyuva en el nacimiento de la novela moderna. Y es que no en vano, tal y como ha señalado el profesor Kurt Spang, la palabra *género* etimológicamente proviene de generar, lo que implica la idea de cambio, de proceso (2001: 171). Los géneros no son pues moldes rígidos, sino combinaciones de rasgos constantes y variantes, que dependen en buena medida de las épocas, de los gustos personales del escritor, de determinadas circunstancias histórico-sociales, etc., pero que, en cualquier caso, crean y viven en una tradición. De ahí que su estudio resulte necesario para poder dominar la multiplicidad de la realidad artística y de la cotidiana en tanto que el hombre —así lo afirma Todorov— es un ser genérico por naturaleza que constantemente emite y recibe obras de arte (1987: 22). Entiendo género, por tanto, como un instrumento útil para el estudio. Pero si bien es cierto que el solapamiento genérico se ha dado en diferentes momentos de la historia literaria, el siglo XX es quizá el periodo en el que esta suerte de difuminación, cobra un papel esencial; de manera que en la actualidad no resulta en absoluto extraño toparse con obras, cuya adscripción genérica resulta imprecisa.

En este contexto es donde se puede entender la proliferación en el siglo XX de los poemas autobiográficos. Un conjunto de textos especificado mediante la combinación de rasgos comunes, que es fruto de la fluctuación o solapamiento de dos géneros previos perfectamente asentados: la poesía lírica y, la cada vez más cultivada, escritura del yo. De manera que nos encontramos ante una serie de poemas que juegan con los rasgos propios de la escritura confesional, en los que el autor hace de un aspecto concreto de su vida tema literario, sin dejar por ello de ser poemas líricos. El objetivo de estas páginas será precisamente analizar de manera sucinta este tipo de escritura desde la perspectiva propuesta de la recepción; es decir, trataré de hacer un recorrido por distintos rasgos que hacen pensar al lector que el escritor busca establecer con él cierto pacto, por el cual, es instado a identificar al autor real con la voz poética y con el personaje del poema. Es lo que Philippe Lejeune (1994) definió en 1975 como *pacto autobiográfico*¹¹⁰. Y para ilustrarlo, me centraré en el análisis de un texto muy concreto: “Biotz-Begietan” de Blas de Otero.

Ahora
voy a contar la historia de mi vida
en un abecedario ceniciento.
El país de los ricos rodeando mi cintura

¹¹⁰ Otro asunto será el de determinar qué características concretas adopta este pacto y si es asemejable o no al de las autobiografías convencionales o más bien, y esto me parece más acertado, al “pacto ambiguo” propuesto por Alberca para el género de la autoficción. Desgraciadamente, dadas las limitaciones de espacio, éste no es lugar para tratarlo.

y todo lo demás. Escribo y callo.
 Yo nací de repente, no recuerdo
 si era sol o era lluvia o era jueves.
 Manos de lana me enredaron, madre.
 Madeja arrebatada de tus brazos
 blancos, hoy me contemplo como un ciego,
 oigo tus pasos en la niebla, vienen
 a enhebrarme la vida destrozada.
 Aquellos hombres me abrasaron, hablo
 del hielo aquel de luto atormentado,
 la derrota del niño y su caligrafía
 triste, trémula flor desfigurada.
 Madre, no me mandes más a coger miedo
 y frío ante un pupitre con estampas.
 Tú enciendes la verdad como una lágrima,
 dame la mano, guárdame
 en tu armario de luna y de manteles.
 Esto es Madrid, me han dicho unas mujeres
 arrodilladas en sus delantales,
 éste es el sitio
 donde enterraron un gran ramo verde
 y donde está mi sangre reclinada.
 Días de hambre, escándalos de hambre,
 misteriosas sandalias
 aliándose a las sombras del romero
 y el laurel asesino. Escribo y callo.
 Aquí junté la letra a la palabra,
 la palabra al papel.
 Y esto es París,
 me dijeron los ángeles, la gente
 lo repetía, esto es París. *Peut-être*,
 allí sufrí las iras del espíritu
 y tomé ejemplo de la torre Eiffel.
 Ésta es la historia de mi vida,
 dije, y tampoco era. Escribo y callo.

La edición que emplearé de este poema, escrito en 1954, es la de la antología elaborada por el propio autor en 1974, bajo el título de *Verso y prosa*. Ocupa el lugar inicial del primer apartado, cuyo subtítulo es “Vida” y aparece acompañado de un paratexto de Otero en el que aclara algunas de sus circunstancias vitales: “Nacido en Bilbao (1916), cursé el bachillerato en Madrid, luego recorrí casi toda España y más tarde residí diversas temporadas en París, Unión Soviética, República Popular China y Cuba. Actualmente vivo en Madrid” (1980: 15). La aparición de estas líneas, así como el nombre del apartado que el poeta propone, resultan muy interesantes, puesto que ya desde antes de leer el poema, crean un horizonte de expectativas en el lector, por el que se predispone para acercarse a un texto que, desde su presentación, anuncia un tono confesional.

En este mismo sentido, el título de “Biotz-Begietan” engancha con esa aparente intención de sinceridad advertida en los elementos precedentes. No sólo por su significado (‘con el corazón en los ojos’), que es una variante de la expresión castellana “con el corazón en la mano”, sino por el propio hecho de aparecer escrito en vasco, la lengua de su Bilbao, la lengua que asocia con su infancia. Y aunque esto va unido al profundo interés de Otero por la lengua castellana y la vasca —no en vano es un escritor y, por ello, vive de la palabra—¹¹¹, favorece esa sensación de sinceridad que también denotan los otros aspectos analizados hasta el momento.

111 Tal y como ha señalado Sabina de la Cruz, durante esta época estaba “muy interesado por la teoría de las lenguas, conocía la interrelación entre lengua y personalidad de los pueblos y estudiaba, por entonces, la acción del sustrato arcaico en el castellano de los vascos” (2002: 13).

No obstante, lo que me interesa ahora no son los paratextos, sino las estrategias que emplea el propio poema para establecer un pacto de lectura autorreferencial. Es decir, trataré de analizar aquellos aspectos que llevan al lector a identificar al autor con la voz poética y las experiencias narradas, con experiencias vividas. Se trata, por tanto, de demostrar que “Biotz-Begietan”, sin dejar de ser un poema lírico, presenta algunas de las características más consustanciales de los géneros autobiográficos.

El inicio del poema es, en este sentido, una de sus partes más reveladoras, ya que, de hecho, los dos versos iniciales (“Ahora / voy a contar la historia de mi vida”) funcionan de manera similar a los prólogos que algunas autobiografías convencionales presentan, en las que su autor constata su determinación de convertir sus experiencias biográficas en material de escritura. De tal manera que, ya desde el inicio, el lector se encuentra ante una auténtica declaración de intenciones. Ahora bien, estos versos han de ser tomados —así lo advierte el propio Otero— con cierta precaución ya que, tal y como repite en los versos cinco, treinta y treinta y nueve, “escribo y callo”; es decir, es cierto que anuncia la intención de contar su vida, pero de una manera sintética y fragmentaria. Rasgo propio, por otro lado, del género poético, en el que no se puede buscar, por su inherente brevedad y concisión, una linealidad clara en cuanto a la narración¹¹². En este sentido creo que ha de ser interpretada la última estrofa: “Ésta es la historia de mi vida, / dije, y tampoco era. Escribo y callo”. El poeta cierra su texto con estos versos finales, en los que a través del pronombre demostrativo “ésta” logra recopilar lo dicho hasta el momento, lo que entiende que ha sido su vida, pero siente la necesidad de matizar esta afirmación tan rotunda y para ello, propone una aclaración final: “dije, y tampoco era. Escribo y callo”.

Asimismo, en estos versos iniciales se puede advertir otro de los rasgos más particulares de las escrituras del yo: la distancia temporal. Distancia que sitúa al autor en una atalaya, desde la que podrá observar y juzgar su pasado. El adverbio “ahora” sitúa al autor en un tiempo impreciso para el lector (desconocedor, en principio, de que el texto fue escrito en 1954) que se actualiza en cada lectura, pero radicalmente distinto del tiempo evocado a lo largo del poema. La distancia temporal entre su “ahora” (momento de la narración) y el día en que nació (primer momento narrado), le proporciona la perspectiva necesaria para “revivir” su pasado.

De modo que en el poema, el lector se topa ante un primer tiempo y, lo que es más interesante, un primer espacio (el de la narración), que difiere de los otros tres aludidos en el texto: Bilbao, Madrid y París. Estos lugares, que simbolizan etapas importantes de la vida de Otero, son justamente los estructuradores del poema. De tal manera que nos encontramos ante cuatro ciudades (sólo desconocemos el nombre de la primera) que considera esenciales en su recorrido existencial y que aparecen también recogidas, para que el lector no albergue ningún tipo de duda sobre la autenticidad del contenido, en el párrafo ya mencionado que precede al poema. Esta adjudicación al personaje principal de actividades que el lector sabe que pertenecen al autor, fechas que permiten comprobar su identidad o referencias a personas y acontecimientos reales de su vida, es otro de los rasgos típicos de los escritos autobiográficos.

Vayamos, pues, con la primera parte. Bilbao, escenario de su infancia, es el lugar en el que el poeta sitúa al Otero niño. Y ya en este comienzo inmediato de la narración aparece un verbo de recuerdo: “Yo nací de repente, no recuerdo / si era sol o era lluvia o era jueves”. Este inicio me parece muy interesante, porque no aporta datos pertinentes; es decir, Otero podía haber explicado que nació en Bilbao un 15 de marzo de 1916 (datos que el lector no tiene por qué conocer), pero no lo hace. Sencillamente dice que nació y que no se acuerda de cómo fue. Se trata éste de un hecho evidente (nadie se acuerda de su nacimiento), pero que, por su propia evidencia, cobra un valor añadido al aparecer en el poema. El lector sabe que el poeta no recuerda estos datos, pero la propia alusión a ellos, lo introduce en el ambiente de reminiscencia buscado: el escritor, en tanto que quiere contar la

¹¹² Parto de la idea de que la narración es posible en poesía. Eso sí, de una manera propia, que la diferencia de los restantes géneros autobiográficos, pues en ella no se da una progresión clara de acontecimientos, sino la presentación de escenas, muchas veces inconexas entre sí. Y precisamente ésta es una de las valías principales de los poemas autobiográficos, frente al resto de géneros confesionales: la posibilidad de ofrecer un discurso fragmentario, pero intenso y lleno de connotaciones. “En este sentido [los poemas autobiográficos] desempeñan una función muy concreta: la de mostrar la validez de un discurso hasta entonces relegado y ofrecer otra propuesta de la realidad, ajena a la que se consideraba normal o canónica” (Álvarez Martínez: 278-279).

historia de su vida, necesita hacer un esfuerzo por recordar. Y en efecto, lo consigue: “hoy me contemplo como un ciego”, “oigo tus pasos en la niebla”, “Esto es Madrid”, “Y esto es París”. El poeta se contempla, el poeta se ve, el poeta —así lo entiende el lector— ya está recordando.

De ahí que pueda empezar a relatar acontecimientos de su biografía. En primer lugar, su infancia, que se erige en torno a dos pilares fundamentales: su madre y la escuela. Motivos ambos recurrentes en las evocaciones de la niñez. Pero mientras que la visión de la figura materna es tremendamente positiva (su sola reminiscencia conlleva orden, seguridad, firmeza), la escuela —el colegio de los jesuitas de Indauchu— aparece dibujada como el espacio del fracaso (“la derrota del niño y su caligrafía / triste, trémula flor desfigurada”)¹¹³. El frío y el miedo de la escuela son, frente a la luz depuradora de su madre, las sensaciones que el poeta elige para evocar estas dos realidades contrastadas de su infancia.

De Bilbao, el poeta se traslada a Madrid, espacio al que dedica las dos estrofas siguientes. Por estudios biográficos, sabemos que la familia Otero al verse arruinada se trasladó a Madrid cuando el poeta contaba diez años. Residieron allí hasta 1932, fecha en que se consuma la ruina total y muere su padre. En ese momento vuelven a Bilbao. Sin embargo, esta segunda etapa que aparece reflejada en el poema no se corresponde con la primera estancia del autor en la capital, sino con la segunda. Después de la guerra, en 1941, Otero empieza a trabajar como asesor jurídico en una empresa metalúrgica en Bilbao, pero esta labor no le satisface y dos años más tarde, vuelve a Madrid, donde emprenderá la carrera de filosofía y letras. Residirá allí hasta 1944, año en que abandona los estudios y regresa a Bilbao. Esta segunda estancia es la que se refleja en la segunda parte del poema.

El tono de esta etapa es tremendamente negativo¹¹⁴. El poeta presenta a unas mujeres arrodilladas en el suelo fregando. Ellas son quienes le dicen que está en Madrid, donde su sangre —al igual que las fregonas— está reclinada. La guerra ha terminado y el régimen franquista está en su pleno apogeo. Son momentos de penurias (“Días de hambre, escándalos de hambre”), en que los vencedores (“el laurel asesino”) se alían contra los republicanos¹¹⁵. El joven Blas de Otero se hace cada vez más consciente del tiempo histórico, marcado por las guerras, que le ha tocado vivir y de la muerte sin sentido de millones de seres humanos. Lo que le hace adoptar una conciencia como escritor que antes no tenía: “Aquí junté la letra a la palabra, / la palabra al papel.” Con lo que aparece otro de los motivos que se repiten una y otra vez en los escritos autobiográficos: el origen de la vocación.

Asqueado de la situación española, en 1952 viaja a París (tercera parte del poema). Allí son los ángeles, no las fregonas, las que se dirigen a él, junto con la gente, para decirle que está en París: “Y esto es París [...], la gente lo repetía, esto es París”. Y allí es donde toma “ejemplo de la torre Eiffel”, cuya verticalidad se opone a la posición sometida que su sangre había adoptado en Madrid. El poeta emplea el símbolo de la torre (alta, firme, enhiesta) para explicar un cambio radical de actitud ante la vida, que le da el valor de mantenerse estable y vertical ante las adversidades. Quizá ello tenga algo que ver con su afiliación al partido comunista, en el que permanecerá hasta su muerte. La esperanza y la fe en el ser humano son recuperadas en la capital francesa, de ahí que París ocupe un lugar notable —concretamente el final— en este poema autobiográfico. A partir de este momento, comenzarán sus visitas a países socialistas (Unión Soviética, China, Cuba...), donde tratará de comprobar el supuesto éxito de las ideas socialistas. Viajes que son mencionados en el paratexto inicial antes comentado de 1974, pero que no pueden tener cabida en el poema, puesto que fue escrito en la temprana fecha de 1954.

113 La escuela suele aparecer con cierta frecuencia en los escritos sobre la infancia ya que, en principio, es un lugar esencial para la formación lingüística del escritor y, por ello, determinante en su vocación. En el caso de Otero, la visión es tan negativa que no sólo no le ayuda a formarse, sino que le hace sentirse un fracasado. Para profundizar en el tema de la infancia como protesta más o menos velada contra la educación sufrida, más que recibida, en los poemas autobiográficos, remito al estudio de Balmaseda *Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea*, especialmente a las páginas 85-89.

114 El tono negativo es común a todas las partes del poema. En este sentido, tanto la abundancia de encabalgamientos abruptos, como la combinación de versos endecasílabos con octosílabos, desempeñan un papel importante. Sin embargo, es cierto que la etapa que se refiere a Madrid es posiblemente la más dura y negativa.

115 Tal y como ha señalado Pedraza, Otero se incorpora, al estallar la guerra, a un batallón vasco republicano. Tras una breve estancia en un campo de prisioneros, pasa a un regimiento de artillería en Logroño y luego al frente de Levante (2005: 418).

Así pues, retomando la perspectiva inicial, podemos afirmar que nos encontramos ante un ejemplo de poema en el que se da un pacto de lectura autobiográfico. De manera que los acontecimientos relatados, pueden ser interpretados bajo un prisma confesional. “Ésta es la historia de mi vida” afirma Otero a modo de conclusión, pero “tampoco era”. El poeta escribe y el poeta calla, por lo que su poema puede ser tomado como una visión parcial de su biografía, pero no por ello falta de autenticidad. Así lo ha señalado Sabina de la Cruz, para quien Otero sólo habla de sí mismo desde sus versos, lo que hace que los datos que proporciona deban ser tomados con ciertas precisiones:

Pero la obra de un escritor, incluso cuando proporciona datos autobiográficos concretos, siempre es algo más que un testimonio acotado en una geografía y un tiempo. Si puede aceptarse que Blas de Otero “está siempre por encima o por debajo de lo que escribe”, hay que tener muy en cuenta que el medio de expresión, la palabra poética, debe recibirse no en su sentido habitual y literal, sino en el plano simbólico, ya que el poeta no es un historiador, sino que motiva y sugiere desde su propia motivación afectiva. (2002: 15).

No obstante, sea como sea, y a pesar de las precauciones que se quieran advertir, creo que no cabe duda de que “Biotz-Begietan” ejemplifica de una manera muy eficaz la posibilidad real de que la escritura autobiográfica adopte la forma de un poema¹¹⁶. De manera que nos encontramos ante un género híbrido —y vuelvo con esto a la idea que defendía al inicio de esta intervención—, en el que los rasgos propios de los géneros confesionales se unen a los de la poesía lírica, para dar origen a un nuevo tipo de discurso poético, y al mismo tiempo, autorreferencial: el poema autobiográfico.

116 He de advertir que éste es sólo un ejemplo de los muchos que podía haber traído a colación, pero la nómina de poemas autobiográficos, que comparten rasgos comunes con “Biotz-Begietan”, es enorme. De ahí que me parezca que este corpus sea en su conjunto digno de estudio, como tal.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel (1996): "El pacto ambiguo", en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, pp. 9-18.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Myriam (2004): "La narratio lírica: otra forma de autobiografía", en *Autobiografía en España, un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, eds. C. Fernández Prieto y M.A. Hermosilla Álvarez, Madrid, Visor Libros, pp. 271-79.
- BALMASEDA MAESTU, Enrique (1991): *Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- CRUZ, Sabina de la (2002): "Vida y poesía", en *Poemas vascos*, Blas de Otero, Bilbao, Fundación Blas de Otero, pp. 9-16.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1988): "Una vasta paráfrasis de Aristóteles", en *Teoría de los géneros literarios*, comp. M. Á. Garrido Gallardo, Madrid, Arco Libros, pp. 9-17.
- LEJEUNE, Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*, trad. Ana Torrent, Madrid, Megazul-Endymion.
- OTERO, Blas de (1980): *Verso y prosa*, Madrid, Cátedra.
- PEDRAZA, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cárceles (2005): *Manual de literatura española XII. Posguerra: introducción y líricos*, Tafalla, Cénlit.
- SPANG, Kurt (2001): "Modos y géneros en la literatura", en *Los géneros en las artes*, ed. Kurt Spang, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 165-76.
- TODOROV, Tzvetan (1988): "El origen de los géneros", en *Teoría de los géneros literarios*, ed. M. A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco Libros, pp. 31-48.

EL CRÍTICO TEATRAL COMO MEDIADOR EN LA RECEPCIÓN DEL TEATRO ESPAÑOL DE LOS AÑOS CINCUENTA

M^a Paz Cornejo Ibares
Universidad de Alcalá

1.-Introducción

La presente comunicación pretende analizar el papel que cumplió el crítico teatral durante el franquismo especialmente durante los años cincuenta, momento en el que comenzó a aparecer en la escena española un teatro crítico con el régimen. Nuestra intención es enunciar las características básicas del crítico durante esa época para comprender mejor hasta que punto determinó la recepción de las obras estrenadas.

Muchas de las lamentaciones de los críticos no han cambiado con el paso de los años: la falta de reflexión, la simultaneidad de los espectáculos, la premura por escribir el número de líneas convenido, etc. Y, por supuesto, no hay que olvidar la denuncia de un tácito acuerdo entre ciertos profesionales del teatro y los críticos por intereses económicos, lo que produce que la crítica deje de ser un juicio objetivo de los valores estéticos de una obra para convertirse en un valor de cambio y propaganda.

A pesar de tener vigencia este tipo de cuestiones, creemos que el crítico teatral que ejerció su labor durante la época franquista está sometido a unas particulares circunstancias. Las condiciones psico-sociales de la dictadura dotan al crítico franquista de unas características particulares frente al de otras etapas históricas. Fenómenos como el pensamiento único y dirigido, la necesidad de crear una literatura nacional, la censura, etc., no son ajenos a su labor, de hecho son aspectos fundamentales que influyen en su criterio y sus intenciones y determinan su influencia en el espectador y en el creador del hecho escénico.

Un crítico es una pieza fundamental en el proceso de comunicación entre autor, representación y espectador por ser un mediador en la recepción del espectáculo teatral. En muchas ocasiones su visión de la obra es el punto de partida para el espectador puesto que le entrega un esquema básico de recepción que, hasta cierto punto, determinará su visión del espectáculo.

El estudio de los críticos teatrales y su labor resulta fundamental si queremos elaborar una historia del teatro basada en la representación y no exclusivamente en criterios literarios (Pérez Jiménez: 1998). Las críticas teatrales son una fuente de información básica de lo que sucedió en la escena de un determinado lugar y tiempo, por lo que debemos conocer cuáles son las características del crítico, sus logros, sus limitaciones, son condicionantes externos, etc.

2.-La crítica teatral en la prensa diaria

El objeto de estudio del presente artículo es la crítica inmediata (Pérez, 1998: XIII) aparecida en los diarios de tirada nacional, un género periodístico claro y bien definido, con una sección fija en el diario, y ejercida por unos profesionales especializados. Las características que se analizarán encajan de una manera más directa con este tipo de crítica y no con la ejercida a medio plazo, con el remanso de los días, ni aquella que formaba parte de los contenidos de revistas especializadas en teatro como *Primer Acto* o *Teatro*, y más tarde *Yorick* o *Pipirijaina* que se rigen por criterios, creemos, bastante diferentes.

Patrice Pavis (1984: 53) señala que al analizar la recepción de un espectáculo estamos realizando un “estudio de la acogida de una obra por una época y un público, el estudio de la interpretación de cada grupo y período”. El crítico teatral como receptor de la obra teatral es al mismo tiempo un sujeto individual que “experimenta, en tanto que individuo, el impacto producido por la obra sobre el receptor” (Pérez Jiménez, 1998:

XVI). Pero no hay que olvidar que es miembro de un grupo, y como sujeto transindividual¹¹⁷ su labor adquiere “una dimensión colectiva que la convierte en indicio del sector de mentalidad de la que el crítico participa y su resultado patentiza la reacción del grupo social ante el acto comunicativo constituido por la obra.” (Pérez Jiménez, 1998: XVI). Nos interesa estudiar ambas facetas del crítico puesto que creemos que conocer cómo era el crítico y qué condicionantes motivaban su actitud ante el teatro de su época nos harán comprender mejor cómo realmente eran los espectáculos que analizaba y cómo eran recibidos no sólo por él, sino por el grupo que representa.

3.-El crítico, una autoridad moral

El crítico teatral profesional se dirige a un público concreto que, en el caso de la prensa diaria, conecta a grandes rasgos con la línea editorial del periódico que acoge su crítica. La prensa de los años cincuenta sufre las consecuencias de la unidad y concentración ideológica impuesta por el régimen franquista a los medios de difusión y comunicación de masas por lo que su abanico ideológico es muy uniforme.

Los diarios por norma general recurren a un único crítico de reconocido prestigio (a veces dos, pero uno de ellos dedicado a los espectáculos musicales) que se convierte en una verdadera institución, impulsora o sancionadora de un tipo de teatro. Los críticos son considerados personas de una gran autoridad estética y, al mismo tiempo moral. Dentro del sistema ideológico franquista la moral, el catolicismo, el orden y lo español eran patrones que debían aparecer en cada actividad de la vida pública y privada, por lo que tampoco eran ajenas a la crítica literaria. Nicolás González Ruiz, gran defensor en su actividad periodística de los valores católicos y nacionales, enuncia este principio de tal forma:

La preocupación ética es inseparable de todos los actos humanos y no tiene por qué ser ajena a la crítica literaria. Al prescindir del juicio moral en las obras literarias no sólo se incurre en un absurdo, no sólo se falta al deber católico, sino que se traiciona al propio espíritu español (González Ruiz, 1950: 23).

Los críticos conocen los valores que encarnan por lo que confían en su capacidad para cambiar la visión del teatro por parte del público, para conseguir la renovación de la escena teatral, para promover un determinado autor, obra o tendencia. Esta premisa resulta fundamental para comprender su discurso y sus implicaciones a nivel ideológico y estético. Gonzalo Torrente Ballester (1962: 7) declara:

Me llevo a la crítica no sólo una antigua vocación, sino el convencimiento de que, con su ejercicio, podía influir en la marcha del teatro y en la orientación del público. Llegue a crearme investido de una especie de magistratura y cargado de una buena dosis de responsabilidad.

4.-El crítico, reflejo de un público dominante

Como hemos señalado, el crítico de prensa periódica de los años cincuenta se dirige a un público concreto, el lector habitual del periódico, que posee unos rasgos sociales, políticos y morales determinados. Podemos definirlo como un “adicto al régimen”, conservador, defensor de la moral católica y de lo español, generalmente de clase acomodada y asiduo espectador de teatro. Junto a él, existirá un amplio sector de la sociedad española que asumirá como propios esos valores impuestos y se identificará con ellos como medio para mantener (o mejorar) una posición cómoda dentro del régimen impuesto.

Este lector-espectador desconfiará del teatro de vanguardia puesto que cuestiona y destruye todos los valores positivos de su mundo burgués y conservador. Por el contrario, se sentirá satisfecho con un teatro tradicional que contribuya a consolidar los valores positivos de su clase y del régimen ideológico franquista. Por

¹¹⁷ Se emplea el término “sujeto transindividual” tal y como se define desde la teoría de motivos y estrategias enunciada por Ángel Berenguer (2007: 22-24). Se entiende este tipo de sujeto como aquella parte del yo que nos comunica con el grupo social y que “genera reacciones, o sea, sistemas de respuesta a la agresión del ENTORNO (motivos) que recogen las estrategias positivas del yo individual (en su búsqueda de los valores fundacionales) y las adopta como fórmula para la adaptación del grupo al entorno cambiante” (2007: 22).

lo tanto, el tipo de teatro que encajará a la perfección con su visión del mundo será el Teatro de Identificación en el que, tal y como indica Ángel Berenguer (1996: 89-90), podemos incluir no sólo los dramas ideológicos sino también la comedia y el teatro de humor¹¹⁸. Éstos últimos, en sus planteamientos no pretenden realizar una crítica profunda de la sociedad de su tiempo puesto que nos presentan un mundo donde los conflictos están disminuidos a su mínima expresión, donde la carpintería teatral funciona como un mecanismo perfecto. Son ejemplos de un teatro acomodaticio que tiene la única intención de entregar a su público entretenimiento y evasión.

Si analizamos las obras de género no musical más representadas en los teatros madrileños durante el período 1950-1955 (Cornejo, 2006: 714) comprobaremos que entre las diez primeras sólo se cuela el tradicional *Don Juan Tenorio* que goza de reposiciones simultáneas anuales y una comedia de asunto religioso *Diálogo de carmelitas de Bernanos*. El resto se corresponde con éxitos de comedias escritas por representantes de la comedia propia del Teatro de Identificación: Adolfo Torrado, Jacinto Benavente, Carlos Llopis, José de Lucio, Edgar Neville, y Tono¹¹⁹.

5.-El crítico, defensor de una estética

Una vez establecida la relación entre el público dominante y sus preferencias no nos sorprende descubrir cuál era la estética promulgada por los críticos de la prensa española de la época. Y es que, su defensa de un modelo tradicional de teatro le hacía confiar en dos figuras puestas en duda en el teatro europeo y americano. La primera de ellas era la figura del autor como motor de la renovación teatral. La segunda, Aristóteles y su *Poética*.

Una crítica se dividía en dos partes. La primera de ella se correspondía con un juicio de la calidad de la obra en cuanto a sus valores literarios y morales. La segunda parte era la dedicada a la representación, casi siempre al final y con mucha menor importancia. La mayoría de las veces la crítica alababa el papel de los primeros actores, nos informaba del resto del reparto, y en algunas ocasiones añadía información sobre el director y el resto de los que intervenían en el montaje: escenógrafo, figurinista, etc. La supremacía de lo literario sobre lo espectacular en el análisis del crítico está claramente explicitada en esta disposición de su discurso. La excesiva intervención del director teatral se consideraba una intromisión que manipulaba el verdadero significado de la obra que estaba en manos del autor teatral, aquel que conocía y manipulaba el texto literario.

Por otra parte, se consideraba el modelo aristotélico un paradigma apropiado para estructurar la renovación del teatro. Este presupuesto a priori significa no aceptar las técnicas teatrales de vanguardia, por ejemplo, cuestiones tales como el teatro como experiencia, la ruptura de la cuarta pared, el empleo de un lenguaje no literario, etc. Pero también las propias del teatro épico de Bertolt Brecht como el uso de la narratividad y el distanciamiento frente a la catarsis. Al establecer como único paradigma válido aquel que encaja con un planteamiento aristotélico, que sistemáticamente estaba siendo cuestionado por las nuevas experiencias teatrales del siglo XX, esta crítica adopta un posicionamiento estético que podemos llamar *estático*:

[...] es necesario subrayar que existen dos posicionamientos estéticos bien diferenciados, que podríamos denominar estáticos y dinámicos. La estética estática se afirma invariablemente en principios que considera inalterables. No consigue encontrar interés por las nuevas voces y formas, aún entre aquellas que desgranar una proposición escénica en perfecta comunicación con la línea estética defendida por el crítico. La comunicación está cerrada y, por ello, el crítico permanece estático, cerrado a los nuevos derroteros de su propio lenguaje (Berenguer, 1996: 64).

118 Son muchos los autores que podemos encajar dentro de esta tendencia pero si nos centramos en aquellos activos en los años cincuenta cabe hablar de José López Rubio, Víctor Ruiz Iriarte, Edgar Neville, Tono, Joaquín Calvo Sotelo, Carlos Llopis, Miguel Mihura, etc.

119 La más representada sería *Doña Vitamina* de Adolfo Torrado, juguete cómico con al menos 375. Le seguiría el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla con 335. Las siguientes se corresponden con 4 comedias *Su amante esposa* de Benavente (329), *La cigüeña dijo sí* de Carlos Llopis (323), otra de Benavente, *Al amor hay que mandarle al colegio* (316), seguida de *¡Manda a tu madre a Sevilla!* de José de Lucio (312). En séptimo lugar la obra citada de Bernanos. Finalizan la lista la comedia *El baile* de Edgar Neville (261), la comedia dramática de J.B. Priestly *Llama un inspector* (252) y la comedia de Tono *Francisca Alegre y Olé* (244).

Frente a una crítica dinámica que sea capaz de “reconocer las nuevas voces y aceptarlas” (1996: 64), la crítica teatral de los años cincuenta es una crítica estática que sólo reconoce como válidos presupuestos estéticos que encajan con los suyos propios, con los de su grupo y con los de Aristóteles.

6.- El crítico también autor

Un buen autor, al igual que un crítico, era considerado un depositario de valores positivos y gozaba de gran respeto y estima. El régimen franquista defendía una visión culturalista de la creación literaria y consideraba que los autores encomiables eran aquellos enunciadore de los valores nacionales y católicos. Los que se adaptaban a éste paradigma gozaban de gran prestigio social. Puesto que valor moral y literario se mezclaban, los críticos como ejemplos de personas de orden y al mismo tiempo conocedoras del funcionamiento de los resortes del teatro podían, teóricamente, ser autores teatrales de gran valía. Por tanto, muchos críticos se decidieron a escribir obras de teatro, bien para la escena comercial o para el muy minoritario teatro de cámara y ensayo. Un ejemplo bastante conocido es el caso de Gonzalo Torrente Ballester que aunque lo es más como narrador y no como dramaturgo escribió al menos siete obras dramáticas (aunque éstas nunca se estrenaran). El grupo de cámara y ensayo Arte Nuevo estrenó dos piezas breves del crítico teatral Eusebio García Luengo *Por primera vez en mi vida* (1947) y *La Escalera* (1948). Alfredo Marquerie escribió *El agua hierve* y *Cuatro en el juego*. Adolfo Prego ganó el Premio Lope de Vega en 1963 con *Él* y *Epitafio para un soñador*. Basten estos cuatro como ejemplos porque la lista de críticos-dramaturgos es muy extensa.

7.- El crítico y ¿censor?

No sólo expresan su juicio en el foro público de la prensa diaria sino que, como personas de reconocido prestigio moral, también participan activamente en el proceso censor. Este aspecto, muchas veces desconocido u olvidado es un factor fundamental para comprender la importancia del crítico de la época. Muchos de los críticos formaban parte de la invisible pero presente Junta de Censura encargada de autorizar la representación de las obras teatrales. Es más, muchas veces no se trataba de una labor puntual sino que simultanean su trabajo como crítico teatral con el de censor. La nómina de críticos-censores es muy amplia. Berta Muñoz Cáliz (2003: 20) cita a “Juan Emilio Aragonés, Arcadio Baquero, Manuel Díez Crespo, Emilio Morales de Acevedo y el también dramaturgo Adolfo Prego, los cuales publican en medios tan diversos como Arriba, El Alcázar, Pueblo, Informaciones, Ya, ABC, La Estafeta Literaria, Nueva Estafeta Literaria, Misión o Marca”.

Los que no pertenecían a la Junta de Censura eran miembros del Consejo Nacional de Teatro, que en algunos casos tenía también autoridad censora. Éste es el caso de los críticos con mayor influencia de la época, Alfredo Marquerie (ABC) y Gonzalo Torrente Ballester (Arriba), pero también otros como Jorge de la Cueva (Ya), Nicolás González Ruiz (Ya, Ecclesia), Eusebio García Luengo, Melchor Fernández Almagro o Emilio Morales de Acevedo pertenecieron a este organismo. El mismísimo Gabriel García Espina, el director General de Cinematografía y Teatro, por lo tanto, una persona con gran poder en asuntos de censura, ejercía la crítica en El Alcázar.

Esta doble intervención dota al crítico de un conocimiento privilegiado del teatro español de la época puesto que puede acceder a aquellos textos que finalmente no son autorizados y conocer cómo eran las obras antes de las tachaduras y las enmiendas. Su posición privilegiada en la censura de las obras les otorga un gran poder al ser dueños de la legitimación del texto y del autor. El crítico-censor tiene capacidad para interrumpir la comunicación entre el autor y sus espectadores.

8.- El crítico, creador del canon

Durante los años cincuenta se produce el advenimiento de lo que Ángel Berenguer llama Teatro de

Reforma (1996: 90-92), aquel teatro crítico con el franquismo que pretende mostrar la visión del mundo de las clases sociales menos favorecidas tras el desenlace de la Guerra Civil, desde un planteamiento de diálogo y comunicación. Berta Muñoz Cáliz (2003) nos narra el caso de dos obras pioneras del Teatro de Reforma y su relación con los críticos-censores. Con respecto a *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo Morales Acevedo en su informe de censura señaló que: “Se reduce a un bello y sutil sainete para minorías selectas”. Con respecto a *La mordaza* de Alfonso Sastre ningún censor ni crítico reconoció en ella un asomo de crítica a la censura, aspecto que sí descubrió el público.

Los críticos teatrales del franquismo neutralizan cualquier lectura problematizadora con la realidad de este tipo de teatro al obviar los valores críticos y analizar las obras desde una perspectiva neutra sin entregar por lo tanto al espectador una interpretación profunda de las cuestiones planteadas. José María Quinto (1964: 16) acusa a esta crítica de reaccionaria “al moverse dentro de un simple mundo estético de ideas y desatender el carácter ético, social y político del mejor teatro de nuestro tiempo.” Es una crítica que elude mencionar aquellos aspectos temáticos e ideológicos que desde una mirada crítica están enjuiciando la sociedad española de su época. Desde su “pulpito” los críticos intentaban paralizar en la medida de lo posible sus valores subversivos. Pretendían dirigir así la mirada del espectador. Según palabras del mismo director:

Ante algunos dramas de signo eminentemente político y de hondo contenido social que han pasado por nuestros escenarios, esta clase de crítica se ha limitado a destacar única y exclusivamente sus valores literarios. [...] A este carácter asocial y apolítico en que parece complacerse nuestra crítica de teatro debe añadirse su posición descaradamente acientífica, que le hace caer, las más de las veces, en la arbitrariedad. [...] Habrá que advertir en este camino que tal estado de cosas se corresponde con la actual situación —de subversión de valores, de despolitización extrema, de desvergüenza y amoralidad— en que vive la sociedad española a causa de que el aparato crítico total está, desde hace veinticinco años, fuera de juego (Quinto, 1964: 16-17).

9.-Conclusiones

El crítico de prensa diaria posee un perfil común: persona de gran autoridad moral y literaria, representante o afín a los intereses de la oligarquía beneficiada por el régimen y defensor de un teatro tradicional dentro del paradigma aristotélico. Por supuesto, existen diferencias individuales y autores críticos con la línea oficial, pero que se pueden describir según una mayor o menor identificación con estas características.

Cualquier investigador que se acerca a la obra de los autores críticos con el franquismo se preguntará cómo es posible que se incorporaran tan rápidamente a la nómina de autores alabados por el régimen a pesar de generar un teatro opuesto a sus presupuestos ideológicos. Creemos que el análisis efectuado de la función de la crítica y sus características nos ayuda a comprender cómo fue éste proceso de aceptación y consagración. No hay que olvidar que la escena española estaba huérfana de un nuevo teatro que acabara con la mediocridad de una escena plagada de comedias convencionales, desprovistas de ninguna intención de renovación estética.

Sin embargo, como en todas las épocas, a pesar de la gran influencia del crítico a la hora de consagrar a ciertos autores y obras, lo cierto es que hasta ellos mismos son conscientes de que la exposición de su opinión no acaba con las posibilidades de éxito de una obra. En multitud de ocasiones el criterio del público discrepa con el del crítico. Gonzalo Torrente Ballester reconoce que (1962: 7):

En España los críticos teatrales carecemos de influencia. No es imposible que algunos grupos de estudiantes, de aficionados y de profesionales le hayan leído a uno con gusto y curiosidad; pero me consta que el señor que paga su butaca y sostiene con su asistencia una comedia en cartel, jamás me ha hecho caso.

Es cierto que un gran sector de público acudiría al teatro sin tener en cuenta en absoluto los criterios dictados desde las críticas aparecidas en la prensa. Es probable que el que comprara entradas para ver la nueva revista de Celia Gámez le importara bien poco sus valores literarios y morales. No obstante, como hemos

analizado, el crítico mediaba en los procesos de recepción entre el autor, la obra y el público ostentando su poder en el proceso de creación, difusión y consagración del espectáculo teatral. Encarnaba la expresión de los intereses de un determinado sector afín con la ideología franquista o identificado con ella que, a pesar de permitir la sigilosa entrada de determinadas obras medianamente críticas, poseía los medios de control suficientes para neutralizar una oposición frontal.

BIBLIOGRAFÍA

BERENGUER, Ángel (2007): "Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos", *Teatro (revista de estudios escénicos)* nº 21, Madrid, Cátedra Valle-Inclán / Lauro Olmo del Ateneo de Madrid y Universidad de Alcalá, pp. 13-29.

--. (1996): "La crítica teatral", en *Teoría y crítica del teatro (Estudios sobre teoría y crítica teatral)*, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 53-59.

--. (1996): "El diálogo político del teatro español contemporáneo", en *Teoría y crítica del teatro (Estudios sobre teoría y crítica teatral)*, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 85-95.

CORNEJO IBARES, M^a Paz (2006): *La escena madrileña entre 1950-1955. Cartelera y recepción*, Alcalá de Henares. Memoria de Licenciatura.

GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (1950): "Crítica y moral", *Ecclessia*, 452, (11 de abril), p. 23.

MAHANTA KÉBE, Serigne (1994): *Crítica teatral de posguerra en el periódico madrileño Arriba, tesis doctoral dirigida por Andrés Amorós*, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid. 2 tomos.

MARQUERIE, Alfredo (1942): *Desde la silla eléctrica*, Madrid, Editora Nacional.

--. (1959): *Veinte años de teatro en España*, Madrid, Editora Nacional.

MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005): *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

--. (2006): *Expedientes de la censura teatral franquista, volumen I y II*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

--. (2003): "Notas sobre la crítica teatral durante el franquismo. Las difusas fronteras entre crítica y censura", *Las puertas del drama*, 15, Madrid, AAT, pp. 19-25.

PAVIS, Pavis (1984): *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (2006): *Poética teatral de Gonzalo Torrente Ballester*, Pontevedra, Mirabel Editorial.

PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel (1998): "Las críticas teatrales como fuentes de la historia del teatro" en *El teatro de la Transición Política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*, XIII-XXIV, Kassel, Reichenberger.

QUINTO, José María de (1964): "Lo nuevo y lo viejo en la teatro español. La crítica", *Primer Acto* nº 52, pp. 16-17.

--. (1997): *la crítica teatral de los sesenta*, Murcia, Universidad de Murcia.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1962): "Doce años de crítica teatral", *Primer Acto* nº 36, pp. 7-9.

--. (1957) [2ª edición, 1968]: *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama.

LA ALITERACIÓN EN LA POESÍA DE LA GENERACIÓN DEL 27: CUESTIONES EN TORNO A SU RECEPCIÓN

Víctor Alonso Corral
Universidad de Navarra

1.-Introducción

La recepción de la aliteración plantea una serie de problemas que deben ser explicados. Cuando nos enfrentamos a ejemplos como los que presentaré a continuación, surgen varias dudas. Por ello, propongo varios casos para comenzar. En todos ellos hay aliteración de consonantes oclusivas sordas (/k/, /p/, /t/). A partir de aquí construiré la comunicación. Están agrupados en tres conjuntos, según el significado del recurso. Los seis primeros expresan “golpeteo”:

hoy venga su secreto violado, y con su testa
de frenético chivo topetea a los ciegos
(Dámaso Alonso)

Tallan con manos tercas
(Dámaso Alonso)

Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora
(Federico García Lorca)

Y cuando los cuatro cascos
eran cuatro resonancias
(Federico García Lorca)

¡Aire, que al toro torillo
le pica el pájaro pillo
que no pone el pie en el suelo!
(Rafael Alberti)

Mal pollito colipavo,
sin plumas, digo, sin pelo
¡Pío-pic!, pica, y al vuelo
todos le pican a él.
(Rafael Alberti)

En el siguiente grupo, la idea que se transmite es la de “confusión”:

con un solo ojo tumefacto,
un huevo duro a medio pudrir
en el extremo de un flexible pedúnculo retráctil.
(Dámaso Alonso)

El desnudo quedaba
ante torpes testigos
(Emilio Prados)

Un color, un color hecho de estopa
por donde una voz bronca escupe esparto.
(Vicente Aleixandre)

El último grupo potencia el significado de 'nitidez', opuesto al anterior:

Nítido el tema, preciso el desarrollo
(Luis Cernuda)

estático y opaco, de entre las negras valvas,
(Vicente Aleixandre)

Canto en la espiga y canto
cuando, pálido pan,
me recorta la albura
tersa de los manteles.
(Rafael Alberti)

y las quietas esquilas del ganado
(Dámaso Alonso)

Como se puede ver, un mismo significante sirve para expresar tres significados distintos. Esto resulta problemático, especialmente si consideramos que los fonemas en sí no poseen ningún sentido: las primeras asociaciones de significado se dan en el plano morfológico. Por tanto, ocurre que los fonemas pueden transmitir contenidos, pero no sólo eso: además pueden transmitir varios contenidos diferentes. ¿Cómo son posibles ambas cosas, si en principio los fonemas no significan? ¿Qué procesos sigue el receptor para descubrirlo? A continuación presento un apartado teórico para intentar entenderlo.

2.-Explicación teórica

¿Es comunicación la literatura? Se ha escrito mucho al respecto. La primera respuesta parece obvia: sí. Y, sin embargo, hay quien niega esa afirmación; y los que la aceptan –la mayoría– imponen sus propias restricciones o ampliaciones al concepto de 'comunicación', al de 'literatura' y al de 'comunicación literaria'. Conviene aclarar en primer lugar qué es la comunicación.

La forma más sencilla es la siguiente: la comunicación se realiza entre un emisor y un receptor; los dos utilizan un código para elaborar y transmitir un mensaje. [...] La especificación "comunicación verbal" indica que este mensaje está elaborado con palabras (Spang, 1999: 19).

Por otro lado, es obvio que la comunicación literaria se distingue del resto de la comunicación verbal. Establecer los motivos por los que ambas se diferencian puede resultar complicado, pero está claro que son distintas porque habitualmente las distinguimos. En cualquier caso, la principal diferencia es la siguiente.

Un texto no literario (la mayoría de los textos orales, por ejemplo) "es para" un momento determinado, para un tiempo y un espacio determinados, y pasado ese tiempo y cambiado ese espacio, ya no sirve para nada, desaparece. Un enunciado como "hace frío hoy" o "pásame el pan" es demasiado circunstancial, concreto, pasajero, como para ser literario.

Un texto literario, en cambio, necesita *no ser comunicación, pero poder serlo* (Martínez García 22). Para existir requiere dos cualidades: la primera, no estar sujeto a esas coordenadas espacio-temporales, esto es, no estar dicho o escrito "para", no ser momentáneo. Esta cualidad le es immanente, el texto literario no puede ser sin ella: si no, no sería literario. Pero, al mismo tiempo, ese texto necesita poder comunicar, ser una comunicación en potencia, comunicación atemporal, y esta es su segunda gran cualidad.

Un romance sigue interesando seis siglos después de su gestación, así que, hasta cierto punto, necesita ser independiente del momento y del lugar en los que se enuncia. Si estuviera absolutamente ligado al entorno que lo vio nacer, no sobreviviría cuando ese entorno ya ha cambiado.

Pero ¿cómo distinguimos un texto oral normal de uno literario? ¿Qué permite que perviva siglos de boca en boca y sin pasar al papel? Además, hay muchos textos escritos que carecen de todo interés poco tiempo después de su creación, su utilidad se agota en cuestión de horas o de días. ¿Cómo es posible que esto sea así, si gracias al medio en el que se producen podrían subsistir fácilmente? Tienen que ser necesarias una serie de marcas lingüísticas que identifiquen los textos literarios como especiales. Marcas internas, lingüísticas nada más; porque las externas no son definitorias. Un texto puede ser literario independientemente de la forma en que se nos presente: en papel o de viva voz, en una edición cuidada o en una pintada en la pared... Lo que lo marca como literario no es eso, pero todos sabemos distinguirlo de otros textos; luego deben de existir unos indicadores inherentes a la lengua. Y, efectivamente, hay algunos muy llamativos (el verso o la rima, por ejemplo), pero no siempre están presentes.

Por lo tanto, los textos (orales o escritos) serán compatibles con la cualidad de literario si hay una serie de marcadores lingüísticos que expresen que, aunque el texto se está reproduciendo, su significado no es momentáneo ni actual: es una historia, una creación. Tienen que existir, porque todos sabemos distinguir (más o menos) cuándo nos cuentan algo de interés momentáneo y cuándo estamos escuchando un poema recitado; cuándo leemos un texto de utilidad circunstancial y cuándo leemos una obra de arte; confundir lo real con la ficción puede ser incluso ridículo.

Para ahondar un poco más en el tema, podemos recordar que todos los actos de habla tienen un aspecto locutivo (expresan algo), un aspecto ilocutivo (su dicción es en sí mucho más que un acto expresivo: es un pacto) y un aspecto perlocutivo (encuentran un resultado independiente de la lengua en sí). Por supuesto, en cada ocasión alguno de estos aspectos destaca sobre los demás.

La ilocución implica siempre un carácter contractual: “éste es explícito en actos como alquilar o expulsar, pero es cierto en un sentido menos legal en actos tales como aceptar, prometer y declararse, e incluso, vagamente, en actos como afirmar” (Ohmann 41). Si un hablante le dice a otro: “¡te digo que no!”, o: “déjame que te diga una cosa”, tanto el emisor como el receptor están aceptando ese “decir” como una referencia metalingüística al acto del discurso: es parte del juego comunicativo, el emisor re-sitúa la situación y ambos lo aceptan: “efectivamente, me está diciendo algo”.

De hecho, sabemos distinguir sin ningún problema cuándo nos están contando algo con alguna finalidad (que cojamos el paraguas, porque llueve), y cuándo lo importante es el mensaje en sí. Esto último es lo que ocurre en la literatura:

Como ha señalado Barbara Herrnstein Smith, “nunca se habla un poema, ni siquiera por el propio poeta. Un poema siempre se recita” Debemos partir del supuesto, por tanto, de que el texto poético completo contiene en la estructura profunda algún verbo del tipo “representar un acto de habla”. (Oomen, 1987: 147).

La literatura es entonces un acto de lengua indirecto, en el sentido de que lo que se cuenta no es real como lo es el mundo exterior al relato. Pero, según lo anterior, ilocución implica contrato. ¿Dónde está el de la literatura? Pues bien: el emisor y el receptor deben tomar ese mensaje como un objetivo en sí mismo; no pueden entender “En un lugar de la Mancha...” como una aseveración científica o referencial. El punto de vista es completamente distinto. “Tal vez la *única* condición seria de buena fe que se mantiene entre las obras literarias y sus lectores es que el autor no haga pasar por real lo que es ficción” (Ohmann, 1987: 44).

Entonces, el lector que se enfrenta a un texto literario debe desplegar una serie de destrezas interpretativas diferentes a las usuales, si quiere llegar a comprender lo que el autor quiere comunicarle. Y ésta es su forma de responder a una situación ilocutiva novedosa, porque “la comunicación poética *desautomatiza* la relación del receptor con la sociedad y con la realidad” (Posner, 1987: 133).

Por tanto, la comunicación literaria exige del lector la conciencia de que está leyendo una invención. En este sentido, podría decirse que la literatura requiere una doble atención del receptor: incluye, por un lado, el contrato de no tomar por verdadero lo que no lo es; pero, por el otro, la necesidad de que el oyente reciba el texto y sea capaz de entenderlo como si lo fuera. Es decir: la capacidad de reconocer:

O que se apresenta como específico, porém, da comunicação literária e a distingue de toda a comunicação linguística, tanto oral como escrita, é o facto de se realizar *in absentia* de un determinado contexto de situação e em conformidade com um especial sistema de regras pragmáticas, aceites tanto pelo emissor como pelos receptores, a que daremos, como propõe Siegfried J. Schmidt, a designação de *ficcionalidade*. (Aguar e Silva, 2000: 198).

Según la cita anterior, la ficcionalidad no es algo que condiciona las características contractuales de un texto, sino “un especial sistema de reglas pragmáticas”, esto es: el contrato mismo; el tipo especial de contrato caracterizado por la no referencialidad del texto, que exige del autor y del emisor una reacción concreta:

Cabe ahora reflexionar sobre el porqué de este interés. ¿Por qué el hecho de ser ficticio implica que el tiempo no borra sus virtudes?

El texto ficticio es el objetivo de sí mismo. Esta concentración hace que su calidad se incremente.

La obra literaria es creación, y, como tal, preocupación del artista por plasmar en las palabras, de la mejor forma posible, lo que quiere transmitir. Así lo ha expresado Jakobson en su poética (nótese en el fragmento el uso del término “reificación”):

La primacía de la función poética sobre la función referencial no elimina la referencia, pero la hace ambigua. [...] El principio de repetición logrado con la aplicación del principio de equivalencia a la secuencia verbal no sólo posibilita la reiteración de las secuencias constitutivas del mensaje poético, sino también todo el mensaje. Esta capacidad de reiteración, ya inmediata o diferida, esta reificación del mensaje poético y sus elementos constitutivos, esta conversión del mensaje en algo duradero, todo ello representa, en verdad, una propiedad inherente y efectiva de la poesía. (p383).

2.1. Las categorías mínimas

If languages were perfect, *verse would not exist*, because all speech would be poetry and, therefore, there would be no poetry. [...] For the poetic function lies precisely in this effort to “make up for”, if only in an illusory way, the arbitrariness of the sign, that is to say, to motivate language. (Genette, 2004: 409)

Todo lo dicho hasta aquí conlleva una serie de consecuencias de gran importancia. La mayor de ellas, la principal, es la transformación que se da en la materia signica. Para explicarlo propongo un ejemplo que tomo del pintor ruso Vasily Kandinsky. En el apartado “Sobre la cuestión de la forma” de *El jinete azul* elabora durante varias páginas un símil que comento brevemente. Una raya de puntuación (—) es un signo diacrítico “práctico-utilitario” que posee una determinada función en el texto. Cuando está bien colocada, esa función se cumple con normalidad; cuando aparece fuera de sitio, el lector se queda desconcertado, porque sigue buscando su utilidad, su sentido. También es posible presentar la misma raya en su sitio correcto pero ahora alargada. Claramente, aunque llamará la atención esta modificación del código porque no será útil (no está codificada), seguirá cumpliendo su función diacrítica.

Llevemos, por lo tanto, una línea parecida a un ambiente capaz de evitar completamente lo práctico-utilitario. Por ejemplo, sobre un lienzo. Mientras que el observador (ya no es un lector) considera la línea sobre el lienzo como un medio para la delimitación de un objeto, está también aquí sujeto a la impresión de lo práctico-utilitario. Pero en el instante en que el observador se dice [...] que esta raya tiene a veces un significado exclusivo y puramente pictórico, en este instante el espíritu del observador ha madurado para sentir *el puro sonido interior* de esta raya. (1989: 154)

Más aún: si la raya del texto está rota o aparece levemente torcida o poco impresa no pasa nada. Pero si la raya se encuentra en un lienzo y es parte de un cuadro, entonces cada detalle, por minúsculo que sea, adquiere una capacidad significativa muy considerable; el artista lo sabe y por eso mima cada centímetro del lienzo, para que nada quede desatado del significado del resto de la obra. Y cualquier espectador que se aproxime a valorar el cuadro tendrá derecho a criticar para bien o para mal la torcedura de la raya, como un detalle más que debe ser valorado.

La idea está expresada en varios autores, pero quizás el que la expone con más claridad es Robert Posner (1987):

En la comunicación estética, sin embargo, se puede dar por supuesto que muchos elementos de la materia signica que no forman parte comúnmente de ningún sistema vigente de signos, tienen asignada una función que los convierte en vehículos de información. (p. 130)

Esta capacidad de asignar partes de significado sólo se da en el arte; fuera de él, el código preestablecido es lo único relevante. Así, lo que ocurre en la literatura es que, de modo adyacente al código lingüístico más ortodoxo, nacen otros sistemas portadores de significado que el lector debe saber percibir y desentrañar. Posner los llama “código estético”.

El lector debería estar con ojo avizor para comprender cualquier posibilidad semiótica del texto; pero también el autor debería buscar los medios más exactos del decir, domar el lenguaje hasta hacerlo expresar exactamente lo que él quiere que exprese.

Este cambio en la materia signica es lo que Jakobson percibe al presentarnos su teoría sobre la configuración paralelística del texto literario. El texto expresivo, referencial, conativo, fático o metalingüístico no sufre una reordenación de sí, como le ocurre al poético. Éste se configura en una serie de paralelismos que son producto del interés por él mismo.

Conviene apuntar, por otra parte, que la ilocución tiene también su cometido aquí, en tanto que de la agudeza del receptor (y de la habilidad compositiva del emisor) depende la profundidad del mensaje recibido. Es decir: el lector debería prestar toda su atención para comprender todo el mensaje y el autor manejar las palabras para lograr transmitirlo en toda su profundidad.

2.2.-De vuelta a la aliteración

Por supuesto, las aliteraciones son uno de esos códigos de significado que surgen solo en la literatura o en aquellos textos donde asoma la función poética (recordemos que Jakobson sostuvo que podían coincidir varias funciones del lenguaje en un acto de habla, aunque una fuera siempre la predominante). El propio autor ruso las menciona en sus *Ensayos de lingüística general* como ejemplo de paralelismo sonoro.

Son, por tanto, formaciones independientes que deben ser interpretadas como tales, independientemente en cada texto. Cada texto es diferente y cada vez existen razones diferentes para que aparezcan las mismas expresiones; cada vez significados diferentes en los mismos significantes. Esta es la razón por la que un mismo sonido puede tener diferentes significados, aun siendo un significante tan pequeño, el más pequeño.

En realidad, influyen en esto dos cosas: la primera, el contorno sonoro, es decir, el resto de la materia fónica que acompaña a los fonemas, que puede causar que la sensación que provocan sea otra. Pero hay un segundo factor mucho más importante: el contorno de significado.

La aliteración no posee la capacidad de producir significado por sí misma, sino tan sólo de recibirlo. Han existido muchas teorías fonosimbólicas que pretenden lo contrario: cada fonema posee un sentido. Sin embargo, es claro que no es así. Basta con leer un texto cualquiera para comprobar que los sonidos que en él están no nos transmiten nada, por lo general, si no es agrupados en morfemas, cuando menos. Y a menudo encontramos fragmentos en los que abunda un fonema que sin embargo resulta inexpresivo.

Hay que distinguir lo anterior del hecho de que cada fonema tienda a significar, cuando significa, un número reducido de cosas. Es difícil imaginar que /m/ pueda llegar a expresar 'estruendo', o que /k/ conlleve un matiz de 'suavidad'. Sus cualidades sonoras los adscriben a un rango más o menos concreto de posibilidades, aunque a veces estas resultan sorprendentes.

A partir de todo esto, puedo afirmar que los valores aliterativos en la literatura se dan a través de lo que podríamos llamar el "fonema-espejo": el fonema refleja el poema. Cuando en el texto hay trazos de cierto significado, los fonemas que pueden reflejarlo se activan. /t/ puede ser 'tapeteo', 'incomodidad', 'tersura', 'concreción'... Si alguna de estas nociones está explícita en los versos, entonces la repetición de /t/ es significativa.

Creemos que el problema se centra cuando, admitido que son las palabras los soportes exclusivos del significado del verso, se acepta igualmente que ese significado puede propagarse, en virtud de asociaciones lingüísticas o sinestésicas en que coinciden los hablantes de grupos culturalmente homogéneos, a determinadas combinaciones fónicas, de suyo insignificantes. Las cuales suman tal significación a las del componente léxico, de igual modo que una pantalla puede devolver concentrada la luz de la lámpara que aloja. No hay, pues, motivo para la intransigencia que, en este punto, han mantenido y mantienen muchos críticos. (Lázaro Carreter, 1991: 235).

Así, pues, concluyo con la idea de que el fonosimbolismo *sensu lato*, fenómeno por el que se asocian sonidos de diferentes palabras con la finalidad de provocar asociaciones de sentido (Vigara Tauste, 1998: 10), es un recurso que de hecho se da en la poesía y constituye, además, la base de figuras como la aliteración o la paronomasia.

3.-Conclusión

Una vez explicado el fenómeno inicial a través del apartado teórico, presento ahora otro ejemplo que corrobora todo lo dicho, y con ello termino. Son fragmentos con aliteración del fonema /s/. El primer grupo expresa 'violencia, estruendo'; el segundo grupo, 'rumor'; el tercero, 'silencio'; de tal manera que, nuevamente, un mismo fonema es capaz de expresar un concepto, su contrario y el estadio intermedio entre ambos. En el caso intermedio se apoya además en otras consonantes (/r/ y /m/ sobre todo). Primer grupo:

esa sola sospecha de sangre que no pasa
(Vicente Aleixandre)

Y retiran, borracho, a su cochera,
el último tranvía del Domingo.
(Dámaso Alonso)

La angustia se abre paso entre los huesos,
(Luis Cernuda)

la luna nueva
Que, alta ya, desdeñosa ilumina
Restos de bestias en medio de un osario.
(Luis Cernuda)

Segundo grupo:

sobre un sordo rumor de fieras solitarias
(Vicente Aleixandre)

Tu nombre no es el trueno rumoroso que rueda
(Vicente Aleixandre)

Frunce su rumor el mar.
(Federico García Lorca)

El cielo daba portazos
al brusco rumor del bosque.
(Federico García Lorca)

el cabello a las sombras
con un rumor de alma.
(Pedro Salinas)

Tercer grupo:
sonora en el silencio.
(Vicente Aleixandre)

Gentil, gentil, por los valles
la misma luz conducías
que de tus ojos silentes
delante blanca fluía.
(Vicente Aleixandre)



BIBLIOGRAFÍA

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de (2000): *Teoria da Literatura*, 8ª ed. Coimbra, Livraria Almedina.

GENETTE, Gerard (2004): "Poetic Language, Poetics of Language", en *Poetry in Theory. An Anthology 1900-2000*, ed. Jon Cook, Amerin, Blackwell Publishing.

JAKOBSON, Roman (1975): *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral.

KANDINSKY, Vasily y Franz Marc (1989): *El jinete azul*, Barcelona, Paídos.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1991): *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra.

MARTÍNEZ GRACIA, Francisco (1990): *Sobre el lirismo*, León, Universidad Secretariado de Publicaciones.

OHMANN, Richard (1987): "El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas", en *Pragmática de la comunicación literaria*, ed. J. A Mayoral, Madrid, Arco/Libros.

OOMEN, Ursula (1987): "Sobre algunos elementos de la comunicación poética", en *Pragmática de la comunicación literaria*, ed. J. A Mayoral, Madrid, Arco/Libros.

POSNER, Roland (1987): "Comunicación poética frente a lenguaje literario", en *Pragmática de la comunicación literaria*, ed. J. A Mayoral, Madrid, Arco/Libros.

SPANG, Kurt (1999): *Hablando se entiende la gente. Introducción a la comunicación verbal*, Madrid, Iberoamericana.

--. (2005): "Repensando la literatura como arte: ensayo sobre una definición de la literatura", en *Revista de Literatura*, 67.133, pp. 5-30.

VIGARA TAUSTE, Ana María (1998): "Función metalingüística y uso del lenguaje", en *Espéculo*, 9, 1-16,

<<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero9/fmetalin.html>> [Consultado: 10 de enero de 2008].

LOS RECEPTORES DE LA OBRA TEATRAL CERVANTINA: DE ESPECTADORES A LECTORES

Cristina Ruiz Urbón
Universidad de Valladolid

Con la llegada del verano de 1615, Cervantes, que roza ya los setenta años de edad, decide iniciar los trámites para dar a estampa dieciséis textos que ha escrito unos años antes y que, según sus propias palabras, tiene arrinconados en un cofre. Reúne todas estas piezas en un volumen que presenta al Consejo de Castilla, donde, tras ser minuciosamente analizado, el 3 de Julio obtiene la aprobación del maestro Joseph de Valdivieso -quien asegura no hallar en él “cosa contra nuestra santa fe católica y buenas costumbres; antes, muchas entretenidas y de gusto” (Cervantes, 1995:22)- y la rúbrica y firma del escribano de cámara Hernando de Vallejo. El ejemplar es entonces devuelto a Cervantes, a quien se otorga, con fecha de 25 de Julio, privilegio real de impresión por diez años. Aunque no se conserva el contrato, sabemos que Cervantes vendió los derechos de edición al librero Juan de Villarroel por un precio “razonable” y que la obra se imprimió en los tórculos de la viuda de Alonso Martín, donde un año antes se había estampado ya el *Viaje del Parnaso*. Antes de salir a la venta, la obra es enviada de nuevo al Consejo, donde el 13 de septiembre el licenciado Murcia de la Llana certifica que el ejemplar impreso se corresponde con el original presentado meses atrás por Cervantes y el día 22 de ese mismo mes los señores del Consejo tasan el libro en 264 maravedíes, a razón de cuatro maravedíes por pliego. Finalmente, la obra ve la luz a finales de septiembre, bajo el título *Ocho comedias y entremeses nuevos, nunca representados*.

La historia ecdótica del libro no tiene a priori nada de extraño, ya que éste era el procedimiento habitual que sufría un texto desde que salía de la pluma de su autor hasta que llegaba a las manos de los lectores; la edición tampoco refleja ninguna anomalía, pues, tal y como exige la normativa vigente en la época, estipulada en la Pragmática de Valladolid de 1558, en la portada y los preliminares figuran todos los datos legales requeridos para su publicación (licencia, tasa, privilegio, nombre de autor, nombre de impresor y lugar de edición)¹²⁰. Pero si ni la publicación ni la impresión parecen tener irregularidad alguna, ¿por qué la edición de esta obra causó tanto revuelo entre los lectores de 1615?, ¿qué hay en ella de extraño y sorprendente? Sin duda alguna el contenido, pues, como indica el título, el volumen recoge ocho comedias y ocho entremeses “nuevos” y “nunca representados”.

A diferencia de lo que ocurre con el teatro cervantino, las únicas ediciones dramáticas que hasta ese momento se habían hecho en nuestro país eran las de aquellas representaciones que habían cosechado grandes éxitos sobre las tablas, tales como el *Cancionero* de Juan del Encina (1496), los textos de Alonso de la Vega (1566) y Lope de Rueda (1567 y 1570) a cargo de Timoneda o las cinco primeras partes de las comedias de Lope de Vega (1604-1615)¹²¹. Por aquellos años el mercado editorial caminaba por derroteros muy distintos y las ediciones dramáticas no generaban aún gran demanda de público; las gentes de principios del XVII se entusiasmaban con la lectura de libros de caballerías o de épica culta, pero no con la lectura de teatro.

La apuesta de Cervantes fue muy arriesgada, ya que decidió dar a estampa unos textos teatrales que nunca habían salido a escena –y que por tanto carecían de toda fama y prestigio– en unos tiempos en los que los receptores preferían acudir a las representaciones que leer los textos. La publicación de *Ocho comedias y ocho entremeses*

¹²⁰ En la publicación cervantina también figura el año de edición, pese a que la exigencia legal de que figurase este dato no se estipuló hasta 1627.

¹²¹ Llegado a este punto cabe aclarar el caso de *La Celestina*, una tragicomedia que se imprimió por primera vez en Burgos en 1499 sin que hubiese sido representada. Dejando a un lado las polémicas en torno a si es o no una obra dramática, lo cierto es que en ningún caso era una obra de teatro al uso, pues su enorme extensión impediría cualquier intento de llevarla a escena. *La Celestina* se escribió con intención de que se leyese en voz alta y no de que se representase, tal y como confirma Fernando de Rojas en el prólogo (“así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia”) y Alonso de Proaza en los versos finales que añade a la edición de 1500 (“Dice el modo que se ha de tener leyendo esta tragicomedia”).

sienta un precedente en nuestra literatura, pues hasta ese momento se había pasado de texto representado a texto impreso, y no viceversa. Aunque es de sobra conocido, recordaré, a través de las palabras de Maria Grazia Profeti, el proceso habitual que va de la creación a la difusión de una obra dramática en el Siglo de Oro:

El comediógrafo escribe la comedia para una compañía, que la compra e inmediatamente después la representa; el *autor de comedias* (el director-empresario de la compañía) adquiere todos los derechos sobre el texto: lo puede reducir, arreglar, le puede añadir fragmentos, etc. [...] Sólo después de que la comedia se haya utilizado en el tablado se puede vender de nuevo a un impresor para su impresión. (Profeti, 1996: 131-132).

El escritor vendía la pieza a un autor de comedias que, automáticamente, se convertía en el propietario exclusivo de la obra, teniendo pleno derecho para manipular, seccionar, alterar o suprimir ciertos pasajes del texto; sólo cuando había explotado suficientemente la pieza, o bien se la vendía a otra compañía —que introducía a su vez nuevos cambios sobre el texto— o bien se la vendía a un librero para que la editase. El principal fin de una obra dramática era la representación, y la edición textual era tan solo una posibilidad que apenas interesaba a los comediógrafos, principalmente porque la compensación económica era mucho menor¹²².

La publicación de las *Ocho comedias y los ocho entremeses* inquieta a la población de 1617, precisamente porque los textos dramáticos editados no han tenido un proceso normal de transmisión textual. Es la primera vez en que una obra teatral llega a la imprenta antes de haber sido representada. Pero, ¿por qué Cervantes vende a un librero sus composiciones dramáticas si ganaría mucho más vendiéndoselas a un *autor de comedias*?, ¿cuáles son los verdaderos motivos que le llevan a editar unos textos dramáticos que nunca se han representado? y, en definitiva, ¿por qué decide destinar sus composiciones a los lectores y no a los espectadores de los teatros de su tiempo? Para poder resolver todas estas cuestiones debemos situarnos varios años antes, concretamente en la década de los 80, cuando Cervantes empieza a componer sus primeras obras dramáticas.

1.- Un teatro “viejo” y “representado” destinado a los espectadores

Tras abandonar la vida militar e intentar sin éxito conseguir un empleo en la Corte madrileña, Cervantes, que necesita reunir una importante cantidad de dinero para saldar todas sus deudas, decide probar suerte en el teatro, única práctica literaria que retribuye a los escritores importantes beneficios económicos. Logra introducirse en el mercado teatral con aparente facilidad, posiblemente ayudado por dos hombres de farándula muy vinculados a su familia: Alonso Getino de Guzmán, un antiguo danzante de la compañía de Lope de Rueda que en ese momento participa de manera activa en la apertura del Corral de la Cruz, y Tomás Gutiérrez, un comediante de éxito que triunfa sobre los escenarios. En los años 80 las obras de Cervantes se vieron representar en los teatros de España, junto con las de Lupericio Leonardo de Argensola, Diego López de Castro, Francisco de la Cueva, Cristóbal de Virués, Rey de Artieda o Juan de la Cueva, tal y como se atestigua en el *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrando o en la *Plaza universal* de Cristóbal Suárez de Figueroa.

Conservamos un documento de esta época, fechado el 5 de marzo de 1585, en el que Cervantes concierta la venta de dos comedias con el reconocido empresario teatral Gaspar de Porres:

Sepan cuantos la presente escritura de obligación y concierto vieren cómo yo, Miguel de Cervantes, residente en esta corte, de la una parte, y de la otra Gaspar de Porres, autor de comedias, estante al presente en esta corte, decimos que es así que yo el dicho Miguel de Cervantes estoy convenido y concertado con el dicho Gaspar de Porres en que le tengo que dar dos comedias, la una llamada la Confusa y la otra El trato de Constantinopla y muerte de Celín, y la comedia Confusa le he de dar dentro de quince días de la fecha de esta carta, y la otra del dicho Trato de Constantinopla y muerte de Celín para ocho días antes de pascua de flores, primera que vendrá de la fecha de ésta; y por ellas el dicho Gaspar de Porres me ha de dar cuarenta ducados en reales (Blasco, 2005: 451).

¹²² Calderón se hará eco de este desequilibrio económico entre comedia-representada y comedia-impresa en el prólogo a su *Parte IV*, donde afirma hiperbólicamente que “dada a la estampa, la que ayer valía cien ducados en casa del Autor, vale oy vn real en casa del Librero”.

Este escrito prueba que gracias al teatro Cervantes logra al fin vivir de su pluma. Es cierto que el 14 de junio de 1584 había vendido el privilegio de *La Galatea* a Blas de Robles por 120 ducados, pero ese dinero resulta irrisorio si se compara con el esfuerzo y el tiempo que había invertido en ello; y es que, si en escribir su novela pastoril había empleado más de quince años, los 120 ducados ganados parecían insignificantes, y más si se contrastaban con los 20 que obtenía por la redacción de una comedia, en la que no empleaba ni tan siquiera un mes, pues la carta está fechada el cinco de marzo y la segunda comedia debía entregarse ocho días antes de pascua de flores¹²³.

Aunque sólo conservamos un contrato que constata la actividad teatral de Cervantes en esta época (pues el que firma con Enrique Osorio es algo posterior), existen otras referencias, tanto documentales como literarias, que parecen probar las estrechas relaciones que por aquellos años Cervantes mantenía con diferentes empresarios teatrales, a los que presumiblemente también pudo vender sus composiciones dramáticas. Sabemos que en agosto de 1585 firma como testigo en la carta por la que Jerónimo Velázquez, un famoso *autor* de la época, otorga poder a su esposa para imponer un censo a favor de Gaspar Maldonado de Burgos; Cristóbal Pérez Pastor comenta que “dicha firma puede ser indicio de relaciones artísticas, tan naturales y propias como las que ha habido siempre entre los autores cómicos y los representantes” y que puede incluso “significar que Jerónimo Velázquez hubiera puesto en escena alguna o algunas de las comedias de Cervantes” (Pérez Pastor, 1897: I, 257). También podemos identificar algunos de los personajes de sus obras con famosos *autores* de la época, a los que le uniría no sólo un trato personal sino también, muy probablemente, una relación profesional; tal es el caso de Angulo el Malo, a quien se cita en *El coloquio de los perros* y en el capítulo XI de la Segunda parte del *Quijote* o de Pedro Montiel y Nicolás de los Ríos, en quienes se transfiguran respectivamente Chanfalla al final de *El retablo de las maravillas* y Pedro de Urdemalas en la tercera jornada de la homónima comedia.

Las halagüeñas palabras que Cervantes dedica a los empresarios teatrales en *El licenciado vidriera* también son una prueba de la buena relación que durante varios años mantuvo con el mundo de la farándula¹²⁴:

El trabajo de los autores es increíble y su cuidado extraordinario, y han de ganar mucho para que al cabo del año no salgan tan empeñados que les sea forzoso hacer pleito de acreedores. Y con todo esto son necesarios en la república, como lo son las florestas, las alamedas y las vistas de recreación, y como lo son las cosas que honestamente recrean. (Cervantes, 2005: 376).

Todos estos datos nos permiten afirmar que entre 1583 y 1585 Cervantes estuvo plenamente centrado en su carrera teatral; como afirma en el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, por aquellos años se representaron en los teatros, “sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza” (Cervantes, 1995: 25-26), veinte o treinta comedias suyas. Gracias al contrato firmado con Gaspar de Porres y a los títulos que el propio autor recuerda en la *Adjunta del Parnaso* y en el prólogo de su teatro impreso, hoy en día podemos adjuntar los nombres de once de ellas: *El trato de Argel*, *La Numancia*, *La batalla naval*, *La Confusa*, *El trato de Constantinopla* y *muerte de Celín*, *La gran Turquesca*, *La Jerusalem*, *La Amaranta* o *La de mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* y *La bizarra Arsinda*.

Han sido muchos los que han tratado de reestablecer los textos que componen esta nómina. La crítica acepta unánimemente que *El trato de Argel* y *La Numancia* se corresponden con *Los tratos de Argel* y *El cerco de Numancia*, dos comedias manuscritas encontradas en las postrimerías del siglo XVIII y publicadas por Antonio de Sancha en 1784, a pesar de que estas piezas nunca fueron sometidas a un examen atributivo exhaustivo, tal y como hoy se exige para aceptar cualquier identificación. En el siglo XIX Fitzmaurize-Kelly sospechó que *La batalla Naval* citada por Cervantes se conservaba manuscrita en la librería del conde-duque D. Gaspar de Guzmán bajo el rótulo *La batalla naval y el suceso de la guerra del sultán Amorates* (pieza que desgraciadamente hoy se ha perdido), y, más recientemente, Stefano Arata ha planteado la posibilidad de que *La Jerusalem* sea la

123 La Pascua de flores es la fiesta católica que conmemora la resurrección de Jesucristo; se celebra el domingo siguiente al plenilunio posterior al 20 de marzo, esto es, entre el 22 de marzo y el 25 de abril.

124 *El licenciado vidriera* apareció publicado en 1613 en el tomo de *Novelas ejemplares*, pero su composición tuvo que ser mucho anterior. Rico, contrastando el uso que hace Cervantes de las fórmulas *a lo cual* / *a lo que*, cree que la pieza es anterior a 1604 (Rico, 2005).

comedia en cuatro actos aparecida en un manuscrito de la Biblioteca de Palacio bajo el título de *La Conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*; sin embargo, a diferencia de lo que ocurrió con *Los tratos de Argel* y *El cerco de Numancia*, la paternidad cervantina de estas dos piezas ha sido puesta en tela de juicio por la mayor parte de la crítica.

También hay quienes han creído que Cervantes recopiló en su volumen de 1615 algunas de las comedias que había compuesto en la década de los 80; así, *La casa de los celos*, *La gran sultana* y *El laberinto de amor* serían en realidad una refundición posterior de *El bosque amoroso*, *La gran turquesa* y *La confusa*. Esta hipótesis es arriesgada, pues únicamente se basa en la relación entre el título de las obras perdidas y el contenido de las comedias conservadas, pasando por alto las afirmaciones del autor, que asegura que las ocho comedias y los ocho entremeses son textos “nuevos” y “nunca representados” que han estado hasta ese momento arrinconados en un cofre y condenados al “perpetuo silencio”.

Recientemente Felipe B. Pedraza ha calificado a Cervantes de “dramaturgo fracasado” y ha negado que sus comedias triunfasen sobre las tablas en el siglo XVI (2006: 179-181); puede que Cervantes no despertase en el público aurisecular el mismo fervor entusiasta que poco tiempo después provocaría Lope de Vega con su “comedia nueva”, pero existen datos fiables que certifican que sus obras gozaron del favor del público, llegando incluso a estar en cartel durante varias décadas. Dejando a un lado las palabras del propio escritor, que en el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses* asegura que sus obras se representaron “con general y gustoso aplauso de los oyentes” (Cervantes, 1995: 25), tenemos algunos testimonios que prueban el éxito de sus creaciones: en 1603 Agustín de Rojas Villandrando cita *Los tratos de Argel* (*Viaje entretenido*), en 1658 Matos Fragoso habla de *La bizarra Arsinda* como una obra famosa en su tiempo (*La corsaria catalana*) y en 1626 *La Confusa* todavía formaba parte del repertorio de la compañía de Juan de Acacio. El hecho de que algunas obras de Cervantes se siguieran representando varias décadas después es un claro síntoma de que gustaron, pues en el momento en que una comedia dejaba de funcionar se retiraba inmediatamente de las tablas.

Pero, ¿quiénes eran en potencia los receptores de este primer teatro de Cervantes? En aquellos tiempos el espectáculo teatral se había convertido en un fenómeno cultural de masas que aglutinaba en un mismo espacio desde la más alta clase social hasta la más baja. Los primitivos corrales de comedias¹²⁵ tenían una capacidad de unas 1000 personas, entre las que se encontraban –juntas, pero nunca revueltas– el público popular (mosqueteros, burócratas, artesanos, pequeños comerciantes y mujeres), el culto (curas, frailes y hombres doctos), el distinguido (alta burguesía, nobleza e indianos ricos), el oficial (representantes del Consejo de Castilla, mandatarios municipales y autoridades teatrales) y el real (la Corte y el Rey). Cabe señalar que aunque todos los estamentos sociales asistían con regularidad a los corrales de comedias, no todos lo hacían en igual medida y proporción; mientras el número de localidades destinadas al “vulgo fiero” era muy elevado, los doctos academicistas tan sólo contaban con 36 asientos, lo que nos da una prueba de sus escasa afición a acudir a las representaciones teatrales. Con razón afirma Díaz Borque:

Queda claro que, excepto este sector de aristotélicos irreconciliables, en el corral estaban representados todos los estamentos sociales y culturales del Madrid de los Austrias, el Rey y la Corte incluidos, aunque se fueran haciendo cada vez más frecuentes las *particulares* para el Rey y la alta nobleza (Díaz Borque, 1978: 159).

El consumidor de la primera dramaturgia de Cervantes fue un receptor amplio y heterogéneo. Sus obras llegaron a un elevado número de espectadores, entre los que se encontraban representados todos los estamentos sociales (a excepción de un pequeño grupo de eruditos, moralistas y academicistas neoaristotélicos, muy hostiles al teatro popular por razones de índole moral y doctrinal).

¹²⁵ Los primeros teatros fijos se levantaron en Madrid en los años en los que Cervantes vendió sus primeras composiciones dramáticas (el Corral de la Cruz en 1574 y el del Príncipe en 1582).

2.-Un teatro “nuevo” y “nunca representado” destinado a los lectores

En 1587 Cervantes decidió cambiar Madrid por Sevilla y los teatros por la administración, convirtiéndose en comisario de abastos y recaudador de impuestos. Tenemos constancia de que unos años después Cervantes trató de retomar la escritura dramática, como prueba el contrato con firmó el 6 de Septiembre con Rodrigo Osorio por el que se comprometía a entregarle seis comedias:

Sepan cuantos esta carta vieren como yo, Miguel de Cervantes Saavedra, vecino de la villa de Madrid, residente en esta ciudad de Sevilla, otorgo y conozco que soy convenido y concertado con vos, Rodrigo Osorio, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, estante al presente en esta ciudad de Sevilla, que estáis presente, en tal manera: que yo tengo de ser obligado y me obligo de componer, de hoy en adelante, y entregaros, en los tiempos que pudiere, seis comedias, de los casos y nombres que a mí me pareciere, para que las podáis representar, y os las daré escritas con la claridad que convenga, una a una, como las fuere componiendo, con declaración que dentro de veinte días primeros siguientes, que se cuenten del día que se os entregare cada comedia, habéis de ser obligado de la representar en público; y pareciendo que es una de las mejores comedias que se han representado en España, seáis obligado de me dar e pagar por cada una de las dichas comedias cincuenta ducados, los cuales me habéis de dar e pagar el día que la representarais o dentro de ocho días de cómo las hubiéreis representado (Blasco, 2005: 467).

No sabemos si este contrato se llevó a término, pero lo cierto es que no tenemos ninguna otra prueba documental de esa década que certifique la tarea de Cervantes como escritor teatral, que más bien parece haber encaminado su actividad creadora por derroteros bien distintos.

En los últimos años del siglo XVI se produjo una sustitución generacional que desbancó a los viejos comediógrafos de la década de los 80 y dejó paso a una nueva oleada de escritores dramáticos, capitaneados por Lope de Vega. El Cervantes que había triunfado en la década de los 80 con obras como *La Confusa*, había caído en el olvido, y, durante su ausencia, Lope de Vega se había hecho con el control dramático; como expresan Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, “nadie le aceptó para las tablas sus nuevas comedias, sin duda porque no se adaptaban a las exigencias del público, hecho ya al gusto del teatro lopeveguesco” (1987: XIX).

En la *Adjunta al Parnaso*, Miguel confiesa a Pancracio de Roncesvalles que ya no busca a los autores de comedias, pues ha decidido dar sus comedias y entremeses a estampa, “para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende cuando las representan”. Los motivos que da Cervantes para publicar sus textos dramáticos recuerdan a la que, por boca de Cide Hamete Berengeli, plantea en el capítulo 44 de la segunda parte del *Quijote* para sacar las novelas interpoladas de su narración; si los textos dramáticos deben ser leídos “para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan” (Cervantes, 1995: 1350), del mismo modo, el *Quijote* de 1615 no debe llevar historias intercaladas, pues, de ser así, el lector pasaría por ellas tan aprisa que no advertiría “la gala y el artificio que en sí contienen” (Cervantes, 1998: 980). De estas argumentaciones se desprende la estrecha vinculación que se establecía entre sus obras teatrales y su producción novelística.

En Cervantes los límites entre novela y comedia se desdibujan, cobrando fuerza la hipótesis de que el autor llegó a la novela a través del teatro. Su tomo de *Novelas ejemplares* publicado en 1613 recoge doce narraciones –“casualmente” el mismo número de piezas que solía contener una *Parte* de comedias– de patente teatralidad. Esta relación entre la comedia y la nueva narrativa cervantina fue rápidamente advertida por sus contemporáneos, que aseguraron que sus *Novelas ejemplares* eran en realidad “comedias en prosa” (Avellaneda, Suárez de Figueroa), pues seguían “los mismos preceptos que las comedias” (Lope de Vega.) Todo esto nos lleva a suponer que “Cervantes trabaja con borradores en prosa que, una vez desarrollados, lo mismo pueden convertirse en una comedia (*El viejo celoso*) que en una novela corta (*El celoso extremeño*)” (Blasco, 2005: 361)¹²⁶.

¹²⁶ El hecho de que un escritor redactase un bosquejo en prosa antes de componer la comedia debía ser una práctica más usual de lo que hoy pueda parecerse; ya lo apuntaba Lope de Vega en el *Arte Nuevo*: “El sujeto elegido, escriba en prosa”.

En Septiembre de 1615 ven la luz las dieciséis piezas “nunca representadas” de Cervantes; si en la *Adjunta al Parnaso* se habían configurado como piezas dramáticas destinadas a un lector y no a un espectador, en el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses* se deja una puerta abierta a la futura representación de estas piezas, de manos de “otros autores menos escrupulosos y más entendidos” que el que las rechazó¹²⁷.

En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso, nada; y, si va a decir la verdad, cierto que me dio pesadumbre el oírlo, y dije entre mí: “O yo me he mudado en otro, o los tiempos se han mejorado mucho; sucediendo siempre al revés, pues siempre se alaban los pasados tiempos”. Torné a pasar los ojos por mis comedias, y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos. Aburríme y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece. Él me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad, sin tener cuenta con dimes ni diretes de recitantes. (Cervantes, 1995: 27-28).

Las despectivas palabras que Cervantes dedica en este prólogo a los *autores* del momento contrastan enormemente con las adulaciones que les profería unos años antes en *El Licenciado vidriera*. Cervantes no especifica quién es ese autor de título “escrupuloso” y “poco” entendido que criticó sus obras, pero las posibilidades no son muchas¹²⁸. Tal vez se refiera a Gaspar de Porres, a quien le había unido una estrecha relación en tiempos pasados –como demuestra que firmase con él un contrato de venta de dos comedias en 1585 y que en varios pasajes de *Los baños de Argel* haga referencia a su esposa Catalina Hernández- pero que por esas fechas está mucho más vinculado a Lope de Vega, como prueba que en 1614 editase las *Doce comedias de Lope de Vega y Carpio*.

Cervantes, disgustado por el rechazo y el desprecio que los autores de comedias han mostrado hacia sus obras dramáticas, decide prescindir de ellos. Si ni los autores ni los espectadores reconocen ya la valía de su teatro, tal vez sí lo hagan los libreros y los lectores que con gran entusiasmo y fervor acogen su producción novelística. El teatro de Cervantes cambia de rumbo: ya no está destinado a la representación oral pública sino a la lectura personal e íntima¹²⁹. Pasa así de cultivar el teatro como espectáculo a cultivar el teatro como escritura.

Por aquellos años el consumo de literatura impresa no era muy frecuente, pues el alto grado de analfabetismo y el elevado precio del papel obstaculizaban el acceso de la población a los libros. M. Chevalier, tras analizar las variedades sociales, económicas y culturales de la sociedad del siglo de Oro, asegura que las únicas categorías donde se pueden reclutar lectores son el clero, la nobleza, los miembros de profesiones liberales –letrados, notarios abogados, médicos, arquitectos, pintores–, los mercaderes, una pequeña fracción de los comerciantes y artesanos, los funcionarios y los criados de mediana categoría (1976: 20). La gran mayoría de estos “lectores en potencia” optaban por leer libros de caballerías, de épica culta o de entretenimiento (como el *Lazarillo* o *La Celestina*), y los únicos que consumían teatro impreso –partes, misceláneas y sueltas– eran los “doctos” y los directores de compañía de segundo orden (Díaz Borque, 1978: 99).

127 Aunque no es el caso ahondar en la recepción del teatro de Cervantes en tiempos posteriores, hay que señalar que el deseo de Cervantes de que sus obras salieran a escena a cargo de “otros autores menos escrupulosos y más entendidos” finalmente se ha cumplido, pues desde la guerra civil se han visto representar en los teatros de nuestro país más de la mitad de las comedias y un buen número de entremeses. Vilches de Frutos asegura que “algunos de los espectáculos más aplaudidos por el público y la crítica en estos últimos veinticinco años se han basado en sus obras dramáticas” (2006: 5/391).

128 Desde 1600 existieron en España dos tipos de compañías teatrales: las de “título”, que tenían privilegio real y podían representar en los corrales, y las de “legua”, que carecían de tal privilegio y se veían obligadas a representar fuera de los teatros fijos (generalmente en villorrios o pequeñas ciudades). Ocho compañías obtuvieron licencia real en 1603 (Gaspar de Porres, Nicolás de los Ríos, Baltasar de Pinedo, Melchor de León, Antonio Granados, Diego López de Alcaraz, Antonio de Villegas y Juan Morales de Medrano) y doce en 1615 (Alonso Riquelme, Fernán Sánchez, Tomás Fernández, Pedro de Valdés, Diego López de Alcaraz, Pedro Cebrián, Pedro Llorente, Juan de Morales Medrano, Juan Acacio, Antonio Granados, Alonso de Heredia y Andrés de Claramente).

129 Baquero Goyanes, Spadaccini, Talens y Reed entre otros, apuntaron la posibilidad de que las piezas contenidas en *Ocho comedias y ocho entremeses* fueran escritas para ser leídas y no para ser representadas; es ilógico pensar que sucediese así, en primer lugar porque es el propio Cervantes el que nos asegura en el prólogo que ha decidido darlas a la estampa porque ningún autor de comedias ha querido comprárselas, y, en segundo lugar, porque publicar obras de teatro apenas aportaba compensación pecuniaria.

Cervantes, consciente de que sus obras ya no pueden competir en escena contra las de Lope de Vega, se plantea enfocar su teatro hacia la lectura. Quiere potenciar la lectura dramática, y cree que su propuesta será acogida con entusiasmo por un público adulto, nostálgico del teatro que se hacía en décadas anteriores. Si las obras de Lope eran para el “vulgo”, las de Cervantes serían para el docto, que no quería que le hablasen “en necio para darle gusto”. Javier Blasco lo explica del siguiente modo:

Cervantes, en la primera década del siglo XVII, era ya consciente de la diferencia que empezaba a existir entre lector y espectador, de la misma manera que era consciente de que, en su tiempo, estaba naciendo un nuevo tipo de lector. Y, en función de esta percepción, él se apresuró a tomar posiciones para aprovechar el mercado emergente que ese nuevo tipo de lector le proporcionaba. (Blasco, 2006: 360)

El perfil del nuevo consumidor del teatro de Cervantes está muy alejado del que tuvo años antes; los nuevos lectores debían saber leer y tener el suficiente poder adquisitivo para comprar un libro, que por aquel entonces rondaba los 264 maravedíes, mientras que los anteriores tan sólo necesitaban reunir una escasa cantidad de dinero para poder disfrutar de la representación, pues la entrada más barata no llegaba a los veinte maravedíes.

Con la llegada del nuevo siglo, el teatro de Cervantes no sólo cambia de soporte sino también de receptor; si sus primeras composiciones estaban destinadas a un público amplio, variado y heterogéneo, las últimas van dirigidas a un lector concreto, culto, especializado y mucho más reducido. Cervantes encontró en los doctos academicistas que repudiaban el teatro anticlasicista de Lope un buen filón para comercializar la lectura de sus obras dramáticas, que por aquellos años ya no triunfaban sobre la escena. Con él se reafirma el teatro como literatura.

BIBLIOGRAFÍA

BLASCO PASCUAL, Javier (2006): *Cervantes. Un hombre que escribe*, Valladolid, editorial Difícil.

CERVANTES, Miguel de (1995): *Obra completa III. Ocho comedias y ocho entremeses. El trato de Argel. La Numancia. Viaje del Parnaso. Poesías sueltas*, eds. Florencia Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos.

--. (1998): *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Barcelona, Crítica.

--. (2005): *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Barcelona, Crítica.

CHEVALIER, Maxime (1976): *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, ediciones Turner.

COTARELO VALLEDOR, Armando (1915): *El teatro de Cervantes*, Madrid., Tip. de la revista de Archivos, Bibliotecas y Museos

DÍEZ BORQUE, José María (1978): *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Casa editorial Antoni Bosch.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2006): *Cervantes y Lope de Vega: Historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*, Barcelona, Octaedro.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1897): *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos*, vol. I, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet.

PROFETI, Maria Grazia (1996): "Editar el teatro del fénix de los ingenios", *Anuario de Lope de Vega*, nº 2, pp. 129-152.

RICO, Francisco (2005): "Sobre la cronología de las novelas de Cervantes", en *Por discreto y por amigo: Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 159-165.

SEVILLA ARROYO, Florencio y Antonio REY HAZAS, eds. (1987): "Introducción" a *Teatro completo de Miguel de Cervantes*, Barcelona, Planeta.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2002): "La transmisión del teatro en el siglo XVII", en *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los siglos de Oro*, ed. J. Huerta Calvo, Madrid, Iberoamericana, pp. 1289-1320.

VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca (2006): "El teatro de Cervantes en la escena española contemporánea: identidad y vanguardia", *Anales de la literatura española contemporánea*, nº 2, pp. 5-40.

SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR: ORTEGA Y GASSET Y PIRANDELLO

Marilena De Chiara
Universidad Pompeu Fabra

Introducción

Tomando como referencia el ensayo de Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (1925), se propone reflexionar sobre la recepción en España del drama de Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor* (1921). Las propuestas de Ortega y las sugerencias de Unamuno permitirán encuadrar los *Seis personajes* en el panorama de la crítica hispánica de los años veinte, hasta reconocer los principios fundamentales del metateatro¹³⁰: el drama se transforma pues en una discusión sobre él mismo.

1.-Un drama de ideas: la lectura de Ortega y Gasset

Luigi Pirandello (1867-1936) encontró en el teatro el instrumento privilegiado para actuar la reflexión profunda sobre la condición humana: la contradicción entre la realidad, fijada en formas estables y ficticias, y el impulso para realizar su íntima naturaleza, determina que el hombre experimente la descomposición de la personalidad, la pérdida de unidad e identidad, la trágica conciencia de la incomunicabilidad, consigo mismo y con los otros. Por eso se impone la necesidad de una Máscara, funcional a las relaciones sociales, a las normas impuestas o establecidas.

El núcleo de todo el discurso que sustenta el desarrollo de la poética teatral pirandelliana es la concepción del arte como vida, como experiencia vivida y totalidad proyectada en la expresión artística, en plena participación de pensamientos y emociones. Punto de partida es el reconocimiento del fundamental dramatismo de la vida: colocando el arte dramático en la misma esfera problemática de la experiencia humana, Pirandello cuestiona sus modalidades y funciones. Las contradicciones que emergen revelan las antinomias y las laceraciones que pertenecen estructuralmente a la experiencia humana, la obra dramática y la dinámica de la representación cubren, pues, la función de replantear los acontecimientos humanos.

Por lo tanto, no sorprende la centralidad atribuida al personaje, como representante de aquella singularidad y excepcionalidad que el autor dramático intuye. Pirandello entiende el personaje como carácter humano vivo y no como simple personificación simbólica, funcional a la representación de un acontecimiento o de un tema. De este reconocimiento deriva la esencialidad de la creación del personaje como núcleo generador para la composición del drama en su integridad. Si la obra es animada y orientada por las intencionalidades autónomas y libres del arte, se encarnará en la palabra del discurso directo de los personajes. Éste constituye la intervención inmediata del personaje, no representa o describe sino es su acción. La forma dramática recrea pues la realidad originaria, a través de las perspectivas de los diferentes personajes.

*Seis personajes en busca de autor*¹³¹ constituye el lugar que Pirandello elige para experimentar y poner a prueba sus intuiciones artísticas: el contraste entre la vida y la forma, el perenne traspaso de la Persona al Personaje, la pérdida de valor de la Palabra y el silencio de la Locura consciente. Los seis personajes entran en el escenario ocupado por una compañía de actores y les piden que representen su drama, un drama doloroso: quieren vivir en

130 Véase Pavis (1998: 288-89): "Teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por lo tanto, habla de sí mismo, se 'autorepresenta'. No es necesario —a diferencia del *teatro en el teatro*— que estos elementos teatrales formen una obra dentro de la primera. Basta con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada: es el caso de las obras cuyo tema principal es la metáfora de la vida como teatro (Calderón, Shakespeare y, hoy, Pirandello, Beckett y Genet entran en esta categoría). Así definido el metateatro se convierte en una forma de antiteatro que difumina la frontera entre la obra y la vida".

131 Pirandello redactó *Sei personaggi in cerca d'autore* entre octubre de 1920 y enero de 1921, utilizando sugerencias ya contenidas en los cuentos *Personaggi* (1906), *La tragedia di un personaggio* (1911) y *Colloqui coi personaggi* (1915). La primera representación tuvo lugar en Roma el 9 de mayo de 1921.

el teatro, traspasando así a la vida, aunque sólo por un momento. El autor que los concibió en la fantasía como vivos, no quiso entregarlos al mundo del arte, por lo cual cada uno está eternamente fijado en el sufrimiento de su drama personal. El uso totalmente subjetivo de las palabras genera el conflicto entre el drama que grita para ser representado y la comedia del vano intento de realizarlo en forma escénica: entre la escena vivida y descrita por los personajes y la representación de la escena por parte de los actores se abre una vorágine infinita.

El intento de comprender las razones y características del espacio vaciado y vacío animó las discusiones de los intelectuales europeos y españoles en primer lugar, al punto que ya en 1924 Ramiro de Maetzu escribía en *La Prensa* de Buenos Aires: “no recuerdo que haya producido nunca una obra de teatro tanto interés entre los escritores españoles como la del señor Luigi Pirandello *Sei personaggi in cerca d'autore. Commedia da fare*” (Muñiz, 1997:17).

La primera representación en España había tenido lugar el 19 de diciembre de 1923 en el teatro Goya de Barcelona, precedida por la lectura pública de la traducción de Salvador Vilaregut el día 7 del mismo mes. El día 21 aparecía en *La Publicitat* un artículo de Josep Maria Sagarra i Castellarnau sobre el estreno de los *Seis personajes*, que puntualizaba la capacidad del Pirandello de haber planteado un problema de crítica teatral de manera nueva, original y sugestiva, aunque el drama no hubiese suscitado el entusiasmo del público. El 8 de enero de 1924 Ricardo Baeza tenía una conferencia en la Residencia de Estudiantes en Barcelona, subrayando la humanidad del drama pirandelliano y sus características metateatrales. También se publicaba en la *Revista de Occidente* la reseña de Fernando Vela que insistía sobre la ruptura de la cuarta pared y la fusión entre la sala y el escenario, entre el drama de los personajes y la función de los espectadores.

En este panorama se insertan las reflexiones contenidas en *La deshumanización del arte*. La sección del ensayo que Ortega dedica al drama de Pirandello resulta fuertemente centrada en la reflexión sobre los presupuestos estéticos de los *Seis personajes*. La fórmula de la deshumanización sirve al filósofo para explicar el funcionamiento y la validez del drama: la superación del principio de la mimesis, y la creación de un universo que engloba tanto el mundo representado cuanto la forma de representarlo, determinarían la fuerza de la obra pirandelliana. En palabras de Ortega y Gasset:

Cabría afirmar que éste es el primer “drama de ideas”, rigurosamente hablando que se ha compuesto. Los que antes se llamaban así no eran tales dramas de ideas, sino dramas entre pseudopersonas que simbolizan ideas. En los *Seis personajes*, el destino doloroso que ellos representan es mero pretexto y queda desvirtuado: en cambio asistimos al drama real de unas ideas como tales, de unos fantasmas subjetivos que gesticulan en la mente de un autor. El intento de deshumanización es clarísimo y la posibilidad de lograrlo queda en este caso probada. Al mismo tiempo se advierte ejemplarmente la dificultad del gran público para acomodar la visión a esta perspectiva invertida. Va buscando el drama humano que la obra constantemente desvirtúa, retira e ironiza poniendo en su lugar —esto es, en primer plano— la ficción teatral misma, como tal ficción (Ortega y Gasset, 1947: III, 377).

El punto fuerte de la lectura de Ortega es la calificación de “drama de ideas”, por lo cual el destino de los personajes constituiría un pretexto literario para tratar la relación del autor con los fantasmas de su mente, las ideas pues. Pero esta mirada metaliteraria simplifica la caleidoscópica complejidad del drama, que no implica sólo la discusión sobre la naturaleza de los personajes y la realidad de la ficción teatral. El drama pirandelliano plantea una serie de inquietantes interrogativos acerca del lenguaje dramático, del estatuto del personaje, de los límites entre verdad y mentira, cordura y locura¹³².

De hecho, Pirandello siempre estuvo obsesionado por la aclaración de la indomable relación/oposición entre *Persona* y *Personaje*. El término *Personaje* contiene ya una fuerte ambigüedad, que bien se corresponde con el intento por parte de Pirandello de significar el simulacro del hombre, que se interpreta a sí mismo, perennemente en busca de un autor. También se refiere a la condición de cualquier actor real, en el escenario como en la vida,

132 Interesante subrayar las intuiciones positivas de Ramiro de Maetzu en su *Bernard Shaw y Pirandello*, publicado en *El Mundo* de La Habana el 14 de enero de 1924: “el escritor italiano ha hecho el descubrimiento de que la verdad no es más verdad que la mentira, ni la cordura más cuerda que la insania, ni la realidad más real que la ficción” (Muñiz, 1997: 136).

que precisamente en virtud de esta condición encuentra el coraje para representar y representarse. En este sentido manifiesta el intenso conflicto entre la *Persona* social y teatral, como individuo y como papel representado o representable, y la *Persona* humana, como ausencia de enmascaramiento y desnudamiento del hombre.

Se trata de una visión bastante cercana, bajo algunos aspectos, a la propuesta de Unamuno, que intervino en el debate acerca del pirandellismo con el artículo *Pirandello y yo*, publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 15 de julio de 1923, antes del estreno barcelonés de los *Seis personajes*. Pero igualmente Unamuno pudo ofrecer su mirada sobre la estética pirandelliana, a partir del problema de la autonomía del personaje, que él mismo intentaba solucionar: el personaje puede ser autónomo cuando se libera de la realidad y se hace inmortal gracias a su propio deseo de sobrevivencia literaria. La literatura se transforma en el metamundo que difumina el límite entre realidad y ficción, así como el teatro constituye para Pirandello la posibilidad de borrar la separación entre arte y vida. No obstante, la tensión metaliteraria a la ruptura de la representación sirve a Unamuno para potenciar la ilusión a nivel subjetivo, mientras Pirandello la desenmascara para demostrar su imposibilidad trágica.

Precisamente las lecturas de Ortega y Unamuno abren paso al debate sobre la cercanía entre Cervantes y Pirandello¹³³, inaugurado explícitamente por el artículo de Américo Castro, publicado en *La Nación* el 16 de noviembre de 1924. El seguidor de Ortega individuaba en la capacidad de los personajes de percibirse como reales el punto de contacto más evidente. Se trataba sólo del principio de las reflexiones entorno a los dos grandes dramaturgos. Volviendo a las discusiones sobre los *Seis personajes*:

nella ricezione critica dell'opera pirandelliana la cultura spagnola sembrò schierarsi in due opposte tendenze: quella che sottolineava il tema dell'autonomia del personaggio in nome dell'ideale eternizzato di una Spagna chisciottesca e quella che —pur nel nome di Cervantes— preferì attenersi alle implicazioni metaletterarie del nuovo teatro al fine di prendere una salutare distanza dai miti nazionali (Muñiz, 1995: 136).

Por lo tanto, la recepción en España de los *Seis personajes* resulta encabezada por las lecturas de Ortega y Unamuno, seguidas por las sugerencias de Maetzu y Castro. Más allá de las diferentes o erróneas interpretaciones, las reflexiones de los intelectuales españoles tuvieron el mérito de llamar la atención sobre la visión originaria y original del teatro pirandelliano. El debate animó también la publicación de las traducciones, aunque desde el principio hubo separación entre el teatro y la narrativa. Precisamente esta lectura separada pudo afectar la comprensión de la obra pirandelliana, que constituye un conjunto orgánico y coherente. Pues el continuo traspaso de temas y sugerencias entre formas literarias diferentes, de las novelas y los cuentos al teatro, del teatro al teatro mismo, permite identificar elementos fundamentales, a nivel de contenidos y estructuras, que atraviesan de manera transversal todo el corpus de la obra¹³⁴.

2.-Las ideas del drama: la propuesta pirandelliana

En el artículo *Come e perché ho scritto i "Sei Personaggi"*, publicado en "Comoedia" en enero de 1925 y sucesivamente antepuesto como prefacio a las ediciones sucesivas del drama, por voluntad del mismo autor, Pirandello claramente explicaba la profunda centralidad de la obra en su itinerario artístico, matizando la presencia de todas las aflicciones de su espíritu:

l'inganno della comprensione reciproca fondato irrimediabilmente sulla vuota astrazione delle parole; la molteplice personalità d'ognuno secondo tutte le possibilità d'essere che si trovano in ciascuno di noi; e infine il tragico conflitto immanente tra la vita che di continuo si muove e cambia e la forma che la fissa, immutabile (Pirandello, 1993: 657).

133 Para una presentación exhaustiva de la relación entre Cervantes y Pirandello, en la crítica, la poética y la obra véase Zangrilli (1996).

134 Véase Gardair (1997: 49): "Ripetizione sistematica e spesso letterale di se stessa, l'opera di Pirandello si presenta come una sfilata di specchi, tanto nella sua genesi quanto nel suo aspetto esteriore. [...] Questo sdoppiamento generalizzato avviene schematicamente in tre tempi e può essere misurato a tre livelli: l'opera narrativa, l'opera teatrale che ne è tratta, il 'teatro nel teatro'; e quindi attraverso due operazioni essenziali: dalle novelle (o romanzi) al teatro e dal teatro al teatro".

De hecho el circuito comunicativo instaurado por los personajes de la *commedia da fare*, entre ellos y en la relación con los actores de la compañía, procede a través de actos de meta-comunicación. Los diálogos, los monólogos y las pausas se transforman en una reflexión abierta sobre las funciones del lenguaje y la vacuidad de las palabras. De aquí se llega al sufrimiento humano frente a todas las posibilidades de ser, que pulverizan la identidad personal. La contradicción entre la vida fluida y la forma que intenta fijarla constituye el espacio cabal del drama.

La estructura dramática interna se organiza así en forma de un círculo imaginario, determinado por las actitudes lingüísticas que orientan el desarrollo de la acción. Hasta que el juego del arte milagrosamente llega a coincidir con la realidad, sólo un instante. Y mientras los personajes desvanecen, el director pide luz¹³⁵, la luz real del escenario y la luz metafórica de la visión. La escena vuelve al momento inicial, para volver a empezar con más fuerza, una y otra vez.

De hecho, como bien matizaba Ortega, la fórmula del metateatro no responde simplemente a exigencias arquitectónicas o temáticas, sino que constituye la estructura interna de la dramaturgia pirandelliana: la dialéctica de niveles de lectura, interpretación y representación coincide con la contradicción entre la voluntad del personaje de hacerse criatura del arte y la realidad fijada que asume como ambiente y lugar de su protesta. Los dramas asumen una dimensión *transteatral*¹³⁶, por lo cual la función escénica transforma la relación consuetudina entre vida e ilusión teatral. Se trata de una compleja estructura textual, tejida con el juego constante entre el significado explícito de los temas y de las situaciones dramáticas y el sustrato del lenguaje, la virtualidad de las imágenes, el aspecto latente y metafórico de la escritura. Porque el interés del personaje pirandelliano no se halla sólo en lo que dice, sino también en lo que reside abajo y además de su decir. La función invertida entre la palabra y el silencio moldea la paradoja cognoscitiva en relación a la realidad.

Por eso la Palabra se transforma en la tragedia del personaje, y del hombre, en la barrera que no le permite acercarse al mundo y a lo demás, encerrado en un laberinto cuyo mapa ha perdido. De instrumento para la comunicación a cascada de ruidos, de expresión de sentimientos a engaño, de medio de relación a causa de aislamiento: éste es el destino de la palabra.

El espacio dramático, dibujado por una tal estructura, resulta naturalmente dominado por las antinomias que el lenguaje plantea: entre la palabra objetiva y la palabra subjetiva, entre la mirada exterior y la visión interior, entre el gesto normalizado y el acto natural. Se trata del lugar de la imposibilidad de ser sin existir, de encontrar un autor más allá de las máscaras elegidas o impuestas por la historia y la sociedad¹³⁷. La naturaleza fluida de los personajes frente a la fijación de los actores determina el espacio dramático como lugar intermedio, punto de intersección entre el arte y la vida. Las dos realidades confluyen en el plano escénico, pero se distancian precisamente a través del lenguaje. Se trata de un aspecto fundamental de los *Seis personajes* que la lectura de Ortega no percibía, así como reducía la polidrica densidad de las "ideas" que rifuatati: in componían el drama. Por eso Pirandello, frente a todas las interpretaciones erróneas, ofrecía su aclaración acerca de los personajes:

Ho accolto e realizzato quei sei personaggi: li ho però accolti e realizzati come cerca d'un altro autore. Bisogna ora intendere che cosa ho rifiutato di essi; non essi stessi, evidentemente; bensì il loro dramma. [...] E che cos'è il proprio dramma per un personaggio? Ogni fantasma, ogni creatura d'arte, per essere deve avere il suo dramma, cioè un dramma di cui esso sia personaggio e per cui è personaggio. Il dramma è la ragion d'essere del personaggio; è la sua funzione vitale: necessaria per esistere. Io, di quei sei, ho accolto dunque l'essere, rifiutando la ragion d'essere (Pirandello, 1993: 659).

135 Véase Barberi Squarotti (1986: 289): "L'invocazione alla luce rappresenta l'esigenza del ritorno alla normalità teatrale, cioè alla rappresentazione e al luogo infinito e artificioso che le è proprio, di fronte al groviglio di passioni e all'ambiguità delle situazioni che i sei personaggi hanno rappresentato in modo caotico e contraddittorio".

136 Véase Grande (1993: 159-60): "È un gioco di incastonature di spettacolo nello spettacolo, di teatro nel teatro, ma anche di spettacolo nel teatro e di teatro nello spettacolo. Sono le diverse forme che può assumere l'enunciazione metateatrale, se con questo termine si intenderà un complesso gioco di entrate e uscite della finzione e della simulazione, fino a far smarrire la differenza fra teatro e vita".

137 Cfr. Sandro Briosi (1982: II, 55-65), *Un autore in cerca d'autore* en "Yearbook of the British Pirandello Society": "Il dramma di secondo grado (dramma nel dramma, teatro nel teatro) [...] è la rappresentazione dell'impossibilità, per l'uomo, di 'essere' senza 'esistere'; di avere dei valori ('universali') senza discioglierli nella realtà, condizionata e 'mutevole' della storia. [...] Impossibilità di trovare un Autore altrove che in se stessi ma anche, insieme, nelle 'maschere' che gli altri, la storia gli impongono" (1982 : 61-62).

Ya la simple enumeración de las *dramatis personae* marca la separación entre niveles de realidad y de comunicación: los actores cubrirán conscientemente unos papeles, mientras los personajes son ellos mismos unos roles que quieren ser representados. Y se trata de roles universales: hay un *Padre* pálido y con ojos sagaces, una *Madre* aplastada por el peso insostenible de la vergüenza y del dolor, una *Figliastra* impudente, un *Figlio* indiferente, un *Giovinetto* y una *Bambina* que nunca hablan¹³⁸. A los seis se une *Madama Pace*, evocada por el prodigio del arte, máscara que nunca se desnuda pero que ritualiza el perenne deseo de vida por parte de los personajes. *Madama* no está buscando un autor, no necesita deponer la máscara interior aunque no lleve ninguna aparente máscara exterior más allá de su poderosa presencia física: por eso tiene un nombre, a diferencia de los seis.

El complejo entrecruzamiento entre discurso dramático, niveles de representación y didascalias permite discernir el *sentimento fondamentale* de cada personaje, aunque el mismo Pirandello señale en una larga acotación la calidad diferencial de cada uno. Este *principium individuationis* asegura, bajo la máscara física, los rasgos distintivos de una biografía, de un cuerpo y de un estado emocional: es la vida que confiere un rostro a los personajes enmascarados. Las constantes oscilaciones entre nivel textual y nivel dramático confirman la naturaleza doble de los personajes, suspendidos entre la evocación y la representación del drama. Precisamente las acotaciones, en sus funciones atributiva, estructural, espacio-temporal, descriptiva y performativa¹³⁹ constituyen fuertes sugerencias para la comprensión del círculo comunicativo, en sus motivos y paradojas.

En este sentido la tensión a realizarse como personaje corresponde al deseo humano de identificación con una identidad coherente y estructurada. La búsqueda de la identidad se circunscribe dentro de los límites trazados por el lenguaje, manifestación ficticia de la experiencia interior. Por lo tanto el personaje se mueve en una doble dirección: busca en sí mismo y también en la respuesta de los interlocutores el fundamento de la propia existencia¹⁴⁰.

Conclusión

El personaje pirandelliano grita su voluntad de ser y hacer teatro, de realizarse más allá del tiempo y del espacio, fuera de las estructuras de la vida social. Precisamente la vida social constituye su condena existencial, por lo cual el teatro se transforma en lugar y ambiente de protesta y polémica. Allí la Máscara revela su arbitrariedad, se hace trágico testigo de la aspiración a conseguir unidad y coherencia de visión, comprensión y acción. El *cielo di carta*¹⁴¹ efectivamente se lacera y la herida producida es el puente entre la vida y el arte, entre el hombre y el personaje.

El sumario panorama trazado permite identificar en el metateatro y en la función del personaje los dos aspectos del teatro de Pirandello que llamaron la atención de la crítica española de los años veinte, despertando

138 Pirandello explica también los diferentes niveles de realización artística que distinguen los personajes, cuando él decidió rechazarlos: "Sono, tutti e sei, allo stesso punto di realizzazione artistica, e tutti e sei, sullo stesso piano di realtà, che è il fantastico della commedia. Se non che il Padre, la Figliastra e anche il Figlio sono realizzati come spirito; come natura è la Madre; come "presenze" il Giovinetto che guarda e la Bambina del tutto inerte". Véase Pirandello (1993: 658). De hecho la vida interior del Padre, de la Figliastra y del Figlio ha alcanzado un altísimo nivel de desarrollo intelectual y espiritual, por eso se han realizado como espíritu. La Madre es natura por su dependencia de la actitud natural de madre, mientras el Giovinetto y la Bambina son meras presencias en virtud de su estado incipiente de conciencia. Véase Illiano (1982: 98): "la stratificazione psicologica serve naturalmente da presupposto e fondamento alla diversificazione sul piano estetico".

139 Se hace referencia aquí a la categorización planteada por Carlson (1991). Véase también Matthew Roudanér (1991:8): "Didascalical discourse, representation, and *Six characters*, then, become a paradoxical mixture of theatrical discourses: Pirandello literalize the play through the language of the text, and yet in virtual performance actors deliteralize that same text".

140 Véase Baruscotto Fergola (1997: 137): "Il personaggio si muove quinde lungo un doppio percorso obbligato: quello che va dal sentimento dell'io alla sua manifestazione che, riconosciuta dall'altro, lo fa esistere come personaggio; e quello che dal riconoscimento nella risposta conduce all'autocoscienza costitutiva di una possibile identità".

141 Véase Pirandello (2001: 256): "Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta. [...] "Beate le marionette" sospirai, "su le cui teste di legno il finto cielo si conserva senza strappi! Non perplessità angosciose, nè ritegni, nè intoppi, nè pietà: nulla! E possono attendere bravamente e prender gusto alla loro commedia e amare e tener se stesse in considerazione e in pregio, senza soffrir mai vertigini o capogiri, poichè per la loro statura e per le loro azioni quel cielo è un tetto proporzionato".

el deseo de encontrar paralelismos y correspondencias entre las propuestas del dramaturgo italiano y la tradición literaria española. Se trata sin duda de un debate que permanece abierto, un debate que lleva ínsita la posibilidad de abrir nuevas y complejas perspectivas. Porque la densidad magmática de la propuesta pirandelliana deja lugar a una multiplicidad ilimitada de interpretaciones, en perfecta coherencia con la lógica que orienta la poética y su expresión concreta.

BIBLIOGRAFÍA

BARBERI SQUAROTTI, Giorgio (1986): "La trilogia pirandelliana e il rinnovamento del teatro", en *Tutto Pirandello: poesie, saggi, romanzi, novelle, teatro*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, pp. 289-319.

BARUSCOTTO FERGOLA, Bianca (1997): *La teatralità dal senso alla rappresentazione: "Sei personaggi in cerca d'autore"*, Milano, Franco Angeli.

CARLSON, Marvin (1991): "The status of stage directions", en *Literary imagination*, 24 (2), pp. 37-48.

GARDAIR, Jean-Michel (1977): *Pirandello e il suo doppio*, Roma, Abete.

GRANDE, Maurizio (1993): "Natura creata: il paradosso del metateatro in Pirandello", en *Pirandello e il teatro*, ed. E. Lauro, Milano, Mursia, pp. 157-168.

ILLIANO, Antonio (1982): *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Firenze, Vallecchi.

MUÑOZ MUÑOZ, María de las Nieves (1995): "Pirandello nella critica spagnola (La funzione Cervantes)", *Pirandellian Studies*, 5, pp.126-147.

--. (1997), "Sulla ricezione di Pirandello in Spagna. Le prime traduzioni", *Quaderns d'Italia*, 2, pp. 113-148.

ORTEGA Y GASEET, José (1947): *Obras completas, Tomo III*, Madrid, Revista de Occidente.

PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.

PIRANDELLO, Luigi (1993), *Maschere nude*, Milano, Mondadori.

--. (2001): "Il fu Mattia Pascal", en *Tutti i romanzi*, Roma, Newton & Compton, pp. 186-312.

ROUDANÉ, Matthew (1991): "Didascalical discourse, representation, and Pirandello's Six characters in search of an author", en PSA. *The Official Publication of the Pirandello Society of America*, VII, pp. 7-17.

ZANGRILLI, Franco (1996): *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*, Torino, Società Editrice Internazionale.

LA INFLUENCIA DEL LECTOR FUTURO EN LA CONSOLATORIA PARA DOÑA JUANA DE MENDOÇA DE GÓMEZ MANRIQUE

Anna Carolina de Groot
Universiteit Utrecht

1.-Introducción

¿Mas que lengua hablara
con llaga tan dolorida,
o qual mano tal sera
que sin tenblores podra
tomar la pluma teñida
para recontar aqui
mis amargas aflições,
mis angustias, mis pasiones,
y prestar consolaçiones
a quien amo mas que a mi?
(Gómez Manrique, 2006: 38-39).

Esta es una estrofa de la *Consolatoria para doña Juana de Mendoça* que escribió Gómez Manrique después de la muerte de dos de sus hijos. Manrique era corregidor de Toledo¹⁴², en servicio de los Reyes Católicos, y además había sido poeta gran parte de su vida. No obstante, en esta ocasión duda sobre cómo hablar: la “lengua” en el primer verso refiere al tono y al estilo apto para consolar al destinatario doña Juana, su esposa. El poeta busca los recursos que son apropiados no sólo para consolar, sino más bien los recursos específicos para consolar a su mujer. Este suspiro del poeta ya señala la importancia del lector sobre la obra y el estilo. Gómez Manrique sabía bien el arte de trovar e incluso de consolar, pero ¿cómo consigue don Gómez consolar a su mujer? ¿Cuál es su papel y cuál el contexto?

En la *Consolatoria*¹⁴³ destaca el tono conmovedor. Al estudiar esta característica de la obra, en primera instancia nos llaman la atención los recursos patéticos tal y como se encuentran en las artes retóricas. No obstante, pronto nos damos cuenta de que la originalidad de esta obra no se halla tanto en la aplicación de estas técnicas para conmover, sino más bien en el tono personal con que Manrique establece una relación íntima con el lector. De este modo, en este artículo, analizaremos el *movere*, pero desde la perspectiva de la *katharsis*, procedente de la teoría de la recepción como la describe Jauss (1992). Esperamos demostrar que la *Consolatoria* de Gómez Manrique es un ejemplo excepcional del género consolatorio en la que se ve claramente la influencia del contexto y del lector futuro. Además, podremos clarificar que el medio de la carta es la forma por excelencia tanto para establecer una relación íntima entre escritor y el destinatario como para escribir una consolación. Primero, se abordará brevemente el género en sí vinculado a la función catártica. A continuación, se tratarán la función de la forma epistolar, las circunstancias y su papel importante en la consolación. Posteriormente, volveremos al texto para analizar cómo la función catártica se manifiesta en la *Consolatoria*.

2.- El género consolatorio

Aunque Cátedra (1993: 3) señala que la composición de una consolatoria se desarrolla con motivo de

142 Vid. Lapesa (1988: 60) y Manrique (2003: 36).

143 De ahora en adelante, cada vez que se lea *Consolatoria* con mayúscula y en cursiva, se refiere a la *Consolatoria para doña Juana de Mendoça*.

“destierro, prisión, pérdidas de fortuna, enfermedad o herida”, la causa de la mayoría de las consolatorias es un fallecimiento. Para la definición de una consolatoria, sigo Von Moos (1971-72: 37) que define un *consolatio* de la siguiente manera: “un discurso escrito poco después de un fallecimiento y que es dirigido a los afligidos o a sí mismo con el motivo de mitigar o vencer el duelo”¹⁴⁴. La consolatoria se considera subgénero del género epistolar, que tiene sus raigambres en la Retórica¹⁴⁵. El género era grande en aquel entonces ya, pero por un cambio en su concepción a principios del siglo XV¹⁴⁶ y por el influjo del pensamiento del Humanismo experimentó una nueva floración¹⁴⁷. Incluso llegó a ocupar un lugar prominente en la filosofía y la literatura humanista de los siglos XV y XVI¹⁴⁸. Su temática hace que la práctica de la consolatoria no fuera mero ejercicio literario o filosófico. De ahí que este tipo de literatura, desde una perspectiva muy personal y por lo cual subjetivo, nos permite arrojar luz sobre las circunstancias que le rodeaban al hombre prerrenacentista, tanto como su pensamiento y su cosmovisión¹⁴⁹.

3.-La catarsis en el género consolatorio

El objetivo de una consolación es, tal y como indica la palabra, dar consuelo, por lo que se pone el énfasis en expresar y generar emociones. En la retórica está descrita el *arte de movere* o el empleo de la función patética. Son recursos estilísticos para el escritor con el fin de conmover al lector. Por otro lado, Jauss da más peso al papel del lector y pormenoriza el tema de la *katharsis*, o el placer que se produce en el lector un discurso hasta que pueda liberar el ánimo (1992: 159). La ausencia de catarsis no sólo impide la identificación del lector con la obra y por lo tanto la comunicación entre lector y poeta, sino tampoco tendrá lugar la experiencia estética, que es el fin de una obra artística. Ahora, al relacionar los dos enfoques llegamos a la conclusión de que un buen empleo de los recursos patéticos es una condición indispensable para establecer la comunicación entre escritor y lector y por consiguiente una experiencia estética. En el caso de las consolaciones significa que con una buena comunicación entre escritor y destinatario se realiza la experiencia catártica que es la consolación. Como veremos, la forma y las circunstancias tienen un papel importante para establecer esta relación entre escritor y lector.

4.-Forma y estructura de las cartas consolatorias

Era de costumbre escribir las consolatorias en forma de una carta o de una poesía precedida por una carta en prosa¹⁵⁰. La carta es la forma más adecuada para prestar consolación por medio escrito. En primer lugar, la carta en sí es medio de comunicación muy íntimo, tanto por tener un destinatario determinado como por el contenido personal. Es este elemento personal que, bajo la influencia del Humanismo, les interesaba mucho

144 Traducción mía de: “Als *consolatio* gilt uns eine bald nach einem Todesfall an einen oder mehrere Trauernde (oder an den Redner selbst) gerichtete Rede, die zur Linderung oder Überwindung des Kammers führen soll” (von Moos, 1971-72: 37).

145 Cátedra (1995: 35-36) denota el género consolatorio como subgénero del género epistolar o *ars dictandi* cuyo valor fue recobrado en toda la Europa del siglo XV. Explica que la consolatoria es el tipo mejor representado en el género epistolar. *Vid.* también von Moos (1971-72: 38, 42) que demuestra que en la literatura latina medieval se encuentra el *consolatio* la mayoría de las veces en la literatura epistolar. Existen además antologías de cartas dedicadas sólo a consolatorias.

146 Cátedra (1996: 470). Además señala aquí que los modos de consolar por carta se ampliaron por la actitud filosófica que va cambiando ante el período de crisis que vive la Península Ibérica.

147 Cátedra (1993: 1). Weiss (1990: 12) advierte no confundir el Humanismo del Castilla prerrenacentista con el Humanismo de los escolares florentinos, que llegó a la Península sólo con Nebrija y cuyo interés se extendía hacia la filología. El Humanismo castellano se interesaba más por la educación del hombre culto.

148 Cátedra (1993) y McClure (1986: 440). Además, Cátedra (1993: 2) denota unas circunstancias significativas que dan más importancia al género: el género florece en un determinado período; los autores del género se sirven principalmente de la lengua vulgar; el fenómeno de la traducción condiciona también al género y la sociedad cultivada hace de la literatura un medio de expresión político, de etiqueta o conversacional. En otro artículo (1995: 35 y 45), pone aún más énfasis en el romancismo relacionado con la epístola y el siglo XV.

149 Pedro Cátedra (1996: 470) hace hincapié en que la literatura consolatoria, por su temática que afecta de todas posibles maneras al hombre y su ideología, nos ofrece no sólo un documento literario y filosófico, sino también un testimonio social e histórico.

150 Weiss (1990: 3) y Scholberg (1984: 2). Cátedra (1993: 2) señala esta tendencia también.

a los poetas del siglo XV¹⁵¹. En segundo lugar, se conserva en una carta el elemento comunicativo. En origen, una carta es una continuación del diálogo con el destinatario, pero ahora fijado por escrito¹⁵². Este elemento comunicativo da más intimidad y más verosimilitud a la carta. Incluso por su carácter comunicativo la carta está siempre sujeta a una recepción implícita del destinatario. El escritor condiciona el registro y el contenido de acuerdo con el destinatario. En tercer lugar, por no ser interrumpido como puede ocurrir en una conversación, la carta da oportunidad para un autotestimonio¹⁵³. La ya mencionada intimidad característica de la carta es muy apropiada para dar consuelo y para autoconsolación¹⁵⁴. La presencia de ésta favorece la identificación del lector con las emociones del escritor, por lo que se establece la catarsis, la función comunicativa. Además, no hay que olvidar que escribir bien y expresar las propias emociones no sólo eran parte del oficio de poeta, sino más bien una necesidad sanadora para asegurarse de no pasar la eternidad sufriendo en el infierno¹⁵⁵. En cuarto lugar, una carta permite una mayor libertad en cuanto a la estructura y a la *narratio*¹⁵⁶. La *narratio* es el lugar en un discurso en que se habla de las circunstancias que rodean la concepción de la obra. La libertad en una carta para exponer las circunstancias es muy apto para la costumbre de los poetas del siglo xv de justificar el contenido y explicar las circunstancias que le habían llevado al poeta al escribir la poesía. Asimismo, la carta introductoria es el lugar para determinar si la función del poeta es únicamente de transmisor de la noticia o si se atribuye un papel más esencial. Además, contar las circunstancias o “recontar mis amargas aflicciones, mis angustias, mis pasiones,” en palabras de Gómez Manrique (2006: 39), es parte del proceso consolatorio. El dolor acompañado es menos dolor o, en la terminología de Jauss, se establece la deseada identificación del lector con las emociones del escritor y por lo tanto la experiencia estética.

Por último, la carta es la forma por excelencia para una consolación, porque su tamaño modesto permite llevarlo encima para que el lector se pueda servir de las palabras y revivir la experiencia consolatoria cuando quiera.

Ahora bien, además de la forma en sí, la carta consolatoria tiene una estructura. Aunque hay una gran variedad de modelos teóricos, todos tienen tres partes en común: en la primera parte, se debe exponer la causa del dolor¹⁵⁷ que siente el poeta, si o no quejándose¹⁵⁸ y sirviéndose de una *sententia*¹⁵⁹ o una cita, la segunda

151 El interés por el elemento personal viene del reconocimiento en la literatura (pre)humanística de que el dolor y la pena son características de la naturaleza del hombre y que sus manifestaciones no son sólo muestras de pérdida de autocontrol. Junto a la razón, los humanistas confieren valor a las emociones y a la voluntad. Es una decisión de la propia voluntad del individuo estar de luto y expresarlo. Según los humanistas, tiene la expresión del dolor un efecto sanador (McClure, 1986: 464). Véase para el debate sobre el sufrir un fallecimiento y la actitud humanística vs. la estoica McClure, *ibid.*, en especial pp. 451-461. En la *Consolatoria* resuena este toque humanístico. Don Gómez Manrique no puede sino expresar sus emociones para aliviar su pena enorme. Además en su respuesta a la carta del protonotario Lucena escribió: “bien puedo dezir que, havn que yo lloré como humano aquella hija que por su sola virtud y bondad era digna de ser llorada por aquel poco espacio que la humanidad sobró a la razón que sufrí su muerte como cauallero [...]” (Carrión, 1978: 579). Refleja la aceptación del lloro como sentimiento humano. De ello se podría deducir que Gómez Manrique fuera un humanista avant la lettre, aunque no toda su obra llevara este sello. Era hombre del prerrenacimiento castellano cuya confianza en Dios era grande (Vid. Scholberg, 1984: 9), pero en el que las ideas de los humanistas italianos poco a poco echaron pie a tierra. No obstante, su actitud personal y conmovedora ante la muerte de dos de sus hijos es excepcional. Aparte del autor y su obra la *Consolatoria* es un trabajo enmarcado en el humanismo religioso español (Gómez Manrique, 2006: 15-16, nota 24).

152 Von Moos (1971-72: 38-39).

153 O *selbstzeugnis*. Ya en la Antigüedad se consideraba la epístola como forma filosófica ideal de expresión de la interiorización senequista (*ibid.* 19-20).

154 De ahí que la epístola se hizo forma más frecuente del *consolatio* (*ibid.* 39). Vid. nota 4.

155 Weiss (1990: 3-4). De ahí que practicar el arte de trovar era solamente una parte del ideal de ser un buen caballero o, como lo expresa Weiss (1990: 14-15): “His traditional role consisted not only in entertaining but also in being a commentator on contemporary affairs, and a guardian of moral and political truth. And this latter function[...], was being challenged by aristocratic poets, who did not depend on poetry for their livelihood, but relied on it as an essential ingredient in their “True Nobility””.

156 Esta flexibilidad se explica por el uso a menudo inconsciente de los preceptos del *ars dictaminis* que dominaban bien los poetas del siglo XV, la contaminación de otros géneros sobre el género epistolar y el fenómeno de escribir cartas en la lengua vulgar, lo que da una mayor fluidez al discurso (Copenhagen, 1984: 196-97; 1986: 216-17). Con el último se entiende mejor a Cátedra y por qué concede mucha importancia al romancismo en el género epistolar (vid. nota 7).

157 La *causa doloris* (Von Moos, 1971-72: 49).

158 La queja o *luctus* es elemento que se puede encontrar en todas las partes de una consolatoria, junto con la *laus* y la *consolatio*. La *luctus* expresa los lamentos de los parientes y el enorme valor que tenía el difunto para ellos (Von Moos, 1971-72: 49). Aunque se aconseja en la *Rhetorica ad Herennium* que se comence el *exordium* de manera discreta (Lausberg, 1973: 162), se encuentran también ejemplos en los que se justifica un principio más patético con *argumenta et exempla* (Von Moos, 1971-72: 49).

159 Lausberg (1973:154-155) y Copenhagen (1984: 199), que observa además que los autores de cartas de aquella época suelen elaborar la cita principal añadiendo muy a menudo más frases conocidas.

parte se dedica a la consolación en sí, en la que se encuentra la *narratio*, en la que se elabora las circunstancias, y la *laus*, la alabanza de los difuntos. Además, el final de la segunda parte es el sitio en el que se lleva la pena personal a un plano más general con el fin de consolar. En la tercera parte, que es la conclusión, se ofrece alguna esperanza al lector, a menudo sirviéndose de tópicos cristianos de resignación¹⁶⁰.

5.-La Consolatoria

Volvamos ahora a la *Consolatoria a doña Juana de Mendoza* de Gómez Manrique. Las circunstancias que lo llevan a escribir dicha carta están impregnadas de sentimientos de dolor y abatimiento, que por consiguiente dominarán la *Consolatoria*. El motivo es el fallecimiento de dos de sus hijos dentro de poco tiempo. Primero muere el hijo y sólo cuatro meses después presencia la muerte inesperada de su hija, que cuidaba a él en ausencia de su mujer¹⁶¹. Su mujer es doña Juana de Mendoza, camarera mayor de la reina Isabel¹⁶². Manrique está en el otoño de su vida y ya ha vivido la muerte de muchas personas queridas, como su hermano Rodrigo, el segundo *Cid*, su sobrino, Jorge, y sus maestros el Marqués de Santillana y Juan de Mena¹⁶³. Empieza a escribir la carta a finales de 1481, pero no la terminará hasta 1486. Aunque explica en su carta que a causa de la soledad que le rodeaba después de la muerte de su hija en 1481 se ponía a escribir (Gómez Manrique 2006: 31), después lo deja por mucho tiempo. La espoleta que al final le hace terminar la obra es que al dirigirle una poesía espera cumplir con un deseo de su mujer¹⁶⁴. Otro motivo al que Manrique hace mención es que espera que con la *Consolatoria* no sólo logre consolar a su mujer, sino también a una amiga, la Marquesa de Moya, que también sufre la pérdida de una hija¹⁶⁵.

Las circunstancias que rodean a Manrique, la muerte de sus hijos, la relación íntima con el destinatario y la distancia física entre éste y él, le obligan a recurrir al género consolatorio en forma epistolar. También son estas circunstancias las que darán a la *Consolatoria* un tono muy doloroso, penoso e incluso amargo. Si volvemos a la estrofa que citaba al principio, vemos “mis amargas aflições”. Este tono amargo, causado por los amargos recuerdos a la muerte de sus hijos, por estar separado de su mujer y por su vejez tan tormentosa, es dominante en toda la consolación. Aunque al final resuene una ligera esperanza, tal y como debe según los preceptos del género, no elimina el sabor amargo de la *Consolatoria*. Un ejemplo de esta amargura se encuentra en el prólogo donde dice:

yo, señora, trabaje por acabarle, pero el tienpo, que gasta todas las cosas y las desdora, ha gastado y enbotado mis sentidos de tal manera, que yo, que, como tu merçed bien sabe, solia hazer en un dia quinze o veynte trobas sin perder sueño nin dexar de hazer ninguna cosa de las que tenia en cargo, agora en veynte dias no puedo hazer media (Gómez Manrique, 2006: 33-34).

Por último nos fijamos en cómo Manrique hace posible la experiencia estética o cómo consigue dar consuelo a su mujer. Primero, Manrique establece la intimidad manejando un tono personal. Ya en el encabezamiento de la carta se encuentra este tono donde Manrique se dirige a “la muy noble señora doña Juana de Mendoza [...] su muy amada muger” (p. 29). Se manifiesta unas veces más en el prólogo, donde dice: “Yo, señora amada de mi quanto tu merescimiento lo meresçe, que no se puede mas encaresçer” (p. 30) y al final, donde se percibe un

160 Gómez Manrique (2006: 19-20). *Vid.* también Cátedra (1995: 48-50) en el que explica el modelo consolatorio del italiano Francesco Negri y que era popular a finales del siglo XV.

161 Sieber (1993: 153, 155-58) y Lapesa (1988: 60-61).

162 Gómez Manrique (2003: 38).

163 Sieber (1993: 153-54). Para una biografía más detallada de la vida de Gómez Manrique, *vid.* la introducción que hizo Vidal González en su edición crítica del *Cancionero* de Gómez Manrique (2003). Además, Sieber (1993: 156) considera muy probable que la *Consolatoria* sea el último trabajo literario del poeta.

164 *Vid.* también mi tesina donde entro con más detalle en este asunto. Manrique relata en la *Consolatoria* que su mujer le había pedido varias veces que escribiera una poesía para ella. Según Lapesa (1988: 62) la petición es más bien un reproche de su mujer por siempre ocuparse más de las peticiones de otras mujeres. De ahí Lapesa deduce que el pecado de Manrique consiste en su coqueteo amoroso. Al contrario, Scholberg (1984: 10-11) opina que el no poder o querer expresarse de manera íntima hacia su mujer en una poesía indica sus verdaderos sentimientos de amor por ella.

165 Gómez Manrique (2006: 36) y Manrique (2003: 452, nota 116).

sentido muy íntimo y cuidadoso de Manrique para su mujer¹⁶⁶:

[...] suplico a tu merçed que la resçiba con el amor que se hizo y se te enbia. Y [...]avunque la materia sea para renouar nuestras llagas, si la sustança de lo que yo quisiera dezir se toma, sera bastante para la curar con la ayuda de aquel Dios que nos hirio, al qual pido que te guarde (p. 37).

Luego, al explicar sus motivos para escribir la obra, pone:

Y asi, señora, pense de hazer este tractado para consolacion de tu merçed y para mi descanso, porque descansando en este papel como si contigo hablara, afloxase el heruor de mi congoxa, como haze el de la olla quando se sale, que por poca agua que salga, auada mucho y ella no rebienta (p. 31).

El objetivo de Manrique es consolar a su mujer como a sí mismo, en una forma íntima “como si contigo hablara”, lo que hace resaltar el carácter comunicativo. Efectivamente, como ya hemos visto, esta carta es una contestación a su mujer con la que cumple con el deseo de ella de dirigirla una poesía. Al mismo tiempo escribe para su propio descanso y para aliviar la mente, con la que la *Consolatoria* se convierte en un autotestimonio y una autoconsolación. En la poesía el autor se aclara más. No es sólo su descanso sino también quiere sanar sus pecados (estrofas XXX-XXXII)¹⁶⁷. Necesita a su mujer y necesita consolarla a ella para pedir perdón a Dios por sus “culpas paternas” (p. 58).

En la *Consolatoria* se encuentra otra táctica de la que Manrique se sirve para establecer la intimidad y que es muy llamativa por ser poco frecuente. En el género consolatorio era costumbre dedicar parte de la poesía a la vida de los difuntos con el fin de recordar los buenos momentos¹⁶⁸. No obstante, Manrique apenas nos habla de la vida de sus hijos, sino que aprovecha la ocasión para recalcar unos momentos comunes de la vida de su mujer y él. Aparte de recontar la muerte de sus hijos y mencionar más de una vez sus servicios para los reyes, trabajo que hubiera sido familiar a doña Juana, intercala en el prólogo un *exemplum* que se refiere a un caballero que ambos conocían y habla de la marquesa de Moya, quien era amiga de la pareja. Además, en vez de empezar con una convocatoria o con exponer los motivos para escribir la *Consolatoria*, Manrique empieza la poesía *in medias res* con una larga queja que ocupa las primeras cuatro estrofas, antes de pasar a la invocación. Tiene un efecto muy patético y dirige la atención más al poeta y su pena que a los difuntos. Una queja en este sitio y además tan larga favorece el proceso de identificación del destinatario. Doña Juana reconocerá el dolor de su marido como lo suyo. Por otra parte, Manrique elabora una imagen de la construcción de una iglesia:

Pero despues acaesçiendome lo que acaesçe a los que han mucho trabajado y gastado en hedificar alguna iglesia, que aquel trabajo y costa que han puesto les obliga a hazer el altar, auiendo verguença de no acabar lo menos teniendo hecho lo mas, yo, señora, trabaje por acabarle (Gómez Manrique, 2006: 33).

Es una alegoría para trabajar en su composición. Como hace falta poner el altar para terminar la iglesia, hace falta también terminar la *Consolatoria*, así la pareja tendrá un edificio sagrado en memoria de sus hijos. La *Consolatoria* es pensada para ser un monumento para sus hijos muertos. No obstante, aplicando la imagen de la iglesia hace que la *Consolatoria* es más que un monumento conmemorativo: es un sitio donde Manrique y su mujer pueden refugiarse y encontrar consolación. Resalta otra vez el papel protagonista de la pareja y su relación, más que los hijos.

Con estos ejemplos queda manifiesto el papel importante que da Manrique a la relación con su mujer y a la necesidad de comunicarse ahora con ella para prestar consolación.

166 Según Copenhagen (1986: 215) se encuentra en unas de las cartas personales del siglo XV un fin en el que el autor expresa su preocupación por la salud del destinatario y/o por la interpretación correcta de la carta. Además comenta sobre el cierre en que se refiere a uno o varios tópicos religiosos que “This sort of conclusion draws reader and writer together in a bond of shared religious sentiment”. Aunque Copenhagen tome como ejemplo la carta de una persona religiosa, su observación es bien aplicable a la carta de Manrique.

167 Gómez Manrique (2006: 58-59).

168 p. 20.

6.-A modo de conclusión

La originalidad de la *Consolatoria* de Gómez Manrique se halla en el cambio de, en vez en la vida de los difuntos, poner el énfasis más en la relación del escritor con el destinatario tanto en la vida real como en la relación íntima que se establece en la obra. La manera de que Manrique transmite una sensación de intimidad en la *Consolatoria* hace posible que el destinatario se identifique con la vida y los sentimientos del escritor tal y como resuena en la obra. De la misma manera la obra refleja la relación y el cariño de la vida real de los dos, por lo cual será éste, el amor, la medicina para consolar a su mujer, como si estuviera con ella.

BIBLIOGRAFÍA

AZAUSTRE GALIANA, Antonio y Juan CASAS RIGALL, (1997): *Manual de retórica española*, Barcelona, Editorial Ariel.

CÁTEDRA, Pedro M. (1993): "Prospección sobre el género consolatorio en el siglo XV" en *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain: Studies Presented to P.E. Russell on his Eightieth Birthday*, eds. A.D. Deyermond and J. Lawrence, Llangrannog, Dolphin, pp. 1-16.

--. (1995): "Creación y lectura: sobre el género consolatorio en el siglo XV: la Epístola de consolaçión, embiada al reverendo señor Prothonotario de Çigüença, con su respuesta (c. 1469)" en *Studies on Medieval Spanish Literature in Honor of Charles F. Fraker*, eds. M. Vaquero and A.D. Deyermond, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd, pp. 35-61.

--. (1996): "Modos de consolar por carta" en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de literatura Medieval (Universidad de Alcalá, septiembre de 1995)*, ed. J.M. Lucia, Alcalá de Henares, Universidad, I, pp. 469-87.

GÓMEZ MANRIQUE, Diego (2003): *Cancionero*, ed. F. Vidal, Madrid, Cátedra.

--. (2006): *Consolatoria para doña Juana de Mendoça*; edición crítica, tesina inédita de A.C. de Groot, Utrecht, Universiteit Utrecht, en:

<<http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2006-0324083420/Tesina%20Consolatoria%20para%20doA%20a%20Juana%20de%20Mendoca.pdf>> [Consultado: 23 de abril de 2007].

JAUSS, Hans R. (1992): *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus.

LAPESA, Rafael (1988): "Poesía docta y afectividad en las "Consolatorias" de Gómez Manrique" en *De Ayala a Ayala; estudios literarios y estilísticos*, Madrid, Istmo, pp. 55-64.

MCCLURE, George W. (1986): "The Art of Mourning: Autobiographical Writings on the Loss of a Son in Italian Humanist Thought (1400-1461)", *Renaissance Quarterly*, 39, 3, pp. 440-475.

MOOS, Peter Von (1971-72): *Consolatio. Studien zur mittellateinischen Trostliteratur über den Tod und zum Problem der christlichen Trauer*, München, Wilhelm Fink, 4 volúmenes.

SCHOLBERG, Kenneth R. (1984): *Introducción a la poesía de Gómez Manrique*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd.

SIEBER, Harry (1993): "Gómez Manrique's last poem: Consolatoria para doña Juana de Mendoça" en *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain: Studies Presented to P.E. Russell on his Eightieth Birthday*, eds. A.D. Deyermond and J. Lawrence, Llangrannog, Dolphin,

WEISS, Julian (1990): *The Poet's Art: Literary Theory in Castile c. 1400-60*, Oxford, The Society for the Study of Mediæval Languages and Literature.

LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE “LA GALERA DE ORO” Y “DESPLIEGA VELAS” EN LOS DISTINTOS POLISISTEMAS DEL ÁMBITO ESPAÑOL¹⁶⁹

Mónica Domínguez Pérez
Universidad de Santiago de Compostela

“La Galera de oro” y “Despliega velas” son dos colecciones de literatura infantil publicadas por la editorial La Galera en los años 60 y 70. Salvo dos títulos escritos originalmente en castellano y uno en gallego, todos los volúmenes tenían el catalán por lengua de origen y su traducción al castellano era realizada sistemáticamente por los productores de La Galera. La edición doble castellano-catalana estaba justificada por la necesidad de reducir costes, dado el elevado precio de la impresión en cuatricromía y el reducido mercado de la literatura infantil y juvenil —desde ahora LIJ— en catalán, que por aquellos años comenzaba a desarrollarse después del parón que había supuesto la guerra civil y el franquismo.

De estas colecciones se tradujeron cinco títulos al gallego y diez al euskera, que fueron pioneros en la LIJ escrita en sus respectivas lenguas. En este caso la respuesta del público no resultó tan favorable como se esperaba, por lo que se interrumpieron las ediciones ya en los años 60.

Este trabajo pertenece a otro mayor en que el estudio de recepción de dichas colecciones abarca datos sobre la tirada, precio, reediciones, edad recomendada, premios, etc. Por motivos de espacio nos centraremos aquí exclusivamente en la crítica emitida desde obras de referencia y selecciones de LIJ, prestando una atención especial a las traducciones.

En las obras críticas señaladas destacan cuantitativamente las citas a las ilustradoras Balzola y Solé, según unas estadísticas realizadas para la ocasión¹⁷⁰. Les siguen las referencias a Ginesta y la escritora Aurora Díaz-Plaja. Sin embargo, los volúmenes ilustrados por Balzola y Ginesta para La Galera apenas son mencionados en las obras críticas, por lo que se puede decir que no son títulos destacados dentro de la obra de sus ilustradoras¹⁷¹. Por el contrario, *Ni tuyo ni mío* (Capmany, 1972), ilustrado por Solé, es también uno de los más citados de las dos colecciones, con referencia en Victoria Fernández (1983: 58), Valriu (1994: 174) y Luis D. González (2001: 78). Se trata, por tanto, de una obra destacada que contribuyó a la consagración de la ilustradora, premiada sobre todo en el período siguiente. También los dos títulos escritos por Aurora Díaz-Plaja se encuentran entre los más citados.

La cuarta obra que destaca, en cuanto a número de referencias, es *La carta para mi amigo* (Cuadrench, 1965), que aparece tanto en selecciones (*Guía de autores*; Victoria Fernández, 1983: 39) como en la historia de la LIJ vasca (Calleja y Monasterio, 1988: 157). Las demás obras no suelen ser citadas más de una vez.

En general se puede decir que los libros destacados en cada una de las obras de referencia varían mucho según el crítico que se consulte. Se establece cierto equilibrio entre las referencias de una y otra colección, roto por la selección de Victoria Fernández en favor de “La Galera de oro”. Esto señala que la importancia de ambas

169 Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Historia comparada de las literaturas: aplicaciones al dominio ibérico” (HUM2004-00314), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). Su autora es becaria de la Fundación Caixa Galicia.

170 A fin de estudiar el grado de canonicidad y la recepción crítica de las colecciones analizadas, se han extraído las referencias a todas las obras de las colecciones y a sus autores que aparecen en las siguientes obras críticas: una historia de la LIJ castellana (García Padrino, 1992), una catalana (Valriu, 1994), una vasca (Calleja y Monasterio, 1988) y una gallega (Cobas Brenlla, 1991). De todo el ámbito español se seleccionan obras y autores en Victoria Fernández (2000) y la *Guía de autores* (Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil). También se han tenido en cuenta las siguientes selecciones que incluyen traducciones del ámbito internacional: Victoria Fernández (1983, teniendo en cuenta solo los autores citados en la introducción y los títulos de las selecciones de treinta obras por curso académico, ya que la selección total es demasiado extensa), Bravo-Villasante (1985), Luis D. González (2001), Equipo Peonza (2004), Azarola *et alii*. (1985), Fundación Germán Sánchez Ruipérez & Grupo Estel (1993), Aguayo (1994). De estas tres últimas solo se han considerado las referencias a las obras y no a los autores. Este método no permite realizar estadísticas precisas debido a la diversidad en el número de referencias, en la fecha de publicación de los libros, en los criterios y objetivos de cada selección, etc. Sin embargo, permite observar a grandes rasgos en cada sistema cómo fue la recepción crítica de las obras del corpus —en su primera versión o en traducción—, cuáles fueron las colecciones y autores más canonizados, etc.

171 El título de Balzola aparece solamente en Valriu (1994: 174). El de Ginesta no es citado en ninguna de las obras de referencia consultadas.

colecciones se encuentra sobre todo en su conjunto, en las innovaciones que supusieron para su época, y no tanto en la inclusión de títulos canonizados.

En algunas selecciones amplias de LIJ los títulos de estas colecciones entran masivamente. Así, la bibliografía del Seminario de Literatura Infantil Rosa Sensat (Lissón *et alii.*, 1977), incluye todos los títulos tanto en catalán como en castellano, excepto: aquellos que aún no se habían publicado, dos traducciones castellanas y dos obras en sus redacciones castellana y catalana. Probablemente la exclusión se debe a que las ediciones se hallaban agotadas, puesto que varios de los títulos omitidos habían recibido algún tipo de mención en obras críticas y además *Ni tuyo ni mío* aparece en la segunda edición de la bibliografía (Lissón *et alii.*, 1980). En cualquier caso, queda demostrado el apoyo que el Seminario Rosa Sensat ofrecía a la producción de La Galera en general y a las dos colecciones analizadas en particular, gracias en parte a los colaboradores que ambas instituciones tenían en común.

En 1980, a pesar del aumento de la producción de LIJ en el ámbito español, la bibliografía de Rosa Sensat sigue señalando con letras mayúsculas —libros destacados por su calidad u originalidad— los mismos títulos que en 1977. Mantiene también los señalados con un asterisco a fin de reivindicar su reedición, mientras que suprime los que se encontraban agotados y no eran destacados. A este respecto no se observan diferencias entre los títulos catalán y castellano de cada título, lo que hace pensar que los colaboradores de Rosa Sensat aceptaron de igual manera las traducciones que los textos de partida de estas obras.

Por su parte, Aurora Díaz-Plaja (1970a), una de las críticas de LIJ más prestigiosas y activas¹⁷², presenta una selección de obras en catalán para las bibliotecas. También publicó en su momento un conjunto de breves reseñas críticas para la revista cultural *Serra d'or* y el semanario juvenil *Rodamon*. Se trata ahora de una crítica individual e independiente, aunque hecha por una de las escritoras y traductoras de “Desplega vela”. De esta colección y de “La Galera d'or” recomienda Aurora Díaz-Plaja todas las obras publicadas hasta 1968 salvo tres, además de *Pol·len vol estimar* (Moyà, 1969), que es posterior. Dos de las tres excluidas fueron destacadas por Lissón *et alii.*, de las cuales *Tres avions amics* (Ollé, 1963) la seleccionó la propia Aurora Díaz-Plaja en 1973. Su ausencia en la obra de 1970a, por tanto, puede deberse a un olvido. Los últimos títulos de “La Galera d'or”, por su parte, fueron reseñados en revistas por Aurora Díaz-Plaja (1982), lo que indica que la recepción crítica siguió siendo positiva hasta que se cerró la colección. Otras cuatro obras de 1968 y 1969 fueron reseñadas por Aurora Díaz-Plaja. Dos de ellas ni siquiera aparecían en Lissón *et alii.* (1980), lo que confirma que las preferencias por unos u otros títulos no solían coincidir en estas colecciones.

Aurora Díaz-Plaja suele destacar en las reseñas y fichas de estas obras su valor didáctico o moral, así como los dibujos “graciosos” y en ocasiones la sencillez del texto. El ámbito pedagógico, pues, es el que más eco ha hecho de estas dos colecciones, confirmando así el acierto de sus productores. Es más, en el ámbito catalán los libros fueron utilizados como sustitutos de los libros de texto, inexistentes en los primeros años 60 en lengua catalana.

Aunque la repercusión en el sistema castellano fue menor, como ocurre con otras colecciones de La Galera, la aceptación crítica también fue buena. En 1973 Aurora Díaz-Plaja presenta una nueva selección de libros en castellano, donde el volumen de producción en esta lengua la obliga a ser mucho más selectiva. A pesar de eso, treinta y uno de los títulos de las dos colecciones publicados hasta 1972 fueron incluidos en la selección, lo que demuestra una vez más el alto grado de aceptación crítica de que gozaban estas obras.

En los *Catálogos críticos de libros para niños* (Niño *et alii.*, 1961; Niño, 1967; Manuel Carrión, 1972; 1975; 1977), en que todas las referencias son de obras en castellano autóctonas o traducidas, se incluyen todos los títulos publicados en las dos colecciones hasta 1966, con solo una excepción. De 1967 a 1969, en cambio, se mencionan solo catorce de veinticuatro títulos, señal de que la variedad de LIJ en la CIE ya era mayor y las

¹⁷² Publicó reseñas en revistas y periódicos, dirigió dos programas de televisión, organizó exposiciones de libros infantiles y juveniles, etc. Recibió el tercer Premio Nacional de LIJ a la mejor labor crítica en su primera convocatoria, 1979.

aportaciones de “Despliega velas” y “La Galera de oro” más reducidas. La selección ahora favorece los libros de “Despliega velas” que tratan temáticas muy específicas, como si se pretendiera con eso dotar de variedad temática al catálogo: la música de tipo clásico, las bibliotecas, el escultismo, etc.

Los *Catálogos críticos...* presentan también una descripción crítica de cada libro, que se realiza en términos similares a los utilizados por Aurora Díaz-Plaja. Se añade aquí la frecuente indicación de que las ilustraciones son “modernas” y la valoración positiva de la labor editorial, que suele expresarse como “Buena presentación” o “buena impresión”. Solo en dos ocasiones la crítica es ligeramente negativa, con respecto a las ilustraciones de dos libros: las de *Mi gorrión* (Albó, 1971) se considera que “tratan de ser graciosas y resultan algo grotescas” (Niño, 1967: 83); las de *Si yo hiciese un parque...* (Valeri, 1965) son “dibujos realizados con cera, poco conseguidos” (Niño, 1967: 191). La recepción crítica del primer libro es muy irregular, ya que en Lissón *et alii.* (1977: 38) se destaca con letras mayúsculas y asterisco, mientras que Díaz-Plaja (1970a) ni siquiera lo incluye en su amplia selección —sí está, en cambio, en la de Tura-Soteras de 1978—. Por su parte, *Si yo hiciese un parque...* se incluye en todos estos catálogos, aunque sin distinción especial.

Estas amplias bibliografías de LIJ clasifican las referencias bibliográficas por géneros, tendencias, temas y tipos de protagonista, a menudo mezclando varios criterios. Pues bien, lo primero que hay que destacar de las dos colecciones analizadas es la gran cantidad de títulos que se clasifican como “Libros de conocimientos” o por una temática específica, frente a los apartados de cuentos. La división entre uno y otro tipo es independiente de la colección a que pertenece cada volumen; parece más bien una apreciación subjetiva que varía de unos catálogos a otros. Por ejemplo, *¿Dónde acaba mi ciudad?* (Panosa, 1965) es clasificado por Lissón *et alii.* (1980: 58) como “Libros de conocimientos. Ciencias aplicadas”, por Aurora Díaz-Plaja (1970a: 135) bajo el epígrafe “Barcelona: costums, història i geografia. Conte de la vida real”, y en Niño (1967: 183, sobre la traducción castellana) como “Cuentos y novelas: vida real”. En cualquier caso, resulta muy significativa la clasificación que describe estos cuentos como libros divulgativos, ya que destaca que su recepción se realizaba sobre todo desde el punto de vista pedagógico y escolar, a pesar de que todos ellos poseen un hilo narrativo más o menos evidente.

La apreciación de la tendencia realista o fantástica de los cuentos también varía en ocasiones de unas bibliografías a otras. Así, *L'avet valent* (Cots, 1966) es considerado por Aurora Díaz-Plaja (1970a: 189) un cuento fantástico, mientras que en Carrión (1972: 200) se clasifica como cuento realista.

Tura-Soteras (1978), por su parte, solo clasifica algunos libros como “Die Besten der Besten” (1978: 8), pero no incluye entre ellos ninguno de las colecciones analizadas. De todas formas, selecciona para su catálogo de obras castellanas o traducidas al castellano cinco títulos de “Despliega velas” y seis de “La Galera de oro”. La cifra es muy elevada si tenemos en cuenta que el total de referencias de este catálogo es de ochenta y seis. La valoración de estas dos colecciones entre los críticos, por tanto, era muy alta, aunque ninguno de los volúmenes era especialmente resaltado.

En los diccionarios de autores de la LIJ internacional la representación es mucho menor, tanto en el publicado poco después del período analizado (Bravo-Villasante, 1985) como en el más reciente (Luis D. González, 2001). A pesar de los aproximadamente ciento treinta autores españoles citados por Bravo-Villasante —cerca de un centenar correspondientes al período estudiado—, solo cuatro de ellos participan en “La Galera de oro” o “Despliega velas”: Candel, Capmany, Díaz-Plaja y Vallverdú. De estos escritores solo se citan dos obras de las colecciones. En el diccionario-guía de Luis D. González se mencionan tres autores, incluyendo ahora dos ilustradoras: Vallverdú, Solé y Sariola. Ninguna de las obras citadas, en cambio, pertenece a las colecciones analizadas. Cabe pensar, por tanto, que la valoración crítica de estas colecciones fue mermando con el paso de los años, sobre todo entre los críticos procedentes del sistema castellano. También la idea de que las dos colecciones eran más apreciadas en su conjunto que por títulos individuales justifica la ausencia de los mismos en los diccionarios de autores de la LIJ.

La valoración de los ilustradores no parece haberse perdido en igual medida, según se refleja en la

reciente selección creada por el Centro Virtual Cervantes para la exposición de ilustradores de LIJ de la CIE¹⁷³. Se incluyen aquí seis de los presentes en “La Galera de oro” o “Despliega velas”: Balzola, Bayés, Ginesta, Rifà, M^a Rius y Solé. Las ilustraciones eran, de hecho, uno de los aspectos más valorados de estas colecciones.

Nos centraremos ahora en las dos obras traducidas del castellano: *Una nova terra y Avui començo a treballar!* (Candel, 1967 y 1969). Lo significativo aquí es que han sido apropiadas por la literatura nacional catalana (Rovira, 1988: 465, Valriu, 1994: 174 y 232, Ana Díaz-Plaja, 1995: 237-238...), teniendo en cuenta que el autor es valenciano, reside en Barcelona y trata problemáticas de la realidad catalana del momento. Se silencia, al mismo tiempo, la lengua de los textos de origen, aunque “La Galera” la hacía explícita en los anuncios publicitarios y en los propios libros. Es probable que, al constituir excepciones dentro de la colección, la lengua de origen pasara desapercibida para muchos. Se explica así que Ana Díaz-Plaja (1995: 238) cite el texto en catalán, dentro de un artículo redactado en castellano, y que luego reproduzca una traducción a esta lengua que no coincide exactamente con el texto de partida¹⁷⁴. Y lo hace precisamente cuando está hablando del “cambio de lengua” de los personajes, lo que supone una importante modificación de la perspectiva.

En cuanto a las traducciones vascas, encontramos únicamente la referencia a los cuatro títulos de 1969 (Calleja y Monasterio, 1988: 157), pero nada se dice de los anteriores. Estas referencias se deben más al peso histórico de las traducciones que a la valoración de los críticos.

De las traducciones gallegas son pocas las referencias hechas por aquellos años. En Lissón *et alii*. (1980: 177) se recomiendan las traducciones de “A galea de ouro”, entre veintitrés libros gallegos seleccionados. En cambio de “Desplega velas” en ninguno de los catálogos consultados se encuentran los títulos gallegos —ni siquiera *Polo mar van as sardiñas*, escrito por Xohana Torres (1967)—. Este tratamiento contrasta con el recibido por las mismas obras en sus redacciones catalana y castellana, tanto por parte de Lissón *et alii*. como por parte de Aurora Díaz-Plaja. Así pues, resulta difícil explicar la ausencia de estas obras en la sección de libros en gallego, tal vez debida a un cambio en la percepción crítica al final del período. En cualquier caso, lo que se refleja aquí es que la colección gallega pasó más desapercibida que la catalana, a pesar de que el número de títulos “en competencia” era mucho menor.

Ya aparte de las obras de referencia utilizadas para las estadísticas, en Galicia se publicó una reseña de los dos títulos de “A galea de ouro” firmada por S. Lorenzana. Tal es el seudónimo de Fernández del Riego (1967), editor de *Galaxia* y de *Grial*, la revista en que se publica la reseña. Debemos considerar, por tanto, lo que hay aquí de anuncio publicitario más que de crítica independiente. En esta reseña se destaca la modernidad de los cuentos, sus valores artísticos y el hecho de que estén traducidos al gallego, de modo que la lengua y la literatura gallega parecen ser las más beneficiadas: “Agora, por vez primeira, rematan de saír do prelo dúas fermosas pequenas historias infantís, verquidas á nosa fala pola fina poeta Xohana Torres” (1967: 118).

Puesto que las obras se recibieron fundamentalmente como una contribución a la normalización del gallego y a la diversificación literaria en gallego, no se encuentran referencias posteriores a sus títulos hasta los años 90. Es entonces cuando comienza a estudiarse la historia de la LIJ gallega, y por tanto las traducciones de La Galera son mencionadas de pasada por su importancia histórica: Fernández Paz (1989: 24), Cobas Brenlla (1991: 84), Blanco (1991: 206), etc.

En cuanto a las traducciones de *Polo mar van as sardiñas*, Aurora Díaz-Plaja (1970a: 259) hace resaltar el origen gallego de la obra y de las imágenes que transmite —“Treballs de pesca a la costa gallega, [...] escrit en gallec i traduït al català”—, lo cual indica la receptividad de los críticos catalanes a las obras gallegas. Parece valorar más las ilustraciones que el texto —“Bonics dibuixos”—, que considera muy didáctico: “explicats amb lleugera excusa argumental per tal de fer-ho més atraient.” Así pues, se puede afirmar que la recepción de las

173 CVC. *Cien años de ilustración infantil* <<http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/ilustracion/>> [Consulta: 1 de marzo de 2007].

174 El término “apretados” —“apretaditos” en el texto escrito por Candel— delata que Ana Díaz-Plaja tradujo el fragmento sin citar la edición castellana.

traducciones de *Polo mar van as sardiñas* corrió pareja a la del resto de la colección: pasó casi desapercibida en el sistema castellano pero fue bien acogida en el catalán, constituyendo incluso una de las obras más destacadas de la colección —es así en las bibliografías de Lissón *et alii*—. El origen gallego es una de las notas resaltadas por los críticos.

Con respecto a la traducción castellana de la misma obra, solo la destacan Aurora Díaz-Plaja (1973: 185) y el seminario localizado en Barcelona, por lo que parece que fuera del territorio de lengua catalana el libro —y otros muchos de su colección— no alcanzaron una gran difusión ni recepción crítica.

Junto a las referencias individuales de cada título, cabe comentar también algunas críticas en libros y catálogos a las colecciones en su conjunto. Por ejemplo, en Carrión (1972: 330) se valora “Despliega velas” como una “Bonita colección de folletos [...]. De gran valor pedagógico e instructivo, pues los temas son altamente morales y educativos [...]. Dibujos apropiados al texto, muy bonitos y alegres.” Las obras de “La Galera de oro” (1972: 332) se describen como “Sencillas narraciones poéticas y bellas muy apropiadas para primeras lecturas. Se aprovecha el valor pedagógico de la narración en las hojas finales de cada libro [...]. Dibujos muy vistosos en colores.” Se destaca, por tanto, lo atractivo de las colecciones y los valores pedagógicos y morales que transmiten. En términos similares se expresan otras breves descripciones de las colecciones, aunque con algunas diferencias significativas. Por ejemplo, la misma publicación unos años antes (Niño, 1967: 306) no valoraba de igual manera las ilustraciones ni la presentación de “Despliega velas”: “dibujos intencionadamente infantiles, algunos en cera, poco conseguidos, letra cursiva en algunos relatos, molesta de leer.” Se observa así la evolución en la consideración crítica de esta colección, que tardó unos años en ser bien acogida.

Ya en los años 90, Valriu (1994: 168) menciona gran parte de la colección “Desplega vela” como ejemplo de los libros realistas que presentan “un protagonista modèl·lic, generalment un jove o una noia assenyats i sincers, que s’ha d’enfrontar a petits entrebancs familiars o socials, dins un entorn poc conflictiu.”

Así pues, la crítica especializada recibió muy bien las dos colecciones a lo largo de varias décadas. Se les confiere de esta manera un considerable grado de canonicidad, sobre todo en el ámbito pedagógico, aunque sin resaltar especialmente ningún título individual. Lo que más se valora es la adecuación pedagógica y la innovación en las ilustraciones. Estos eran los objetivos de “La Galera”, que se vieron cumplidos en el sistema catalán. En el castellano ocurrió lo mismo, a pesar de que las traducciones eran realizadas por motivos fundamentalmente económicos y desde el punto de vista de los productores catalanes.

En la literatura vasca y gallega de aquellos años no existía apenas la crítica de libros infantiles. De todas formas la selección realizada para Lissón *et alii*. (1980) resulta significativa, en tanto que recoge solo los títulos gallegos de “La Galera de oro” y ninguna de las traducciones vascas. La recepción crítica, por tanto, fue menos positiva en las literaturas periféricas que en las más desarrolladas, a pesar del importante papel que jugaron las traducciones de “La Galera” en los inicios de los nuevos sistemas de LIJ. La preferencia de los críticos por las obras autóctonas puede ser una de las principales razones, especialmente en el polisistema gallego en que apenas se encuentran referencias críticas sobre las traducciones.

Finalmente cabe recordar el distinto tratamiento recibido por los textos de origen en castellano y en gallego: mientras los primeros son apropiados por la literatura nacional catalana silenciando su texto fuente, la traducción gallega era resaltada por su origen. De esta forma se neutralizaba el poder de la literatura castellana, central en el ámbito español, frente a la promoción que se hacía de una literatura periférica como la gallega, cuya única obra infantil de aquellos años que resultaba inofensiva para el resto de los sistemas vecinos. Como es habitual, la recepción de las traducciones se ve condicionada por la posición que ocupan los polisistemas de origen y de llegada.

BIBLIOGRAFÍA

ALBÓ, Núria (1971): *Mamá, ¿qué hago?*, ilust. Pilarín Bayés, trad. A. Jorquera, Barcelona, La Galera.

AGUAYO, M^a Dolores (1994): *Multiculturas en los libros españoles infantiles y juveniles*, Madrid, Anaya.

Asociación Española de amigos del libro infantil y juvenil: Guía de autores, <http://www.amigosdelibro.com/autores/guia_autores_a.htm> [También disponible en papel: Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1998].

AZAROLA, Carmen, et alii. (1985): *Libros para la paz*, Madrid, Asociación Española de Amigos del IBBY.

BLANCO, Carmen (1991): *Literatura galega da muller*, Vigo, Xerais.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1985): *Diccionario de autores de la literatura infantil mundial*, Madrid, Escuela Española.

CALLEJA, Seve, y Xabier Monasterio (1988): *La literatura infantil vasca. Estudio histórico de los libros infantiles en euskera*, Bilbao, Mensajero / Universidad de Deusto. [Edición ampliada y traducida al euskera, Haur literatura euskaraz. Lehenengo irakurgaietatik 1986ra arte, Bilbao, Labayru Ikastegia-BBK, 1994].

CANDEL, Francisco (1967): *Una nova terra*, ilust. Cesc, trad. M. Mata. Barcelona, La Galera.

--. (1969): *Avui començo a treballar!*, ilust. Eulàlia Sariola, trad. Josep M. Cormand, Barcelona, La Galera.

CARRIÓN, Manuel, dir. (1972): *Catálogo crítico de libros para niños (1966-1969)*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

CAPMANY, M^a Aurèlia (1972): *Ni tuyo ni mío*, trad. A.G.S. Lissón, Barcelona, La Galera.

CARRIÓN, Manuel, dir. (1975): *Catálogo crítico de libros para niños (1970-1972)*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

--. (1977): *Catálogo crítico de libros para niños (1973-1975)*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

COBAS BRENLLA, Xulio (1991): *Historia da literatura infantil e xuvenil galega*, Santiago de Compostela, Velograf.

COTS, Jordi (1966): *L'avet valent*, ilust. M^a Rius, trad. Carola Soler, Barcelona, La Galera.

CUADRENCH, Antoni (1965): *La carta para mi amigo*, ilust. Pilarín Bayés, trad. Carola Soler, Barcelona, La Galera.

DÍAZ-PLAJA, Ana (1995): "Una, dos, tres, muchas culturas", en *24º Congreso Internacional del IBBY de Literatura Infantil y Juvenil. Memoria*, VV.AA., Madrid, OEPLI, pp. 235-242.

DÍAZ-PLAJA, Aurora (1970a): *La biblioteca a l'escola*, Barcelona, Nova Terra.

--. (1970): "Llibres per a infants i adolescents", *Serra d'or*, 128, pp. 43-48.

--. (1973): *La biblioteca en la escuela*, Barcelona, Nova Terra.

--. (1982): *Guia de lectura. Una eina de treball per als mestres en torn dels llibres infantils publicats en català*, ilust. Pilarín Bayés, Barcelona, CEAC.

EQUIPO PEONZA (2004): *Cien libros para un siglo*, Madrid, Anaya.

FERNÁNDEZ, Victoria (1983): *La Isla de los cuentos*, 2ª edición, Oviedo, Principado de Asturias, Consejería de Educación y Cultura.

--. (2000): "100 obras de literatura infantil del siglo XX: VI Simposio sobre literatura infantil y lectura", en *CLIJ*, 30, pp. 56-60.

FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco (1967): "Contos de nenos en galego", *Grial*, 15, pp. 117-19.

FERNÁNDEZ PAZ, Agustín (1989): *Os libros infantís galegos*, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Deportes da Xunta de Galicia.

Fundación Germán Sánchez Ruipérez & Grupo Estel (1993): *Historias familiares. Una selección bibliográfica para niños y jóvenes*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

GARCÍA PADRINO, Jaime (1992): *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid [etc.], Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

GONZÁLEZ, Luís D. (2001): *Bienvenidos a la fiesta: literatura infantil y juvenil: diccionario-guía de autores y obras*, Madrid, CIE Inversiones Editoriales Dossat.

LISSÓN, Asunción, et alii. dirs. (1977): *¿Qué libros han de leer los niños?*, Barcelona, Rosa Sensat.

--. et alii. (dirs.) (1980): *¿Qué libros han de leer los niños?*, 2ª ed. Barcelona, Rosa Sensat.

LÓPEZ, José M. (2001): "Azken 25 urteotan euskaratutako Haur eta Gazte Literatura", *Behinola*, 4, pp. 31-41.

--. (2002): "An analysis of Children's and Young People's Literature translated into Basque: Functions, influences, and strategies", *Senez*, 24.

--. y Xabier Etxaniz (2005): *90eko hamarkadako Haur eta Gazte Literatura*, Pamplona, Pamiela.

MARTORELL, Artur (1966): "Llibre infantil. Una cinquantena de novetats", *Serra d'or*, 4, pp. 104-05.

MOYÀ, Benvingut (1969): *Pol·len vol estimar*, ilust. Gloria Carasusan, Barcelona, La Galera.

NIÑO, Mª Isabel, et alii. (1961): *Catálogo crítico de libros para niños: 1957-1960*, Madrid, Servicio Nacional de Lectura.

--. dir. (1967): *Catálogo crítico de libros para niños (1962-1965)*, Valencia, Servicio Nacional de Lectura.

OLLÉ, Mª Àngels (1963): *Tres avions amics*, ilust. Antoni Bassó, Barcelona, La Galera.

PANOSA, Montserrat (1965): *¿Dónde acaba mi ciudad?*, ilust. Antoni Bassó, trad. C. Soler, Barcelona, La Galera.

ROVIRA, Teresa (1988): "La literatura infantil i juvenil", en *Història de la literatura catalana*, dir. J. Molas, Barcelona, Ariel, pp. 421-471.

TORRES, Xohana (1967): *Polo mar van as sardiñas*, ilust. Ismael Balanyà, Vigo / Barcelona, Galaxia / La Galera.

TURA-SOTERAS, Margarita M. (1978): *Spanien. Literatur für Kinder ausländischer Arbeitnehmer*, 2ª ed., München, Internationale Jugendbibliothek.

VALERI, Mª Eulàlia (1965): *Si yo hiciese un parque...*, ilust. Antoni Nadal, trad., Carola Soler, Barcelona, La Galera.

VALRIU, Caterina (1994): *Història de la literatura infantil i juvenil catalana*, Barcelona, Pirene.

JORGE DE MONTEMAYOR Y SU DIANA EN INGLATERRA: LA TRADUCCIÓN DE BARTHOLOMEW YOUNG 1598

Elena Domínguez Romero
Universidad Complutense de Madrid

La primera edición de *England's Helicon* (1600) consta de ciento cincuenta poemas a los que posteriormente se añaden otros nueve en 1614. Según el estudio de H. E. Rollins (1935: 3), el carácter antológico de *England's Helicon* se refleja en el hecho de que sólo veinticuatro de los ciento cincuenta poemas de los que consta la primera edición son totalmente desconocidos antes de su publicación. Los otros ciento veintiséis serían perfectamente conocidos en la actualidad aunque *England's Helicon* nunca hubiera visto la luz. Se habían publicado previamente en otras misceláneas, novelas pastoriles tanto originales como traducidas al inglés, ciclos de sonetos y madrigales, o dramas pastoriles publicados entre los años 1580 y 1600.

El corpus del editor de la antología abarca prácticamente toda la literatura isabelina. Sin embargo, podrían destacarse algunas obras clave como la novela pastoril de John Dickenson titulada *The Shepherds' Complaint* (1595), la famosa obra de Edmund Spenser *The Shepherds' Calendar* (1579), el drama pastoril de George Peele titulado *The Arraignment of Paris* (1584), algunos libros de madrigales como los de John Dowland o Thomas Morley, y varias misceláneas entre las que pueden citarse *Bower of Delights* (1591), *The Phoenix Nest* (1593), o *Songs and Sonnets* (1557).

Habría que señalar también la influencia de los ciclos de sonetos, importantísimos en la época, así como el hecho de que un número bastante elevado de los poemas de *England's Helicon* esté tomado de otras obras como *Menaphon: Camillaes Alarum to Slumber Euphues in his melancholy Cell at Silexetra*, de Robert Greene (1589), *Rosalynde* de Thomas Lodge (1590), o las traducciones que Bartholomew Young hace en 1598 tanto de *La Diana* de Jorge de Montemayor como de las continuaciones de la misma que llevaron a cabo Alonso Pérez y Gaspar Gil Polo. Son precisamente éstos los libros de pastores que sirven a la antología como fuentes literarias, es decir, los que condicionan factores tan importantes como su estructura, su argumento, o la caracterización de sus personajes. Por este motivo, el estudio de estas obras resulta fundamental para llevar a cabo una aproximación a *England's Helicon* coherente y detallada. Así, en el presente trabajo se va a analizar la traducción de Bartholomew Young y su recepción en Inglaterra por parte del editor del *Helicon*, así como la importancia y repercusión de la incorporación de los poemas traducidos a la obra.

Bartholomew Young llevó a cabo una traducción de *La Diana* de Jorge de Montemayor así como de las continuaciones de Gaspar Gil Polo y Alonso Pérez en 1598. Veinticinco de estos poemas se recopilaron en la antología pastoril *England's Helicon* en el año 1600: [48, 49, 60, 66, 67, 70, 73, 75, 80, 83, 86, 90, 91, 93, 95, 98, 101, 103, 105, 107, 109, 111, 113-116]. Young se convirtió automáticamente de este modo en el autor que más poemas aporta a la antología a pesar de que sus poemas sólo son traducciones. Este hecho siempre ha presentado grandes dificultades para los editores y los críticos. H. E. Rollins (1935: 35) es el único de todos ellos que señala a las propias traducciones de la *Diana* llevadas a cabo por Sir Philip Sidney para apuntar que las traducciones de Bartholomew Young no son en ningún caso inferiores al común de las traducciones isabelinas. Sin embargo, sólo una de las traducciones de Sidney aparece en la antología frente a las veinticinco de Young.

Como se ha indicado anteriormente, *England's Helicon* se publicó por primera vez en el año 1600 para volver a ser nuevamente publicada en 1614. La primera de estas ediciones data de 1600, consta de 150 poemas, y parece ser obra de algún coetáneo que responde a las iniciales L. N. que rubrican el prólogo al lector. Aunque en la actualidad parece estar claro que estas iniciales corresponden a Nicholas Ling, lo cierto es que la existencia de un soneto preliminar obra de un tal A. B. dedicado a John Bodenham dio lugar a la

generalización de una opinión que identificaba al propio John Bodenham con el editor de *Englands Helicon*. El soneto en cuestión se titula “To his loving kinde friend, Mister John Bodenham”¹⁷⁵:

Wits Common-wealth, the first fruites of thy paines,
Drew on Wits Theather, thy second Sonne:
By both of which, I cannot count the gaines,
And wondrous profit that the world hath wonne.
Next, in the Muses Garden, gathering flowres,
Thou mad'st a Nosegay, as was neuer sweeter:
Whose sent will fauour to Times latest howres,
And for the greatest Prince no Poesie meeter.
Now comes thy Helicon, to make compleate
And furnish vp thy last impos'd designe:
My paines heerein, I cannot terme it great,
But what-so-ere, my loue (and all) is thine.
Take loue, take paines, take all remaines in me:
And where thou art, my hart still liues with thee¹⁷⁶.

A. H. Bullen no comparte esta opinión en absoluto y cuando edita *England's Helicon* siempre asegura que John Bodenham no es el autor de ninguna de las misceláneas que los bibliógrafos comúnmente le atribuyen (1887: XII)¹⁷⁷. H. E. Rollins coincide con A. H. Bullen en este punto y pone de manifiesto que, si bien es cierto que la idea inicial es de John Bodenham y que es él quien comienza la recopilación de los poemas que componen la antología, Nicholas Ling es el encargado de culminar la labor iniciada por John Bodenham, así como el editor que finalmente le dedica su obra en agradecimiento (1935: 42-43).

La segunda edición de 1614, como el propio H. E. Rollins apunta (1935: 70), podría ser obra de Richard More. Aunque se pretende que los cambios que se incorporan pasen inadvertidos al lector, lo cierto es que esta segunda edición aumentada de 1614 incluye un índice de títulos y autores donde se recogen los nueve poemas añadidos, además de una portada que enfatiza el carácter pastoril de la obra. En esta nueva portada también se amplía el título a *Englands Helicon. Or The Muses Harmony*, y se incluye la cita de tono bucólico: “The courts of kings heare no such straines, as daily lull the rusticke Swaines”, además de una nueva dedicatoria a Lady Elizabeth Cary obra de Richard More que eclipsa la de John Bodenham:¹⁷⁸

Deign, worthy lady, (Englands happy Muse,
Learning's delight, that all things else exceeds,)
To shield from envy's paw and time's abuse
The tuneful notes of these our shepherds reeds.
Sweet is the concord, and the music such
That at it rivers have been seen to dance;
When these musicians did their sweet pipes touch,
In silence lay the vales as in a trance.
The Satyr stopped his race to hear them sing,
And bright Apollo to these lays hath given
So great a gift, that any favouring
The shepherd's quill shall with the lights of heaven

175 Las iniciales A. B. rubrican el soneto dedicado a John Bodenham, además de una dedicatoria en prosa a Nicholas Wanton y George Faucet. Sin embargo, el prólogo al lector se rubrica con las iniciales L. N. John Bodenham supervisó la edición de una serie de colecciones de prosa estructurada como sigue: Parte I, *Politeuphuia, Wit's Commonwealth*, publicada por Nicholas Ling en 1597; Parte II, *Palladis Tamia, Wit's Treasury*, publicada por Cuthbert Burby en 1598; Parte III, *Wit's Theater of the Little World*, también publicada por Nicholas Ling en 1599. Parece ser que hay una cuarta parte de *Politeuphuia*.

176 Todas las citas de *Englands Helicon* pertenecen a la edición de H. E. Rollins de 1935.

177 A. H. Bullen hizo una primera edición de *England's Helicon* en 1887. Posteriormente, en 1889, A. H. Bullen llevaría a cabo una revisión de esta primera edición.

178 Lady Cary, intelectual y poeta, estuvo casada con Sir Henry Cary, Vizconde de Falkland. Su hijo Lucius Cary fue segundo Lord Falkland.

Have equal fate: then cherish these (fair stem);
So shall they live by thee, and thou by them¹⁷⁹.

H. E. Rollins, sin embargo, duda de la calidad de la edición asegurando que Nicholas Ling nunca hubiera dado el visto bueno a siete de los nueve poemas que Richard More añade porque, en su opinión, estos poemas no son pastoriles y no han sido adaptados por el editor con tal finalidad¹⁸⁰. Además, H. E. Rollins no comprende los motivos por los que Richard More coloca los nueve poemas añadidos en determinados puntos de la antología que, como se verá más adelante, resultan ser estratégicos porque favorecen la lectura secuenciada de determinados grupos de poemas de *England's Helicon*, al mismo tiempo que justifican la edición de 1614 al mismo tiempo (1935: 70-71).

Existe la opinión generalizada de que la segunda edición de *England's Helicon* presenta cambios importantes con respecto a la primera a pesar de haber sido publicada tan sólo catorce años después. El hecho de que se den dos ediciones distintas de una misma obra tan próximas en el tiempo, además de las diferentes copias que inevitablemente surgen tras la publicación de las mismas, es de una gran relevancia para el estudio de ediciones posteriores que, justamente por este motivo, presentan claras diferencias entre sí. Así, por ejemplo, la primera edición moderna de *England's Helicon* obra de Sir Egerton Brydges data de 1812 y sigue el texto de la edición de 1614 aunque la puntuación y el uso de las mayúsculas hayan sido adaptados a la práctica habitual del siglo XIX. En su introducción a esta edición que enfatiza el tono pastoril de la antología en la línea de la edición de 1614, Sir Egerton Brydges hace una defensa de lo pastoril al mismo tiempo que critica la presencia en la antología de un gran número de poemas sacados de las traducciones que Bartholomew Young hace tanto de *La Diana* de Montemayor como de *La Diana enamorada* de Gil Polo¹⁸¹. J. Payne Collier, sin embargo, reproduce el texto de 1600 en su edición de 1867. Este autor trata siempre de mantener la ortografía y la puntuación de la primera edición con la intención de facilitar una versión que se ajuste lo más fielmente posible al texto original.

El caso de A. H. Bullen es diferente y un tanto especial, porque este autor es responsable de dos ediciones diferentes de *England's Helicon*. En la primera de ellas, publicada en 1887, A. H. Bullen reproduce los ciento cincuenta y nueve poemas de las ediciones de 1600 y 1614. Reedita el texto de 1600 en lo que a los preliminares y los ciento cincuenta poemas que dicho texto contiene se refiere pero, después, a la hora de añadir los nueve poemas de la edición de 1614, sigue los pasos de Sir Egerton Brydges y decide colocar los poemas añadidos en los mismos lugares estratégicos en los que ya lo había hecho Richard More en la edición de 1614¹⁸². Como Sir Egerton Brydges, A. H. Bullen sigue la edición de 1614 aunque critique, a pesar de ello, la presencia en la antología de los poemas traducidos por Bartholomew Young. En 1899, A. H. Bullen reedita su propio trabajo e incorpora algunos cambios como la omisión del prefacio y de algunas de las notas que explicaban las variaciones de su texto con respecto al original. También introduce otras variantes textuales que H. E. Rollins recoge después en su edición (1935: 19). En 1925, Hugh Macdonald vuelve a editar el texto de 1600 situando los nueve poemas añadidos de la edición de 1614 en un apéndice final. Como A. H. Bullen, Hugh Macdonald también publica una revisión de su propia edición en 1949 para la que se apoya en la erudita edición de H. E. Rollins de 1935, a la que remite al lector que necesite más información de la que se aporta en la suya¹⁸³.

179 Este poema preliminar, incluido por vez primera en 1614, pertenece a la edición de la segunda edición de *Englands Helicon* llevada a cabo por Sir Egerton Brydges.

180 Según H. E. Rollins (1935: 70), sólo los poemas 153 y 157 hubieran sido aceptados por el primer editor de *England's Helicon*.

181 Esta crítica se basa en el hecho de que la traducción de Bartholomew Young aporta veinticinco poemas a la antología a pesar de que Young no gozaba de una gran reputación como traductor. Sidney ocupa un segundo lugar con quince poemas seleccionados. Lodge lo sigue de cerca con catorce poemas aunque, según H. E. Rollins (1935: 24), sólo diez de estos poemas pueden atribuirse a Lodge. Muy próximos a él se colocan Breton con ocho poemas, y Greene o Shepherd Tony, con siete poemas cada uno. El número desciende sorprendentemente hasta equiparar a autores como William Browne, William Shakespeare o Christopher Brooke, que contribuyen a la antología con un solo poema cada uno.

182 De este modo, el texto de su edición termina con el epitalmio de Christopher Brooke con el que se pone fin a la edición de *England's Helicon* de 1614. No es de extrañar que A. H. Bullen se decantara por el texto de 1614 pensando que el epitalmio es la mejor manera de poner fin a una antología poética cargada de poemas de temática amorosa. Curiosamente, este editor también utiliza un epitalmio para concluir su obra recopilatoria titulada *Poems, Chiefly Lyrical, from Romances and Prose-Tracts of the Elizabethan Age: With Chosen Poems of Nicholas Breton*. London: J. C. Nimmo. 1890.

183 Tras su primera edición de *England's Helicon* en 1925, Hugh MacDonald hace una revisión que aparece publicada en 1949.

La edición de H. E. Rollins, como él mismo reconoce, es extremadamente conservadora. En 1935, este autor sigue la edición de 1600 intentando aproximarse al máximo al modelo original. Para ello reproduce la copia de la edición de 1600 que se encuentra en la Biblioteca John Ryland, Manchester, tras la colación de otras dos copias existentes: la que se encuentra en el Museo Británico, y la perteneciente a la biblioteca privada del Dr. A. S. W. Rosenbach¹⁸⁴. Fiel a su estilo, antes de reproducir los nueve poemas añadidos de la edición de 1614, H. E. Rollins utiliza este mismo método y elige una copia, la del Museo Británico en este caso, para después relacionar todas las diferencias existentes entre las distintas copias conocidas de dicha edición¹⁸⁵. También sitúa los poemas añadidos al final y los numera a partir del último poema de la edición de 1600. No obstante, la paginación original y las firmas bajo las que aparecen los nueve poemas añadidos quedan claramente indicados tanto en las notas como en la introducción de esta exhaustiva edición de H. E. Rollins.

Su carácter conservador lo lleva a discrepar de editores como A. H. Bullen quienes, según el propio H. E. Rollins, enmiendan muchos versos del original sin tener en cuenta que la mayor parte de los poemas de *England's Helicon* habían sido publicados con anterioridad a la primera edición de la antología, y que sólo entonces pudieron ser seleccionados por un primer editor que ya estableció en su momento los cambios oportunos para convertirlos en poemas pastoriles y adaptarlos así a sus propósitos (1935: 18). Este mismo carácter conservador hace que H. E. Rollins no comparta la organización de los poemas de la edición de 1614 que siguen tanto Sir Egerton Brydges como A. H. Bullen, y que tampoco coincida con ellos en la opinión que éstos tienen de los poemas traducidos por Bartholomew Young que aparecen seleccionados en la antología. Sin embargo, H. E. Rollins justifica su actitud conservadora cuando asegura que el lector de *England's Helicon* debe tener acceso a la edición de la antología que circulaba en la época, y no a las lecturas personalizadas que los distintos editores modernos hayan podido hacer de dicha edición con posterioridad (1935: 22). Está convencido de que el lector que lo desee siempre puede recurrir a las obras originales que sirvieron como fuentes de poemas al primer editor de la antología, sin que deba haber necesidad alguna de quebrantar la voluntad de este primer editor.

Es difícil que todos los editores modernos de *England's Helicon* puedan coincidir cuando existen dos versiones distintas de la obra que, por haber sido editadas en un espacio de tiempo muy breve, comparten autoridad de texto original. Por este motivo, no es extraño que H. E. Rollins critique el orden de los poemas seguido por A. H. Bullen en sus ediciones al mismo tiempo que defiende la presencia en la antología de la gran cantidad de poemas sacados de las traducciones que Bartholomew Young hace de *La Diana* de Montemayor y *La Diana enamorada* de Gil Polo. H. E. Rollins justifica la presencia de estos poemas en la obra asegurando que es lógico que el primer editor recurriera al libro de pastores por excelencia, *La Diana* de Montemayor, en su intento de hacer una recopilación seria de poemas pastoriles (1935: 35). A. H. Bullen, sin embargo, afirma que el gran número de poemas traducidos por Bartholomew Young que aparece en la obra sólo podría justificarse en el supuesto caso de que este traductor fuera amigo del primer editor de la antología:

The reader will find in *England's Helicon*, I regret to say, two dozen poems by Bartholomew Young, translator of Montemayor's *Diana*. It would be a relief for me if I could oust Young's verses from this anthology; but, as that course would be unscholarly, I must content myself with issuing a prefatory *caveat* for to unwary readers. Possibly Bartholomew Young (an unpoetical name) may even find here and there an admirer; but in my judgment he seldom rises above, and not seldom falls below, mediocrity. The selections are made for the most part with such excellent taste that the constant occurrence of Young's name can only be explained on the assumption that he was a close friend of the indulgent editor (1889: X).

Sir Egerton Brydges (1812: XVIII) coincide con él cuando considera que la mediocridad de estos poemas lleva incluso a pensar en la posibilidad de que Bartholomew Young hubiera tenido algo que ver en la edición de

184 Con este mismo fin, el editor también examinó las dos copias existentes en la Biblioteca Bodleian de Oxford, y las dos que se encuentran en la Biblioteca Folger Shakespeare de Washington. Además de esto, también existen dos fragmentos de copias: uno de ellos propiedad de Hugh MacDonald, y otro que puede consultarse en la Biblioteca de la Universidad de Cambridge.

185 Además de la copia del Museo Británico elegida por H. E. Rollins existen otras tres: una en la Biblioteca Folger Shakespeare, otra en la Biblioteca Huntington, y una tercera en manos de un particular de Nueva York llamado Carl H. Pforzheimer que obtuvo la copia en las Galerías Anderson de Nueva York.

la antología: “The very large proportion of poems in the *Helicon*, by this obscure author (no less than 27) leads to a suspicion that he had some concern in arranging and editing the volume”. También añade que “his various specimens do not disgrace the compilation, though they do not often rise much above mediocrity” (1812: XVIII). Parece ser que el mayor problema del *Helicon* reside en las traducciones de Young que incorpora. La postura de Hugh Macdonald (1925: VIII) se aproxima a esta afirmación cuando el autor considera que las traducciones de Young “make an altogether undue number of dull poems”, which were perhaps included because Young was a friend either of Bodenham, Ling, or A. B.”

Todas estas diferencias se deben única y exclusivamente al hecho de que se publiquen dos ediciones distintas de *England's Helicon* en tan sólo catorce años (1600-1614). No resulta sorprendente por tanto que H. E. Rollins critique la secuenciación de poemas seguida tanto por Sir Egerton Brydges como por A. H. Bullen al mismo tiempo que defiende las mismas traducciones que Bullen tanto critica. H. E. Rollins explica que *La Diana* de Jorge de Montemayor, junto con *La Diana enamorada* de Gil Polo, es el libro de pastores más importante e influyente del momento. No es extraño por tanto que los responsables de la antología recopilaran algunas de las traducciones de los poemas de *La Diana* o *La Diana enamorada* (1935: 35).

La identidad del editor de la antología ha sido siempre objeto de polémica. A pesar de que todo parece apuntar a que Nicholas Ling es el principal responsable de *England's Helicon*, lo cierto es que la obra se ha atribuido siempre a John Bodenham por el mero hecho de que el soneto de la dedicatoria aparece rubricado por las iniciales “A. B.” Pero la participación de Bodenham en el *Helicon*, así como en *Wits Commonwealth* (1597), *Wits Theater* (1599) y *Bel-vedere* (1600) también se ha puesto en duda en numerosas ocasiones. Dadas las circunstancias, Young podía haber sido amigo de Bodenham o Ling sin que esto determinara en ningún momento la posible inclusión de sus poemas en la antología.

Además, como bien dice Rollins, no es difícil entender que cualquier persona interesada en poesía pastoril hubiera acudido al libro de pastores por excelencia, esto es, *La Diana* de Montemayor que Bartholomew Young acababa de publicar en 1598. Especialmente cuando el responsable de la antología parece haber estado fundamentalmente interesado en una recopilación de poemas pastoriles:

All is fish that came to his net, and it is noticeable that minor verse-mongers are given more space than the great poets, and that the compiler enjoyed mediocre as well as good poems. Thus it happens that the leading contributor, so far as concerns quantity, is Bartholomew Yong with twenty-five poems; Sidney is a poor second with fifteen; Lodge follows with fourteen (only ten of which are actually credited to him); Breton with eight, Shepherd Tony and Greene with seven; and so down the number goes, through the mob of gentlemen who wrote with ease, to authors as important as William Browne and Shakespeare or as unimportant as T. B. or Christopher Brooke (1935: 24).

Además —según indica Rollins (1935: 24)— Young es un traductor fiel al original, en forma y contenido, sin ser inferior a otros traductores de la época. Sus veinticinco poemas recogidos en el *Helicon* son traducciones y, como tal, no están por debajo del estándar isabelino. De hecho, están en perfecta consonancia con las traducciones que hizo Sidney de *La Diana*, una de las cuales se recoge también en la antología como “Sireno, a shepherd, having a lock of his fair Nymph's hair, wrapped about with green silk, mourns thus in a love ditty” [94], según la mencionada edición de H. E. Rollins.

En igualdad de condiciones, sin embargo, el responsable de seleccionar los poemas del *Helicon* se decanta por la traducción de Sidney. Podía haber elegido las traducciones de Young o Wilson pero no lo hace. Como se apunta más arriba, una de las dos traducciones de *La Diana* de Montemayor llevadas a cabo por Sidney e incluidas en sus “Certain Sonnets Written by Sir Philip Sidney: Never before printed” de *La Arcadia* (1598) ha sido seleccionada e incluida en la antología como “Sireno, a shepherd, having a lock of his fair Nymph's hair, wrapped about with green silk, mourns thus in a love ditty” [94]. La traducción de Sidney —según indica William A. Ringler (1962: 432433) — es muy fiel al Libro I de *La Diana* donde se dice que Sireno “sacó del seno un papel donde tenía embueltos unos cordones de seda verde y cabellos... y comenzó a cantar lo siguiente”:

¡Cabellos, quanta mudanza
 he visto después que os vi
 y cuán mal parece ay
 essa color de esperanza!
 Bien pensaba yo, cabellos,
 Aunque con algún temor,
 Que no fuera otro pastor
 Digno de verse cabe ellos.
 ¡Ay, cabellos, cuántos días
 la mi Diana mirava
 si os traya o i os dexava
 y otras mil niñerías! (l: 14-15)¹⁸⁶.

Sidney es mucho más compacto que Montemayor, reduce los octosílabos del original y sus versos riman en abba. En su traducción puede leerse: "Translated out of the Diana of Montemaior in Spanish. Where Sireno a shepherd pulling out a litle of his Mistresse Diana's haire, wrapt about with greene silke, who now had utterlie forsaken him: to the haire he thus bewaild himselfe":

Hair in change what libertie,
 Since I sawe you, have I seene?
 How unseemely hath his greene
 Bene a signe of hope to me?
 Once I thought no Shpherd might
 In these fields be found (O haire)
 (Though I did it with some feare)
 Worthy to come neere your sight. (1962: 432-433)¹⁸⁷.

La traducción del mismo poema llevada a cabo por Sir Thomas Wilson presenta una rima abab:

Ah haire, what change there is
 since first I did you vewe
 how ill befitted this
 fresh collared hoping hewe
 This hope me once did hould
 though somewhat fearingly
 that never Shepard should
 deserve your love but I
 Ah haire how often did
 Diana for yow seeke
 within my bosome hid
 with toyes ten thousand lyke. (1920: 367-418)¹⁸⁸.

La traducción de Bartholomew Young presenta una rima abba:

he tooke a paper out of his bosome, wherein he had a few greene silken strings and haire
 tyed up together, and laying them open before him upon the greene grasse, with abundance
 of teares he tooke out his Rebecke, no halfe so iocund as it was woont to be, at what time he
 was in Dianas favour, and began to sing that which followeth:

186 Según la edición de *Los Siete Libros de la Diana* de Jorge de Montemayor llevada a cabo por Juan Montero en 1996.

187 Según William A. Ringler (1962: 432-433).

188 El manuscrito de Wilson con sus traducciones aparece recogido por H. Thomas en *Revue Hispanique*, L (1920) pp. 367-418.

Haire in change what libertie,
Since I sawe you, have I seene?
How unseemely hath this greene
Bene a signe of hope to me?
Once I thought no shepherd might
In these fieldes be found (O haire)
(Though I did it with some feare)
Worthy to come neere your sight. (1598: 2-3)¹⁸⁹.

Parece estar claro por tanto, y puede concluirse así, que la posible amistad de Bartholomew Young con los responsables de la antología no debe entenderse como el único motivo por el que las veinticinco traducciones de *La Diana* de Jorge de Montemayor aparecen en la obra. *La Diana* de Montemayor es el libro de pastores por excelencia. Bartholomew Young la tradujo en 1598, y no debe resultar extraño que algunas de estas traducciones se incluyeran en una recopilación de poemas pastoriles que se publicaría tan sólo dos años más tarde.

189 Según la edición de 1598: *Diana of George of Montemayor. Translated out of Spanish into English by Bartholomew Yong of the Middle Temple Gentlema. At London, Printed by Edm. Bollifant, Impensis, G. B. 1598.*

BIBLIOGRAFÍA

--. (1600): *Englands Helicon*. Londres, I. Flasket.

BYRDGES, Sir Egerton (1812): *England's Helicon. A Collection of Pastoral and Lyric Poems, First Published at the Close of the Reign of queen Elizabeth. The third edition. To Which is Added a Biographical and Critical Introduction*, Londres, T. Bensley.

--. y Joseph Haslewood. eds. (1812): *The British Bibliographer*, vols. I y II, Londres, T. Bensley, R. Triphook.

BULLEN, A. H. ed. (1887): *Englands Helicon. A Collection of Lyrical and Pastoral Poems: published in 1600*, Londres, J. C. Nimmo.

--. (1890): *Poems, Chiefly Lyrical, from Romances and Prose-Tracts of the Elizabethan Age: With Chosen Poems of Nicholas Breton*, Londres, J. C. Nimmo.

--. (1899): *Englands Helicon, a collection of lyrical and pastoral poems: published in 1600*, Londres, Lawrence, Bullen.

COLLIER, J. P. ed. (1867): *Seven English Poetical Miscellanies: Printed Between 1557 and 1602*, Londres, s.n.

DAVISON, Francis (1890-91): *A Poetical Rhapsody (1602)* ed. A. H. Bullen, Londres, Bell.

HALLIWELL-PHILLIPPS, J. O. ed. (1865): *Those Songs and Poems from the excessively rare first edition of Englands Helicon, 1600, which are connected with the works of Shakespeare*, Londres, Halliwell-Phillipps.

JONES, R. O. (1966): "Bembo, Gil Polo, Garcilaso", *Revue de Littérature Comparée*, XL, p. 526.

KENNEDY, Judith M. ed. (1968): *A Critical Edition of Yong's Translation of Montemayor's Diana and Gil Polo's Enamoured Diana*, Oxford, Clarendon Press.

MACDONALD, Hugh. ed. (1925): *England's Helicon Reprinted from the Edition of 1600 with Additional Poems from the Edition of 1614*, Londres, Frederick Etchells y Hugh MacDonald.

--. (1949): *Englands Helicon Reprinted from the Edition of 1600 with Additional Poems from the Edition of 1614*, Londres, Muses Library.

RINGLER, William A. ed. (1962): *The Poems of Sir Philip Sidney*, Oxford, Clarendon.

ROLLINS, H. E. ed. (1935): *Englands Helicon. 1600, 1614*, Cambridge, Harvard University Press.

YONG, Bartholomew, trad. (1598): *Diana of George of Montamayor. Translated out of Spanish into English by Bartholomew Yong*, Londres, Impensis G. B.

PARÍS, SIEMPRE PARÍS... IMAGEN DE LA CIUDAD DE LA LUZ EN EL TEATRO MUSICAL ESPAÑOL FINISECULAR

Enrique Encabo Fernández
Universidad de Murcia

¿Cómo es París?
Como un Barcelona,...
pero mucho más pequeño
Katiuska (1931).

En 1908 las ciudades más populosas del mundo eran Londres (la precursora), Nueva York, París (el arquetipo), Berlín (el prodigio de la época) y Viena, que se disputaba el quinto lugar con Chicago y Tokio. No obstante, París seguía ocupando un lugar especial en la cultura: el París del Fin de siglo, transformado en ciudad de primera magnitud principalmente por artistas procedentes de otras naciones, se convirtió en la meca de poetas y pintores dispuestos a sacudir las antiguas prácticas y a ser protagonistas de los mayores escándalos.

París había alcanzado fama mundial gracias a sus escándalos, pero también por haber sido la ciudad que mejor supo asimilar el nuevo concepto de gran ciudad como continente adecuado para desarrollar la cultura, el único lugar económicamente rentable para el intercambio de mercancías, la distribución y el consumo de las mismas. Toda la serie de ingenios ideados por la burguesía parisina decimonónica van a dar lugar al nacimiento del mito del "nuevo París". El "nuevo París", designado así en el título de una obra de Émile de Labédollière en 1860, mostraba la prosperidad de las categorías sociales que se habían beneficiado del crecimiento de la producción industrial y de los intercambios comerciales, así como de los nuevos recursos que ofrecía la colonización, pero también hacía referencia a la imagen negativa de ese "nuevo París". Precisamente la diversidad de este "nuevo París", la estructura caleidoscópica de esta ciudad fue lo que la convirtió en Paraíso e Infierno, en atracción y rechazo, en la Ciudad de las Luces y en la Ramera de Babilonia. Esta concepción de París como símbolo de la degradación comenzó a partir de las reformas de la ciudad y, ya en 1866, Victorien Sardou en su *Maison Neuve* no dudaba en afirmar: "¡Esto ya no es Atenas, es Babilonia! ¡No es la capital de Francia, sino la de Europa!" (Sardou, 1938). Nace el mito de París y con él las innumerables adjetivaciones para la capital del Sena: "ciudad solar", "ciudad mundial", "Heliópolis", "Centro del mundo", "La ciudad de las ciudades". Fue también por esta época cuando se comenzó a designar a París como la "Ciudad-luz"... París será, de ahora en adelante, para todo el conjunto de las naciones europeas, la "capital del siglo XIX", como la bautizaría más tarde Walter Benjamín (Benjamín, 1972)¹⁹⁰; también, por supuesto, para España, que realizará su (re)creación de los mitos que acompañarán a la capital del Sena en el espectáculo teatral más en boga en la época finisecular en nuestro país, esto es, en la zarzuela y el género chico.

El momento en el que París aparece de un modo más visible en todos aquellos espectáculos teatrales que gozan de la popularidad del público es, sin duda alguna, el fin de siglo. Bien es cierto que antes podemos encontrar en el repertorio obras en las que la presencia de la capital francesa es notable, pero será el momento en que París se erija como la Ciudad Luz, esto es, la época de la *belle-époque*, cuando la ciudad entre en la escena española cargada con todos los tópicos finiseculares añadidos a ésta. Dos son los principales aspectos que podemos señalar respecto a la ciudad de París en el teatro lírico español: por una parte, la eliminación de todo aquello que pudiera empañar la idílica estampa de la capital del Sena; por otra, la idea de cosmopolitismo asociado a la imagen de la Ciudad de la Luz.

¹⁹⁰ Esta imagen de París se mantendría hasta mucho más tarde: Valéry la calificaba en 1925 de "capital del imperio de Occidente" y Stefan Zweig la llamaba, en "El mundo de ayer", "la ciudad de la eterna juventud". En consonancia con esta idea, la conquista de París era para los artistas, la señal suprema de la gloria artística: "¿Oyes ese murmullo lejano? [...] Es París que pronuncia mi nombre" escribía el joven Strindberg (todas las citas proceden de Dugast, 2003:85).

A propósito de las ambientaciones escogidas para las obras de este tipo de teatro, podemos advertir cómo en las zarzuelas (grandes y chicas) del último tercio del siglo XIX, la ambientación regionalista está al servicio de un pintoresquismo de corte casticista heredero de los ideales románticos. Esto no cambiará en los años en que el sainete se imponga como género hegemónico. En él, la atención prestada al reflejo más o menos exacto de aspectos de la vida cotidiana (convivencia familiar, relaciones entre vecinos, lugares de trabajo, festejos...), encarnados por personajes o tipos costumbristas y vinculados con ambientes populares —nunca marginales— o propios de la clase media: cajistas, vendedores, costureras, guardias urbanos, barberos, electricistas, limpiabotas,... (pero nunca caciques, artistas o prostitutas) propicia la presentación de una realidad repleta de pequeños y cotidianos problemas, que se convierten en grandes por su inmediatez y concreción para los protagonistas e, hipotéticamente, para unos espectadores que también los sufren. No es de extrañar por tanto que, en la época de mayor esplendor del sainete, la ambientación de éste se sitúe siempre en el *desfolklorizado* pueblo de Madrid o en Andalucía, salvo algunas excepciones en las cuales su ambientación se dé siempre en regiones rurales, obedeciendo así al espíritu decimonónico que cree firmemente que la esencia del pueblo se encuentra en aquellos lugares alejados de las contaminadas urbes. Así, es lógico que sea un nuevo género, la opereta, el que renueve estas concepciones acerca de la temática imperante en los espectáculos escénicos. Podemos datar la época de mayor esplendor de la opereta en nuestro país en la primera década del siglo XX. Durante esta época se realizarán adaptaciones al castellano de las operetas más famosas del momento, en este caso las vienesas, cuyo principal representante quizá sea el compositor Franz Léhar. Pero no solo se llevarán a cabo estas adaptaciones; en la misma línea se compondrán operetas por parte de compositores españoles, destacando en este sentido la presencia de un compositor fundamental en la escena española del siglo pasado: Amadeo Vives.

Amadeo Vives, como decimos, es una figura excepcional en la época que tratamos: desde sus inicios vinculados a la acción de Lluís Millet y a la labor del Orfeo Catalá, hasta su consagración definitiva con el estreno de *Doña Francisquita* (1923), una de las obras más populares del género. Antes de llegar al año 1923, Amadeo Vives había experimentado con diversas fórmulas escénicas con las que hacer las delicias del público, y una de ellas, en la primera década del siglo, no podía ser otra que la opereta. Sin duda, una de las operetas más completas del repertorio es *La Generala* (1912) por cuanto en ella no solo asistimos a la presentación de escenarios exóticos, príncipes y duques de cuento y todos aquellos aspectos propios del sentimentalismo decimonónico, sino que igualmente mantiene vivo todo el espíritu juguetón e irreverente de la opereta, en este caso con una nada disimulada crítica a la institución monárquica (Encabo; 2005: 220). De todos modos, lo que nos interesa destacar en este caso es que precisamente el personaje que da nombre a la opereta, Olga, *La Generala*, es uno de los más frívolos que por ella desfilan y, por supuesto, viene de París. Olga es la mujer del general que ha de favorecer la boda que ha de hacer resurgir a la vetusta casa real de Molavia, y por tanto, debe ser tratada con todos los honores a su llegada, cosa que no sucede; sin embargo Olga quita importancia a este hecho porque como ella misma afirma: "...me fastidia la etiqueta y su tonta seriedad/ y me agrada lo sencillo porque soy muy natural./ Yo soy de París soy del Boulevard..." (*La Generala*, Perrín, Palacios, Vives, 1912), justo antes de cantar la canción que en París *arrebatada*, la "canción del Arlequín" (canción cercana al género ínfimo y que recuerda inevitablemente al *cuplé* compuesto años más tarde "El polichinela"). Olga es, por tanto, artista del Olimpia de París, profesión ésta que no olvida a pesar de haber ascendido en la escala social por su boda con el general. A pesar de que al final de la obra se demuestre el buen corazón de Olga, durante toda la opereta se duda de su honestidad y sus intenciones con el Príncipe Pío, el inútil heredero de la casa real de Molavia que se enamoró en sus años en París de la célebre artista ahora convertida en Generala. Y es que, París además de un lugar hermoso y cosmopolita, es una ciudad donde continuos peligros acechan la moral de la mujer. Como señala el coro de otra obra del maestro catalán: "Cuidadito, despacito, que ya sabes tú Lisette, / que en París muy fácilmente se resbala la mujer..."

El húsar de la guardia (1904). Podemos adivinar en la Matilde protagonista de esta obra (con libreto de Perrín y Palacios y música de Amadeo Vives y Gerónimo Giménez) ecos de la Felismena de *La Diana* de Montemayor (obra duramente criticada por Cervantes, aunque más tarde siguiera el modelo en *La Galatea*); en efecto, el ardid de disfrazarse de hombre (además relacionado con el mundo militar) es empleado por las dos

para salvar la vida del ser amado, en el caso de Matilde su hermano. Sin embargo, el personaje que en este caso llama nuestra atención es el de Lisette, una hermosa lugareña de una aldea alejada de París, que suspira por ir a la capital, como expresa en una romanza (de tan altos vuelos que por momentos parece un aria) justo al comienzo de la obra:

LISETTE Allí en París la vida hermosa debe ser...
Un posadero, solo en la aldea, en donde el alma
no se recrea más que en las flores
de mil colores que el campo da.
Y allí en la corte entre mil mujeres
el alma loca volando va.
¡Qué gusto debe dar lucir y figurar!
Ponerse galas mil y el oro derrochar...
(El húsar de la guardia, Perrin, Palacios, Vives, 1904).

Desde luego, la imagen popular que de París se tenía a finales de siglo seguramente era que la vida hermosa debía de ser. En un momento en que un notable pensador catalán (Gener, 1903:331) podía afirmar que los Pirineos eran más bajos que en épocas anteriores (haciendo alusión al constante intercambio de ideas que entre París y Madrid, y entre París y Barcelona se estaba realizando), la imagen de París aparece una y otra vez sobre las tablas españolas. Aún en una tercera ocasión presentaría Amadeo Vives el amable París de Haussmann. *Bohemios* (1904), es definida por sus autores como zarzuela, aunque por su temática y por algunas de sus páginas musicales (baste recordar el coro de bohemios del segundo cuadro) bien podría ser caracterizada como opereta. En efecto, según nos dice Volker Klotz:

[...] casi simultáneamente, Hirschmann lanzó en París su amena y ligera opereta *La Petit Bohème* (1905) y Vives en Madrid su zarzuela *Bohemios*, ambas por igual exentas de lágrimas
[...] queda probado que la seductora rima de “la ciudad de París” y la “disipada vida de los artistas” marchaba directamente al encuentro de la música escénica (Klotz, 1995:484).

Vives sigue de cerca el modelo pucciniano (*La Bohème* había sido estrenada ocho antes en Turín) aunque edulcora aún más la feliz existencia de los bohemios del Barrio Latino de París al eliminar el trágico final no apto para el género zarzuelero. A este respecto es interesante resaltar el hecho de que la “bohemia” sea parisina (no parece pasar por la cabeza de los autores zarzueleros el subir a escena a un Alejandro Sawa, un Valle-Inclán o un Barrantes) y su existencia parece responder a un loco sueño de juventud, una alocada vida propia de artistas de buen corazón. Sin duda, los aspectos más luminosos del París bohemio, esto es, los que responden a la concepción de París como espacio de libertad y esparcimiento, eliminando conscientemente los arrebatados hospitales de bohemios enfermos de tisis, la promiscuidad en las viviendas de los pobres, la mendicidad, la miseria material, el sufrimiento y la soledad. Quizá en otros espectáculos más propicios (baste recordar el drama moral de *Luces de bohemia*), no en aquellos destinados a la diversión y el entretenimiento del gran público.

Todo lo señalado hasta el momento está en perfecta consonancia con la segunda idea que apuntábamos: el cosmopolitismo. Será en la traducción de las operetas más afamadas de Franz Léhar donde observaremos con mayor detenimiento esta representación de París: en *La viuda alegre* (1905)¹⁹¹, con las fastuosas recepciones en la embajada francesa de Pontevedra en París y en el celeberrimo Maxim's, donde Danilo (el encargado de la alta misión patriótica de “dar caza” a los millones de la viuda mediante una boda con ésta) puede esparcirse con las grissetas de París,

CORO Aquí están las hechiceras de París y sus afueras,
Lolo! Dodo! Jou-Jou! Frou-Frou! Margot! Clo-Clo!
Por el boulevard de noche, tipitipitipitá
las grissetas pizpiretas paseamos sin cesar...
Son las plumas del sombrero nuestro emblema singular
Así siempre alto el vuelo y a los tontos desplumar....

191 Alier, Ildefonso ed. (1908): *La viuda alegre*, opereta en tres actos, adaptación de L. Rivas y música de F. Léhar, Madrid

y no solo en *La viuda alegre*; cuatro años después, en *El conde de Luxemburgo* (1909)¹⁹², repetirá la fórmula del éxito, nuevamente situando la acción en París, donde en este caso un conde arruinado venderá su título a una meretriz deseosa de “hacer la boda” con un príncipe ruso; René, el protagonista, aparece feliz viviendo en el París bohemio convenientemente idealizado: “Ay larilarilari, ¡qué viva el Carnaval! Las grissettas nos darán su amor, sin resistencia ni temor,/ ¡Qué aquí está la alegría y está el placer aquí! Porque el Santo Reino del Amor... ¿solo es París?”

La idea calará, y calará hondo. El listado de obras que siguen estas líneas sería interminable. Por ejemplo, en *La Calesera* (González del Castillo, Martínez Roman, Alonso, 1925), a pesar de estar situada su acción en 1832, volvemos a asistir a las características de elegancia y cosmopolitismo que caracterizan a todo aquel que de la Ciudad Luz procede, como Maravillas reprocha a Elena, Marquesa de Albas: “Ay madama ¡qué glamour! ¡qué elegancia! Ha llegado de París de la Francia./ Se figura Su Merced ser hermosa/ para que se desengañe yo mi espejo le daré...”

Aún encontraremos un ejemplo relevante en *Katuska* (González del Castillo, Alonso, Sorozábal, 1933), zarzuela nuevamente cercana a la opereta, ambientada en Ucrania, a comienzos de la Revolución rusa. Obviando la circunstancia de que en una fecha tan señalada como 1933 se estrene una zarzuela donde se exalta la labor de los bolcheviques, nuevamente encontramos en el personaje cómico, Olga, el deseo de acudir a París a triunfar en el cabaret, para vivir entre joyas, whisky, Jazz Band y, por supuesto, gran toilette...:

OLGA A París me voy, y en el cabaret, como vedette, entre las bellas,
yo sabré triunfar y pienso llegar a donde están las estrellas.
¡Oh, noches parisinas de risas y champagne!
A París me voy y allí se ha de ver lo que yo soy como mujer.

La canción de Olga está en directa relación con los espectáculos de variedades y cuplés que desde hacia algún tiempo ya eran los predilectos del gran público. Y es que, a pesar de que éste no sea el lugar, no está de más señalar que esta imagen de París se potenciará a partir de la irrupción de la sicalipsis en la escena española. Comenzando por la adopción de diversas palabras francesas para el espectáculo (*varietés*, *vedette*, palabras que en la mayoría de las ocasiones se pronunciaban tal y como se leían), a través de los cuplés picantes de las nuevas estrellas de la escena nuevamente se crearán y recrearán los mitos del París Luz: *Maniquí Parisien* (adornada con todas las características de la parisina: coqueta, veleta,...), *Es mi hombre* (la historia de una loca enamorada que no puede pasar una noche sin pensar en su hombre que no es otro que un chulo de Pigalle), *Al Uruguay* (con la preferencia de la cantante por ir a París antes que cruzar el charco),...¹⁹³ y tantos ejemplos que causarán furor durante la *Dictablanda* de Primo de Rivera y que aún en los años del franquismo seguirán en la memoria colectiva gracias al cine de la época y a su estrella más destacada, Sara Montiel.

Por tanto, podemos observar a partir de los ejemplos propuestos cómo la imagen de París en los espectáculos líricos que hacen las delicias del público es la del París de la frivolidad, el París de las grandes *cocottes* (entre las cuales, una española, La Bella Otero, ocupa un puesto de honor), de las hermosas calles donde el progreso y la felicidad son protagonistas,... el París del amor. Para los más selectos *snoobs* del fin de siglo XIX y comienzos del XX todo lo que a París suene es gracia europea, mientras Madrid sigue siendo un poblachón manchego, el mismo lugar en el que, casi medio siglo antes, aquel genial suicida había escrito: “Escribir en Madrid es llorar...” (Larra. 2000: 608). Para el gran público español, aquel propicio a las diversiones

192 Alier, Ildefonso ed. (1908): *El conde de Luxemburgo*, opereta austriaca en tres actos, adaptación de J. J. Cadenas y música de F. Léhar, Madrid.

193A este respecto es interesante cómo estas músicas son progresivamente más “europeas” o “cosmopolitas”, al igual que había sucedido en la edad dorada de la opereta. Y es que, para este tipo de representaciones, es más adecuado emplear valsos, mazurcas o cuplés antes que las españolas jotas o seguidillas. Como Juan A. Ríos señala a propósito del cine costumbrista, los personajes de este tipo de películas nunca podían “pecar” a los sones de un organillo o escuchando a Pepe Blanco y Lolita Sevilla en las costumbristas escenas de los bailes y verbenas populares. Para transgredir, aunque fuera temporalmente, los límites de lo permitido, necesitaban una música adecuada, es decir, extranjera (Ríos, 1997:133).

fáciles, el gusto por el sentimiento, la sensación, lo precioso y lo artificial, París será siempre un lugar con el que soñar, cosmopolita y refinado. Toda la depravación que acompañará al París *fin-de-siècle*, esto es, el París de las Sombras, el del fracaso del artista, el de las experiencias de Baudelaire con las drogas para alcanzar su paraíso artificial, el de la prostitución, y en el que, según algunos pensadores de la época, la sociedad había llegado a sus niveles más bajos de moralidad, aspectos estos que sí aparecerán en otro tipo de obras contemporáneas. No así en zarzuela y género chico; estos autores antepusieron al *malconfort* de la “horrible rue de la Gaité” la idea, ya expresada por Hofmannsthal (1991), de París como un hermoso “paisaje hecho de gente viva”. Al fin y al cabo, estos dos aspectos no son más que las dos caras de una misma moneda. París, hoy como ayer, siempre será mito, luz y sombra, paraíso e infierno,... una contradicción que en la modernidad tiene su propia coherencia.

BIBLIOGRAFÍA

ALIER, Ildefonso ed. (1908): *La viuda alegre*, opereta en tres actos, adaptación de L. Rivas y música de F. Léhar, Madrid.

--. ed. (1909): *El conde de Luxemburgo*, opereta austriaca en tres actos, adaptación de J. J. Cadenas y música de F. Léhar, Madrid.

ALONSO, Manuel, Emilio GÓNZALEZ DEL CASTILLO y Pablo SOROZÁBAL (1932): *Katiuska, la mujer rusa*, opereta en dos actos, Madrid, Ildefonso Alíer.

BENJAMIN, Walter (1972): *Iluminaciones II*. ed. J. Aguirre, Madrid, Taurus.

DUGAST, Jacques (2003): *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*, trad. G. González, Barcelona, Paidós Orígenes.

ENCABO, Enrique (2005): "La Generala: una opereta española en el contexto socio-político de 1912" en *La República de las Letras y las Letras de la República*, ed. F. López Criado, A Coruña, Universidad de A Coruña.

GENER, Pompeu (1903): *Cosas de España: Herejías nacionales; el Renacimiento de Cataluña*, Barcelona, Librería Rivadavia.

GÓNZALEZ DEL CASTILLO, Emilio, Luis MARTÍNEZ ROMÁN y FRANCISCO ALONSO, (1925): *La calesera*, zarzuela en prosa y en verso, Madrid, Graf. Renacimiento.

HOFMANNSTHAL, Hugo (1991): *El libro de los amigos. Relatos*, ed. M. AVera, Madrid, Cátedra.

LARRA, Mariano José (2000): *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, ed. A. Pérez Vidal, Barcelona, Crítica.

KLOTZ, Volker (1995): *Zarzuelas y operetas*, Buenos Aires, Vergara.

PALACIOS, Miguel; PERRÍN, Guillermo; VIVES, Amadeo (1904a): *Bohemios*, zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros, Madrid, Sociedad de Autores Españoles

PALACIOS, Miguel, Guillermo PERRÍN, Gerónimo GIMÉNEZ y Amadeo VIVES, (1904b): *El húsar de la guardia*, zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros, Madrid, Sociedad de Autores Españoles.

PALACIOS, Miguel, Guillermo PERRÍN y Amadeo VIVES, (1912): *La Generala*, opereta cómica en dos actos y en prosa, Madrid, Sociedad de Autores Españoles

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (1997): *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

SARDOU, Victorien (1938): *Théâtre complet*, 9, Paris, A. Michel.

LAS FADAS DE LA MONTAÑA ARTIFARIA: CONSTRUCCIÓN DE UN PERSONAJE MÁGICO EN EL PALMERÍN DE OLIVIA¹⁹⁴

Patricia Esteban Erlés
Universidad de Zaragoza

Todo proceso de escritura evidencia de algún modo la huella de lecturas previas llevadas a cabo por su autor. Así sucede en el caso de los escritores de libros de caballerías castellanos del siglo XVI, quienes no dudaron en recurrir al folclore o a una tradición literaria anterior con el fin de proveer a un género todavía en ciernes de los materiales básicos que precisaba su desarrollo (Bueno Serrano, 2005:89). En contrapartida, esas formas y contenidos ya existentes sufrieron con frecuencia un proceso de transformación al ser trasplantados a las páginas de los relatos caballerescos; es decir, el autor se apropió de ellos y los adaptó a sus propias circunstancias y necesidades vitales, religiosas, políticas, etc., convirtiendo el resultado final en una materia nueva, distinta. Para ejemplificar este punto, nos proponemos revisar brevemente cómo se lleva a cabo la construcción, o tal vez cabría decir la reconstrucción, de un personaje mágico concreto, el hada, en el volumen inaugural del ciclo de los palmerines, que fue publicado por primera vez en la imprenta salmantina de Juan de Porras, en 1511.

Actualmente, nadie parece discutir que la esfera de lo sobrenatural desempeña un importante papel dentro de los libros de caballerías, tanto por el valor estructural que poseen muchos de sus signos para el desarrollo de la ficción como porque la concepción del universo caballeresco participa de una atmósfera imbuida en lo maravilloso. Como afirma Caro Baroja, el propio héroe caballeresco está predestinado a serlo “porque una serie de fuerzas sobrenaturales (llámense dios, hadas, magos, etc.), lo han querido así” (1987: 195). Su existencia se halla dominada por un destino inexorable, y él es, en sí mismo, un personaje mágico cargado de virtudes, ayudado por unas divinidades, enemigo de otras. Todo en su mundo se rige por esa idea de lo sobrenatural, y tanto sus coadyuvantes como sus adversarios pueden manifestar o manifestarán características misteriosas, poderes inauditos, y lo mismo cabe decir de los escenarios o de los premios recibidos (p.196).

Desde el punto de vista de la poética del género, Javier Gómez Montero afirma que en los libros de caballerías castellanos lo maravilloso de ascendencia medieval sirve como explicación autosuficiente que autoriza la dimensión fabulosa de la narración, viéndose sólo restringida en ocasiones por lecturas alegóricas o moralizantes (1994: 71). Es decir, el propio molde genérico presenta una serie de episodios convencionales inherentes a su estructura que garantizan la funcionalidad, y aun necesidad, de lo mágico y lo maravilloso en el desarrollo de la trama, de forma que, desde los mismos inicios de la ficción caballeresca, los autores descubren que sus elementos les brindan todo un mundo de posibilidades narrativas que cada uno de ellos asume a su manera para dotar a su relato de un componente atractivo, si bien es verdad que su tratamiento del tema presentará diferencias conceptuales y formales muy significativas, dependiendo del contexto cultural del momento. Entre dichos elementos, se cuentan, desde luego, los personajes de índole mágica o sobrenatural que ayudan o entorpecen la misión caballeresca del héroe. Y en el interior de ese primer grupo de criaturas benéficas es donde cabría incluir a las hadas que habitan la Montaña Artifaria en el *Palmerín de Olivia*.

Anna Bognolo ha señalado la pluralidad de materiales clásicos, folclóricos y novelísticos que aparecen ensamblados de forma acumulativa en esta obra (1997:72). Dicho aporte de elementos provenientes de diversas tradiciones puede rastrearse en la construcción de personajes extraordinarios como el trío de hadas que auxilia al héroe y que evidencian en su configuración vestigios de obras precedentes, pero también rasgos no tan habituales, seguramente introducidos por el anónimo autor del citado texto caballeresco. Puede decirse que la vinculación

194 (*) Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación DFF2002-0093 del Ministerio de Educación y Ciencia.

existente entre los libros de caballerías y las hadas¹⁹⁵, se da ya en la definición que de estos seres ofrecen algunas fuentes lexicográficas hispánicas. Así, según el Diccionario de Autoridades, hadas o hadadas son “Aquellas mugeres que fingieron los Antiguos ser Nymphas, que estaban encantadas: y tambien creyeron ser las Parcas. Es voz que usan mucho los Libros de Caballerías, y Covarrubias dice se llamaron assi à Fando por las respuestas que daban, siendo conjuradas, y corresponde à las que oy llamamos Hechicéras” (2002:121). Tal y como precisa esta acepción, Covarrubias apunta que los escritores fabulosos de libros de caballerías llaman así a las ninfas o mujeres encantadas que fingen no poder morir y adivinan el porvenir, aunque se corre el peligro de que el demonio se encarne en ellas para engañar a necios y codiciosos, pues dicen asistir en los lugares donde hay tesoros (2006:875). Vemos, por lo tanto, que la voz *fadas* se vincula en España principalmente a un espacio literario, y no real¹⁹⁶, como sí sucedía en el caso francés, donde hacia el año 1000 se dictó el decreto de Worms, que perseguía la existencia de mujeres dotadas de poderes sobrenaturales. Por otro lado, resulta curioso que la acepción del término aluda de forma específica a los libros de caballerías, dado que el *Palmerín* es el primero de ellos en el que aparecen mencionadas expresamente¹⁹⁷.

En efecto, las hadas no se hacen esperar en el primer volumen del ciclo palmeriniano e irrumpen en el camino del héroe desde las primeras páginas. Se respeta, pues, la tendencia medieval de personificar los poderes mágicos en una figura femenina que, por otro lado, no resulta muy habitual en la literatura castellana¹⁹⁸. Las de nuestro libro de caballerías, además de desempeñar una importante función en el rito iniciático que debe completar Palmerín al comienzo de su peripecia vital, se encargan de recoger cada cuatro meses (es decir, tres veces al año) las yerbas silvestres que crecen en torno a la fuente de agua mágica que custodia una terrible serpiente¹⁹⁹. Poseen, por lo tanto, conocimientos medicinales y el narrador añade que son hijas de un caballero sabidor de la Ysla Carderia²⁰⁰, y que han llegado a sobrepasar la ciencia del padre. Como muestra de su sapiencia se dice que “Las llamaban fadas porque todos los de aquella tierra iban a preguntarles por las cosas que necesitaban” (*Palmerín de Olivia*, 1966:62)²⁰¹, de lo cual deducimos que la naturaleza féérica se identifica principalmente con la erudición que poseen, y no tanto con sus características externas.

Como tantas otras veces, los libros de caballerías no ahondan en detalles ni nos ofrecen una descripción completa de los seres que participan en la narración, sino que reducen al mínimo la información dada. No se especifica cómo son las fadas: si jóvenes o viejas, si hermosas o decrepitas, sino que se insiste sobre todo en sus actos. Se nos dice que las tres se hallan dotadas de unos poderes ambiguos, que pueden enfocar indistintamente para hacer el bien o el mal, pero cuando Palmerín derrota a la terrible sierpe que ellas han llevado hasta la fuente para que la vigile no se enfurecen, como cabría suponer, sino que manifiestan su alivio ante el hecho de que el héroe haya superado la prueba, pues ello confirma que realizará grandes proezas en el futuro, entre las que se hallará la consecución del cetro imperial de Grecia (p. 62). Además de augurarle un futuro prometedor en tanto paladín de la cristiandad, las hadas se apiadan del caballero herido por el monstruo y se ponen a su servicio

195 Las hadas medievales son, al decir de Vladimir Acosta y en contraposición a los monstruos, seres sobrenaturales, fronterizos y asociables a lo humano (1996:12), que suelen comportarse como genios tutelares de los caballeros a los que protegen (Lecouteaux, 1999:82), siendo su apariencia humana mucho más agradable que en el caso de gigantes y enanos, ambos apartados de lo humano por la anormalidad de su talla (hipertrofia, atrofia, respectivamente), que se convierte en motivo de exclusión (Harf-Lancner, 1984:124).

196 Fuera del ámbito estrictamente literario, personalidades relacionadas con la teología, como San Agustín y San Isidoro, parecen descartar la existencia de seres femeninos sobrenaturales que se relacionen íntimamente con humanos, aunque curiosamente sí señalan la presencia real de incubos en el mundo, es decir, de seres masculinos que se unen a animales o a mujeres (Acosta, 1996:166).

197 En textos precedentes como el *Amadís* o las *Sergas* las mujeres con poderes extraordinarios como Urganda, Melía, la Donzella Encantadora o Arcabona reciben el nombre de *magas*, *sabidoras*, *encantadoras*, etc. Las hadas también serán una rareza en obras posteriores.

198 Para Trend, la ausencia de hadas en la literatura española viene condicionada por su carácter pagano, incompatible con el sesgo cristiano que imperó desde muy temprano en la Península (1926:63). Sin embargo, haberlas las hubo, en determinadas obras, como el *Libro de Alexandre*, donde aparecen tres hadas madrinas que tejen la camisa del héroe macedónico y le entregan el mejor brial del mundo, la conmovedora Nobleza, del *Libro del Cavallero Zifar* o la Ysonberta de *La Leyenda del Cavallero del Cisne*. Además, también aparecen figuras obviamente fééricas en traducciones del francés que se llevaron a cabo en el siglo XV, como la *Historia de la Linda Melosina*, o el *Baladro del Sabio Merlin*.

199 Son, por lo tanto, mujeres sobrenaturales asociadas a un entorno acuático, lo que las relaciona con hadas del mundo celta, como Viviana o Morgana. La presencia de estas últimas en textos hispánicos como el *Baladro del Sabio Merlin* ha sido estudiada por Laura Zorrilla Ortiz de Urbina (2004).

200 Dato que resulta curioso, pues normalmente los poderes mágicos femeninos se heredan de la madre.

201 En el caso del *Palmerín de Olivia* utilizaré siempre las ediciones de Guido di Stefano de 1966 y 2004, indicando a partir de ahora solamente el año de publicación de los textos.

desde ese mismo momento, asistiéndole como curanderas. También le conceden diferentes dones: una lo cura de sus llagas, utilizando el agua mágica y ciertas hierbas milagrosas para fabricar la melezina, ofreciéndole alivio en lo presente. La segunda se encarga de hacerlo inmune a cualquier tipo de encantamiento, actuando como protectora mágica en un futuro a medio plazo, y la última obra en él un hechizo con fines amorosos, de modo que cuando vea por primera vez a la doncella Polinarda se enamore de ella sin remisión. Para Javier R. González (1998: 59), el segundo y el tercer don son proféticos porque se anuncia algo que sucederá: Palmerín no sucumbirá a posibles encantamientos futuros que provengan de sus adversarios, pero caerá rendido de amor por Polinarda en cuanto la vea. Las hadas se muestran, por tanto, conocedoras de su futuro, e intervienen directamente en él como auxiliares, anunciando las diferentes vías narrativas de que va a constar la trayectoria vital del héroe. Por otro lado, le conceden la redoma llena de agua de la vida necesaria para curar al rey Primaleón que había llevado al joven Palmerín hasta la Montaña Artifaria, y harán desaparecer la fuente cuando este emprenda el camino de vuelta, vedando el acceso del camino de lo mágico a todo aquel que no sea el predestinado héroe cristiano, como si del Otro Mundo celta se tratara. A continuación se nos dice que vuelven luego a su tierra, en el reino de Macedonia, donde siempre hubo grandes sabidores, delegando a partir de entonces su función de auxiliares mágicas de Palmerín en el sabio oriental Muça Belin, un curioso trasunto del Merlín artúrico, funcionario real y honorable padre de familia, al servicio del rey de Rumata.

Respecto a una caracterización básica de estos personajes del *Palmerín*, cabe decir que a grandes rasgos se ajustan al primero de los dos tipos señalado por Harf-Lancner (1984) en su ya clásica monografía, es decir, al de las hadas madrinas, descendientes de las Moiras hilanderas de *La Iliada* y *La Odisea* o al de las Parcas, vinculadas asimismo a la fecundidad y la muerte, pues señalan acontecimientos futuros en la vida del héroe, dotándole de determinadas gracias y previniéndole de peligros, encarnando, en definitiva, la fuerza protectora y benigna del destino (Olalla Real, 1989:181).

Por lo general, las hadas madrinas suelen ser invitadas al nacimiento del héroe o heroína, y en cierto modo así sucede en nuestro libro, pues las hadas asisten al nacimiento caballeresco de Palmerín, que llevará a cabo su rito iniciático al vencer a la serpiente de la Fuente Artifaria. Pero por otro lado, vemos que el autor tampoco desdeña algunos detalles complementarios o externos de las melusinas, que integran, junto con las morganas²⁰², el segundo grupo de hadas existentes en la literatura francesa, según la citada estudiosa. Entre dichos rasgos podemos citar, por ejemplo, el hecho de que habiten en una montaña o su estrecha vinculación con un animal cargado de fuerte simbolismo, la serpiente²⁰³. En contrapartida, se evitará la incorporación de otros aspectos muy significativos de este tipo de mujer sobrenatural, como su faceta de amante del caballero. Las hadas del *Palmerín* no muestran en su configuración vestigios del hada que se prenda de un humano y le conduce a un mundo sobrenatural donde el amado infringirá una norma que determinará su eterna separación, como en los *Lais* de María de Francia, sino que actúan en tanto personajes donantes, benefactores del caballero, porque en un contexto histórico como el de la monarquía católica, resulta impensable la sola posibilidad de idilio entre Palmerín y alguna de las hadas²⁰⁴. Por otro lado, y al contrario también de lo que sucede en el ámbito de la literatura francesa, donde suelen destacarse distintos elementos relacionados con la apariencia física de estas féminas sobrenaturales, como su semejanza a damas de la corte, su excepcional belleza y el lujo de

202 Este segundo tipo de hada que lleva al caballero a su reino sobrenatural y lucha por retenerlo allí se deslució en el siglo XIII, momento a partir del cual aparecerá como mujer maléfica y lujuriosa en el inmenso ciclo artúrico en prosa de esta época. Allí suele resultar vencida y humillada frecuentemente, aunque acaba por triunfar ayudada por las fuerzas del Mal e interviene muy activamente en el hundimiento del universo caballeresco (Harf-Lancner, 1984:86).

203 Tres eran también las hijas del rey Elinas y la reina Presinas, Melosina, Melior y Palatina, a las que su madre somete a diferentes castigos por haber encerrado a su padre en una montaña, en la *Historia de la linda Melosina*, texto de Jean d'Arras traducido al español en 1489 y que pudo ser conocido por el autor del *Palmerín*. Melosina, en concreto, será condenada a sufrir una transformación en serpiente cada sábado (D'Arras, 1986:8).

204 Desde que en 1487 se publicara el *Martillo de las Brujas* de los dominicos alemanes Kraemer y Sprenger, se inicia en toda Europa una violenta persecución de mujeres sospechosas de hechicería, puesto que la magia pasa a ser una disciplina directamente relacionada con la intervención del diablo, y así se la considera de hecho en uno de los libros de caballerías más atípicos que conocemos, el *Florisando* de Páez de Ribera, de 1510. Asimismo, numerosos tratados condenarán las actuaciones ilícitas de un determinado sector de la población femenina en España, a lo largo de los siglos XVI y XVII. Martín de Castañega, Pedro Ciruelo o Martín de Río son algunos de los autores de los tratados o directorios inquisitoriales más conocidos.

sus atavíos, en el *Palmerín* no se precisan datos sobre su aspecto o vestimenta y ni siquiera conocemos sus nombres. Ferlampin-Acher (2002:58) apunta cómo la maravilla suele ser destacada por su unicidad, unicidad que se manifiesta en el empleo de un nombre propio, pero en este caso no encontramos a las hadas individualizadas, sino como miembros necesarios de una asociación mágica compuesta por las tres, anónima e indivisible, carente de sentido si no es como trío

Según Harf-Lancner, las hadas del ámbito galo atesoran, además, multitud de talentos. Hábiles en trabajos manuales, saben hilar, como dignas herederas de las Parcas y también, como toda mujer de su casa en la Edad Media, tejen sin dificultad maravillosos vestidos con pájaros bordados, o ilustran con su variada sabiduría a quienes las rodean. Instruidas en las siete artes, pero también diestras en magia, constituyen un modelo de personaje heterodoxo, y combinan materiales propios del mundo pagano y del cristianismo. En sintonía con esta erudición que se les otorga a sus homónimas en la literatura francesa, las fadas palmerinianas cumplen también el papel de preceptoras de la doncella Francelina, hija del rey de Tesalia, cuando este es capturado por los turcos, sugiriéndole a la atribulada madre de la joven que les confíe su cuidado, porque ellas la transformarán en una doncella tan extremada que todos los caballeros querrán, por amor, librar a su padre del encierro. En cierta forma, son las encargadas de fijar la prueba u ordalía que solamente le será dado superar al mejor caballero cristiano, Palmerín, circunstancia que revela cómo estos personajes propios de una antigüedad pagana colaboran con la causa religiosa y hacen, en buena medida, apología del credo católico, pues no lo olvidemos, el *Palmerín* se publica bajo el reinado de Fernando de Aragón.

Sin embargo, el autor del *Palmerín* prefiere nuevamente no reparar, por razones obvias, en otras características destacables del hada francesa, como su capacidad para burlar el paso del tiempo, pues las hadas, habitualmente son inmortales y utilizan diferentes artificios para librar a sus amados humanos de la amenaza de la muerte (Guerreau-Jalabert,1999:109). Las fadas de la montaña Artifaria, en cambio, están sujetas a las leyes del tiempo como cualquier mortal, pues la inmortalidad era considerada por los teólogos de la época una de las características propias del demonio y sus secuaces, y ni siquiera disfrutaban de una existencia especialmente longeva, como las de sus antecesoras mágicas de las obras de Montalvo, Urganda o la centenaria Melía²⁰⁵. De hecho, las tres morirán en el siguiente volumen palmeriniano, el *Primaleón*, durante el reinado de un maduro emperador Palmerín.

De forma general puede decirse que el hada francesa supone una idealización femenina, opuesta o complementaria a la imagen de la virgen, pero también a la de la dama convencional. Si la virgen es la imagen ideal de mujer, dueña de la virtud y la pureza, la dama cortés representa la perfección inalcanzable, el amor platónico del caballero. El hada desempeña diferentes funciones que les están vedadas a las otras dos figuras: además de bella es sabia y puede ayudar al caballero activamente. Es la perfecta enamorada, capaz de sacrificarse por el héroe, sin desdeñarlo, como la amada tradicional. Digamos, pues, que constituye la fantasía perfecta para el hombre, una imagen profana de mujer, inexistente en la vida real como las dos anteriormente mencionadas, si bien construida a partir de otros materiales, como el amor consumado, la altura intelectual, los poderes mágicos o la belleza sobrenatural. Desde luego, la caracterización de las que aparecen en el *Palmerín* resulta muy distinta y da cuenta de una característica clave de los libros de caballerías castellanos, en lo referido a la funcionalidad de determinados personajes, que son utilizados porque hacen avanzar la acción, sin que se tengan en consideración otro tipo de aportes más, podría decirse, decorativos.

205 En el libro de caballerías inmediatamente anterior al *Palmerín*, el ya mencionado *Florisando* del clérigo sevillano Ruiz Páez de Ribera, editado en 1510, el autor arremete de manera furibunda contra la intervención de poderes mágicos en los volúmenes de Montalvo. Palabras extraídas del Éxodo, el Antiguo Testamento y las obras de los santos doctores pueden espigarse en las aseveraciones de Páez, quien opina que conceder algún crédito a determinados puntos de las narraciones del regidor medinés, como el hecho de que de que Esplandián y los suyos pudieran permanecer ajenos a las leyes del paso de tiempo durante tres lustros equivale a incumplir el primer mandamiento que Dios impuso a los hombres, pues no le ama sobre todas las cosas aquel que se pone en manos de las fuerzas del Mal y de sus intermediarios, los magos y encantadores (Páez de Ribera, 1510:3v). Así, las nociones acerca del pecado de Adán, que privó a todos sus descendientes de la inmortalidad primigenia, convirtiéndolos en seres corruptos, se suman a la visión del hombre como compuesto de cuerpo material y ánima. El primero se halla inevitablemente sometido a los rigores que "el calor natural haze en el humido radical gastando en el. E lo que se come e beve es para sustentar esta consumpcion del humano radical. E si ansi fuesse que los tales hombres por encantamientos estoviesen defensados, secarse yan, que el calor natural vivificante no ternía su obra e de la naturaleza se perturbasse" (6 F.G).

En síntesis, y aunque la presencia de las hadas es una de las mayores innovaciones que introduce el *Palmerín* en lo que a los actantes mágicos femeninos se refiere, puede decirse que bajo la denominación “hada” germina un personaje que aúna algunos rasgos provenientes de las tradiciones clásica, folclórica y francesa, pero sometidos al yugo del cristianismo. Se trata de tres personajes de origen híbrido (humano y sobrehumano) a las que sólo se les permite formar parte del elenco mágico de la obra como colaboradoras de la misión del héroe cristiano. Aunque se respetan algunas de las funciones que les otorgaban los textos franceses precedentes, en tanto guías del caballero y preceptoras se obvia cualquier tipo de connotación erótica y sus figuras aparecen imbuidas de un notable componente religioso, dejándose claro que los poderes que poseen son de origen divino. El autor recuerda sus lecturas y conocimientos previos de las hadas y decide incorporarlas a su relato, pero sin olvidar en ningún momento quiénes van a ser los lectores que disfrutarán de su voluminoso libro de caballerías, y en qué contexto histórico, político y religioso va a realizarse su lectura.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, Vladimir (1996): *La Humanidad prodigiosa: El imaginario antropológico medieval*, II vols., Caracas, Monte Ávila Editores, Latinoamericana/Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico/ Universidad Central de Venezuela.

BOGNOLO, Anna (1997): *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo caballeresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, ETS.

BUENO SERRANO, Ana Carmen (2005): "Aproximación al estudio de los motivos literarios en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)", en *Seminario Internacional "De la literatura caballeresca al Quijote"*, coord. J. M. Cacho Bleuca, eds. A.C. Bueno Serrano, P. Esteban Erlés y X. Luna Mariscal, Albarracín, Universidad de Zaragoza, pp.89-107.

CARO BAROJA, Julio (1987): *Magia y brujería*, San Sebastián, Txertoa.

COVARRUBIAS, Sebastián de (2006): *Tesoro de la lengua castellana o española, edición integral e ilustrada por Ignacio Arellano y Rafael Zafra*, Madrid, Iberoamericana.

D'ARRAS, Jean (1986): *Historia de la linda Melosina*, ed., I. A. Corfis, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.

DI STEFANO, Giuseppe ed. (1966): *El libro del famoso e muy esforçado cavallero Palmerín de Olivia. Studi sul Palmerin de Olivia*, vol. I, Università di Pisa.

--. ed. (2004): *Palmerín de Oliva (Salamanca, [Juan de Porras], 1511)*; introducción de M.^a Carmen Marín Pina; texto revisado con la colaboración de Daniela Pierucci, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

FERLAMPIN-ACHER, Christine (2002): *Fées, bestes et luitons : croyances et merveilles dans les romans français en prose, XIII^e-XIV^e siècles*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

HARF-LANCNER, Laurence (1984): *Les fées au Moyen Age: Morgane et Mélusine*, Genève, Slatkine.

GÓMEZ-MONTERO, Javier (1994): "Lo fantástico y sus límites en los géneros literarios durante el siglo XVI", *Anthropos*, 154-155, pp. 51-60.

GONZÁLEZ, Javier Roberto (1998): "La ideología profética del Palmerín de Oliva", *Letras*, 37, pp.53-81.

GUERREAU-JALABERT, Anita (1999): "Des fées et des diables. Observations sur le sens des récits "Melusiens" au Moyen Âge", en *Mélu-sines continentales et insulaires, Actes du colloque international tenu les 27 et 28 mars 1997 à l'Université Paris XII et au Collège des Irlandais, réunis par Jeanne-Marie Boivin et Proinsias MacCana*, Paris, Honoré Champion, pp.105-137.

LECOUTEAUX, Claude (1999): *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del Doble*, Barcelona Medievalia.

OLALLA REAL, Ángela (1989): *La magia de la razón (Investigaciones sobre los cuentos de hadas)*, Granada, Universidad de Granada.

PÁEZ DE RIBERA, Ruy (1510): *Florisando*, Salamanca, Juan de Porras.

Real Academia Española (2002): *Diccionario de autoridades*, Madrid, Gredos.

TREND, John Brande (1926): *Alfonso the Sage and Other Spanish Essays*, London, Constable.

ZORRILLA ORTIZ DE URBINA, Laura (2004): "Del hada celta a la mujer sabia: evolución misógina de los personajes de la materia de Bretaña en España", en *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica, Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica*, Valencia, Universitat de València, pp.115-123.

LEER PARA CONTARSE: SOBRE LAS ESCENAS DE LECTURA EN EL BARROCO DE INDIAS

Beatriz Ferrús Antón
Universitat Autònoma de Barcelona

Durante los siglos XVI y XVII muchas mujeres escriben sus vidas en los conventos, dicen “yo” antes de las *Confesiones* de Rousseau y de la formación de la noción de subjetividad moderna, y en los comienzos de sus relatos siempre hay una escena de lectura, donde la filiación con el modelo leído es llevada al extremo, hay que ser lo que se lee, reeditar el gesto quijotesco

Éramos tres hermanas y nueve hermanos... tenía uno casi mi edad; juntábamos entramos a leer vidas de santos... como vía los martirios que por los santos pasaban, parecía compraban muy barato el ir a gozar de Dios, y deseaba yo mucho morir así... Concertábamos irnos a tierras de moros, pidiendo por amor de Dios para que allá nos descabezasen. (*Libro de la vida*, Teresa de Jesús, 1991:121).

Desde aquí, las narraciones de las monjas se adscriben a un linaje: el de las santas y las mujeres excepcionales que asoman entre las páginas de la Historia, que tienen derecho a la toma de la palabra; ya que sólo proclamándose sus herederas adquieren ellas mismas legitimidad. La *vida* femenina sólo puede escribirse desde la cita de otras *vidas*. La ley de la *imitatio* no es sólo principio artístico, sino también requisito.

Dos van a ser las posibilidades de estas escenas: la de una muchacha que lee para su padre, su hermano o su abuelo (o bien escucha leer mientras borda), y la de una niña que aprende a leer bajo la tutela de su madre, su abuela o su tía. En el primer caso, la joven lectora se encuentra supeditada a la autoridad masculina, el saber adquirido es una donación hecha por el hombre. La lectura tiene lugar en la sala de estar o en el cuarto de costura, y se presenta como un complemento más de la educación femenina, junto con al aprendizaje de las labores o de los quehaceres domésticos. Los libros leídos son siempre vidas de santos que deben contribuir a la formación de la mujer como buena cristiana. En el segundo caso, la lectura que la muchacha practica adquiere sentido de herencia femenina, sirve para reforzar su pertenencia a un linaje. De mujer a mujer se transmiten los saberes domésticos, y las primeras letras forman parte de ellos. La lectura es, en cualquier caso, un entretenimiento privado, doméstico, aunque no por ello pierde su importancia en el seno de la historia de mujeres, *otra* historia, que se inicia con una cita emblemática: “Si Aristóteles hubiera guisado mucho más hubiera escrito” (Juana Inés de la Cruz, 1988: 460).

Desde aquí, la *escena de lectura* se proyecta sobre la *vida* y se convierte en la metáfora de la relación mujer-saber en el Barroco de Indias, una relación que se traba sobre tres coordenadas ineludibles: la vigilancia masculina, la consideración de la lectura y la escritura de mujeres como “labor de manos”, y el vínculo entre saber femenino y espacio sagrado; al tiempo que esa misma *escena de lectura* puntúa el valor que la *imitatio* adquiere en este género, provoca una cesura en la historia de la autobiografía, donde algunos especialistas se obstinan en inscribir a las *vidas*, gesto absurdo si se tiene en cuenta que éstas renuncian a la lógica de la singularidad a favor de la lógica imitativa. Por todo esto habrá que hacerse dos preguntas: ¿Por qué esa renuncia? ¿Cuáles son los modelos de lectura que se buscará imitar? Como vamos a ver en su respuesta se entrelazan distintos factores.

En los siglos XVI y XVII el concepto de imitación ideal en el arte, derivado de la *Poética* de Aristóteles y de su teoría de la *mimesis* fue decisivo en el quehacer literario. De este modo, Alonso López Pinciano en la *Philosophia Antigua Poética* (1596) partirá de la afirmación de que “poesía no es otra cosa que arte que enseña a imitar con la lengua o el lenguaje” (1953: 195), lo que convierte a la *imitatio* en principio estético y también en técnica literaria, ligada a la doctrina de la erudición poética.

No obstante, para el caso que nos ocupa debemos de tener en cuenta otros factores. En el seno de la cultura de los Siglos de Oro los tratados teológicos y científicos, los documentos legales y la misma literatura

discuten la “racionalidad” de las mujeres y utilizan su “debilidad” como eje ideológico del poder masculino. De esta manera, la lucha de la mujer por el poder de interpretar, la posibilidad de ésta de escribirse como mujer y de escribir su deseo se convierten en actos desafiantes que deben buscar espacios y modos de expresión alternativos. Por ello, la escritura femenina de vida podría pensarse como desafío, como acto de reescritura y de reinterpretación, tras el que se muestra una auto-imagen en el espacio de la letra. Pero también, como condena, como prohibición de transitar otras esferas de escritura, como obligación de relego en las narraciones “menores” y en sus silencios. Más todavía si se tiene en cuenta que las vidas de monjas se escriben por mandato confesional: “me ordenó que escribiera todo el tiempo y sólo me permitía dormir una hora por la noche; y esos sólo para que yo pudiera dormir y todo el demás tiempo tenía que pasarlo escribiendo. En esto lo obedecí” (María de San José, 1993: 57), y es que el confesor revisa cada palabra hasta la minucia, al tiempo que invita a seguir el modelo. ¿Qué modelo? El de la hagiografía, las *vitae sanctorum*, pues es la monja excepcional, mística o santa, aquella que tiene acceso a la pluma, aunque su relato esconde siempre el peligro de herejía, de treta del diablo. La mirada del confesor es una mirada vigilante.

Así, si examinamos algunos relatos de vida de la época (Madre Castillo, Úrsula Suárez y María de San José) descubriremos que los tres reasientan sobre un mismo esquema de escritura, aquel que está tomado de las *vitae*, que como informes escritos debían presentarse sobre la vida, las virtudes y la muerte de todo candidato a santidad que se propusiera ante la Iglesia. Nacimiento en una familia de gran virtud, aparición temprana de la gracia mística, ingreso en el convento contra la voluntad familiar, lucha contra las tentaciones diabólicas, castigos corporales, apariciones de Cristo y la Virgen o éxtasis místicos... son algunas de las constantes comunes en estos modelos.

¿Pero cuál es el origen último de este modelo? En primer lugar la *imitatio Christi*, el esquema de la Pasión, el mandato que de imitar a Cristo tienen todos los cristianos, en segundo lugar el legado intertextual de algunos de los grandes santos de la Iglesia, en cuyo cruce de influencias se teje la red que sostiene el relato. Si la figura de Cristo supone la recuperación del cuerpo para la religión, la mujer en tanto “depositaria del cuerpo” verá en su imitación una posibilidad de reivindicación, que es también un lenguaje, un modo de escapar a la falsilla de la escritura impuesta, de decir donde está prohibido decir, de despistar la vigilancia del confesor para hablar de sí misma. Los modelos de los grandes santos de la Iglesia serán el espejo en el que mirarse, pero también la sombra que perforar, para decirse hay que moverse entre líneas, jugar con los límites de las tecnologías que de ellos se reciben.

Agustín de Hipona, Catalina de Siena, Ignacio de Loyola, Rosa de Lima, pero, sobre todo, Teresa de Jesús, constituyen la nómina fundamental, que habrá de diseñar la tecnología corporal que manipulan las monjas en la búsqueda de un nuevo decir, junto a ella el trabajo corporal que tiene en el esquema de la Pasión su modelo y el diálogo que con la figura de María mantienen las *vidas* nos ayuda a explicar su entramado intertextual.

“Voy a confesar lo que sé de mí”, (Agustín de Hipona, 1986: 6,8) el acto de confesión agustiniana traza un umbral, por primera vez un “yo” habla y despliega un retrato de poderosa interioridad. Este es el comienzo de un linaje, no en vano durante siglos las *Confesiones* han sido consideradas el origen del género autobiográfico. Sin embargo, lo que nos interesa aquí es el modo en el que Agustín de Hipona inaugura un pensamiento sobre el cuerpo y los sentidos, como obstáculos para la ascensión hacia Dios; pero también como resultado de una síntesis cuerpo-espíritu, que no puede disociarse, que debe ser reinterpretada y reinscrita. El texto del pensador de Hipona apunta, asimismo, hacia una apertura del cerco corporal, de su dimensión carcelaria, a través de una sensorialidad dúplice que permite trascender límites y penetrar otro espacio de visión.

De esta forma, aquello que en las *Confesiones* no deja de ser un programa de orden general alcanza en el pensamiento de Ignacio de Loyola un desarrollo minucioso. Los *Ejercicios Espirituales* van a ser pensados como un sistema combinatorio, de orden inflexible y alejado de toda arbitrariedad, que parte de un vacío previo, no contaminado por ningún lenguaje. Ya que el propio Ignacio es un logoteta, fundador de lengua, la de un corpus-cuerpo sometido a un detallado sistema de actuación. La espiritualidad convertida en praxis estará al alcance de todos los fieles, incluso de las mujeres. La gracia es cuestión de práctica.

El cuerpo como resultado de las operaciones de la razón es el legado que Agustín de Hipona e Ignacio de Loyola dejan a las autoras de las *vidas*. Frente a ello Catalina de Siena, Teresa de Jesús y Rosa de Lima trazarán un pensamiento sobre el cuerpo femenino que convierte su especificidad en expresividad, en *otro* lenguaje más allá de la palabra, que se aleja de la praxis para hablar de la singularidad de la experiencia.

El llanto, el trance, los lenguajes de la abyección, metáforas maternas y amorosas, los juegos con el alimento, la inedia sagrada, los procesos de androginación y borrado de las marcas femeninas van a constituir sobre la figura-leyenda de Catalina de Siena un modo de expresividad más allá de la gramática, que desea recuperar para la mujer una lengua primigenia, cercana al vagido del bebé, que escape de las determinaciones masculinas. Rosa de Lima traslada esta búsqueda a sus hológrafos, donde utilizando hilo y aguja logra transmitir por medio del bordado, “arte femenina”, la plasticidad y la fuerza de la experiencia mística.

No obstante, será Teresa de Jesús, la “santa del gran éxtasis”, quien habría de convertirse en la gran figura del misticismo universal y en uno de los grandes referentes de la historia de la literatura de mujeres. Una imagen coagula su herencia, la de Teresa en éxtasis, esculpida por Bernini e inspirada en un fragmento del *Libro de la vida*:

Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin el hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y me llegaba a las entrañas. al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios (Teresa de Jesús, 1991:352-353).

Teresa de Jesús, como las monjas coloniales, escribe por mandato. En la búsqueda del que ha de ser un complejo sistema de expresión, no resulta sencillo relatar la gracia mística, la sombra del confesor, e incluso del censor inquisitorial, dificulta la tarea, su prudencia recuerda a la de Sor Juana, que no quería “ruido con el Santo Oficio”: “Que andaban los tiempos recios y que no podía ser levantasen algo y fuesen a los inquisidores” (Teresa de Jesús, 1991: 394). Desde aquí, el esquema que el texto suministra es el prototípico de las hagiografías. Sin embargo, Teresa logra escabullirse de él, convertir su relato en poderosamente singular, al tiempo que reinterpreta y reinscribe la imagen que su tiempo reservaba para la mujer. ¿Cómo lo consigue? No sólo retratándose como ser espacialmente tocado por Dios, sino, además, utilizando el relato de la gracia mística, y el retrato de un cuerpo, que aunque enfermo y pesaroso no “deja de participar en algo”, pues en tanto cuerpo sufriente se aproxima al cuerpo de Cristo, como escenarios para hablar de un deseo femenino potencialmente subversivo “A desora viene un deseo que no sé cómo se mueve” (p. 280), que apunta hacia una semiótica. Su texto parece ceñirse al programa de Agustín de Hipona e Ignacio de Loyola, pero ésta es sólo una ficción de semejanza, una máscara que se contempla para fragmentarse. A lo largo de la historia las mujeres han tenido que ejercitarse en los juegos de máscaras.

Así, sobre el entrecruzamiento del modelo corporal pautado por la razón y el cuerpo experiencial que escapa a todo control, y contado con el referente central del programa de *imitatio Christi*, se construye un decir femenino aparentemente paradójico, ininteligible si se desconoce el bagaje intertextual sobre el que se ha levantado, sencillamente polifónico si se atiende a las condiciones específicas del mismo.

Desde aquí, María de San José, mexicana 1656-1679, Úrsula Suárez, chilena 1666-1749 y la Madre Castillo, colombiana 1671-1742, escriben tres *vidas*, que parten de semejantes escenas de lectura, que convierten el libro en materia de vida, moviéndose en el entrecruzamiento de modelos aquí apuntados.

Por eso, cuando leemos estos textos, habremos de encontrarnos con un yo-cuerpo que absolutiza el relato. Bien sea como escenario de control corporal, al estilo de San Agustín y San Ignacio: votos de castidad, ojos en el suelo, abstinencia alimentara... Bien utilizando la metáfora corporal: las lágrimas, la leche o la sangre como espacios de particular expresividad femenina, en la estela de Catalina de Siena. Bien reeditando de manera mimética el modelo de Cristo, o de la misma Virgen. Con lo cual las tres *vidas*, como muchas otras del Barroco de Indias, resultarán indistintas, asemejarán una copia que nada tiene que ver con la singularidad autobiográfica.

De esta forma, sólo la memoria del goce, al estilo de Teresa de Jesús permitirá distinguir tres relatos que parten de una escena de lectura, pues es allí donde al Amado se encuentra con la Amada donde la voz de cada una de las monjas se vuelve singular, donde la escritura ya no brota de la lectura. María de San José busca merecer a Dios, recibir su favor, pero a Él jamás le basta, o, quizá, ella espera más de lo que pueda darle, la vida se convierte en una búsqueda permanente, el goce brota de la propia imposibilidad, de la necesidad de poner más para merecer más. El fantasma se halla siempre a la misma distancia.

La madre Castillo encarna al Masoquismo, no se puede disfrutar sin padecer, su cuerpo se exhibe con descaro hasta absolutizar el texto, hasta ocupar el más mínimo resquicio, es un cuerpo total, sin fragmentos, que existe para ser mirado. La más vilipendiada será la más deseada.

Muy distinta resulta en este contexto la relación que Úrsula Suárez mantiene con Dios, que llega a preguntarle directamente por la condición de su falta ¿Por qué no me quieres y quieres a los hombres?, ¿Qué me falta a mi para que hagas esto conmigo? “un cuerpo” podría haberle respondido ella, pero no lo hace, porque el también tiene lo que los hombres no pueden darle. Las experiencias de Úrsula con Dios son cálidas, de goce tierno, alejado del éxtasis y el orgasmo, totalmente opuesto a esos “casamientos” que ella tanto teme. Su Dios está construido a la medida de su miedo.

Dice Michel Foucault que “antes del siglo XVIII el hombre no existía”, (1999: 300) ya que el mundo clásico fue el mundo de la *imitatio*, de la mimesis, donde lo verdaderamente importante se halla en el espacio de lo objetual, la mente del autor es sólo una información que llega a través de los sentidos. El autor, el hombre, sólo desempeñan un papel pasivo, pues es una “criatura de Dios” y está sometido a su Ley. Para Foucault Alonso Quijano se alza como metáfora de un mundo despojado de la noción de identidad, el mismo que habremos de encontrarnos cuando leamos las *vidas*. Si Don Quijote “lee el mundo para demostrar los libros”, las monjas coloniales leen sus cuerpos para demostrar otros libros, las hagiografías, pero también la palabra de Dios, la Biblia, y, ante todo, el relato de la Pasión. Además, si la diferencia quijotesca entre el mundo y la letra es fruto de los encantadores, la monja justifica el desvío de la falsilla de la escritura como resultado de la tentación diabólica, pero también de la gracia mística, y es en esos desvíos donde se lega un decir que habría de retomar la historia de la literatura de mujeres. El yo-monja, como el loco, ocupa en la cultura occidental del XVI y el XVII el lugar de las semejanzas salvajes. La escena de lectura constituye su condición de posibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

AGUSTÍN DE HIPONA, (1986): *Confesiones*, ed. O. García de la Fuente, Madrid, Akal.

FERRÚS, Beatriz (2004): *Discursos cautivos: vida, escritura, convento*, Valencia, Quaderns de Filologia-Anejos, Universitat de València.

--. (2007): *Hereder la palabra: cuerpo y escritura de mujeres*, Valencia, Tirant lo Blanch.

FOUCAULT, Michel (1999): *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI.

JUANA INÉS DE LA CRUZ (1988): "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz" en *Obras Completas*, ed. A.G. Salceda, México, FCE.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1953): *Philosophia Antigua Poética*, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, serie A, vol. XIX, Madrid.

MARÍA DE SAN JOSÉ (1993): *World from the New Spain. The Spiritual Autobiography of Madre María de San José (1656-1719)*, ed. Kathleen Myers, Liverpool, Liverpool University Press.

TERESA DE JESÚS (1991): *Libro de la vida*, Barcelona, Círculo de Lectores.

UNA NUEVA PROPUESTA DE CANON LITERARIO ESPAÑOL A TRAVÉS DE CINCO REVISTAS DE AVANZADA (1927-1936)

Raquel Fidalgo Larraga
Universidad de Zaragoza

La década anterior al desencadenamiento de la Guerra Civil española resulta especialmente interesante a la hora de comprender el tenso ambiente que progresivamente condujo al país a una brutal escisión en dos bandos antagónicos. La denominada “generación de 1927” de nuestra literatura ha sido, sin embargo, referida mayoritariamente a la renovación vanguardista, dejando en un lugar secundario la prolífica producción de todos aquellos escritores que manifestaron a través de sus obras su conciencia sociopolítica. Ante la aguda problemática surgida como consecuencia de la Primera Guerra Mundial y la oposición explícita entre los regímenes capitalistas y la Unión Soviética, nació un sentimiento de fraternidad en las artes que denunciaba la injusticia social y propugnaba el hermanamiento entre los hombres. La crisis del sistema capitalista se entendió como el probable augurio de un cambio social, al que se dedicaron con tesón los intelectuales de izquierdas de todo el mundo. El llamamiento a la acción se convirtió, de manera general, en parte esencial de la vida política.

Así, esta nueva sensibilidad se tradujo en la múltiple creación de asociaciones de intelectuales comprometidos que, agrupándose en torno a diversos proyectos editoriales, intentaron la creación en nuestro país de un espíritu semejante al que se estaba dando en Europa. Para ello se sirvieron, en su mayoría, de las colecciones populares y las publicaciones periódicas, los medios más asequibles a la gente humilde. Gracias a ellas se facilitó la entrada de las nuevas corrientes ideológicas y artísticas, que de ese modo calaron en la sociedad española. En el presente estudio nos centraremos en cinco de ellas (*Post-Guerra*, *Nueva España*, *Orto*, *Octubre* y *Nueva Cultura*), que representan diversas posturas sociales dentro de la izquierda y son reflejo de la evolución del país. Los contenidos de todas estas revistas que estamos analizando se apoyan en dos pilares básicos, suscritos desde la fundación de la temprana *Post-Guerra*: el análisis de la vida política y la reflexión sobre el mundo artístico. Sus esfuerzos iban encaminados a la elaboración de un nuevo canon literario en el que primara el contenido sobre la estética, la propaganda sobre la belleza artística.

La reforma integral a la que querían someter a la cultura occidental pasaba por una eventual destrucción de buena parte de ella, que debía ser sustituida por una nueva, reflejo asimismo del cambio sociocultural que se estaba operando en el país. Y ese esfuerzo creador debía partir de la imitación parcial de unos principios estéticos que ya habían fructificado en otros lugares del mundo. De ese modo, la literatura occidental es sometida a examen para extraer lo verdaderamente válido para su propósito. Así, era de esperar que las literaturas más pujantes durante todos los tiempos fueran desplazadas por otras más recientes. La literatura inglesa y francesa, sobre todo, sufren un sorprendente rechazo por parte de estos renovadores culturales, que depositan sus esperanzas en la nueva narrativa surgida al calor de la revolución rusa y el giro a lo social experimentado por la literatura alemana. De ahí que el panorama literario ruso sea desmenuzado al detalle, no tanto en lo relativo a la historia general de su literatura cuanto en la insistencia en el amplio movimiento revolucionario. Un anónimo reseñador expresa de una manera clarificadora la expectación que levanta la publicación en España de un nuevo libro de aquel país:

cuando nos viene un libro de un escritor soviético, lo leemos con una doble curiosidad. ¿Qué nuevas cosas nos dirá del nuevo mundo que allí se está creando? Y también: ¿con qué belleza lo describirá? La grandeza de la Revolución rusa, ¿estará expresada en sus páginas? (“Miguel Cholókhov: Campos roturados”, *Nueva Cultura*, nº 12: 21).

A través de estas revistas se puede trazar de una manera parcial una historia de la literatura rusa recibida en España al calor de una renovación literaria de tipo social. De entre todos los autores soviéticos que se citan destaca muy por encima la permanente alusión en todas ellas a Vladimir Mayakowski. La muerte del poeta es

recibida con amplio interés por todas estas revistas, reproduciendo en varias ocasiones su nota de suicidio: el trágico eco de este suceso se plasma en *Nueva España* (nº 7), *Orto* (nº 6) y *Nueva Cultura* (nº 5). Todas las notas a él referidas coinciden en un aspecto: su carácter popular. También Gorki o Tolstoi, cuyos diferentes aniversarios se hallan próximos en el tiempo, son rescatados del baúl de los recuerdos. Señalaremos aún a otros dos: Constantino Fedin e Ilya Ehreburg. Muy numerosos son los autores y obras rusos reseñados o comentados en todas estas revistas: intentar reflejarlo todo no tendría mucho sentido²⁰⁶. Cabría destacar el hecho de que una revista más alejada de los planteamientos políticos, como en principio es *Revista de Occidente*, prestara una relativa atención a las novedades editoriales rusas²⁰⁷. No podría ser de otro modo, pues la elevada cifra de publicaciones soviéticas que por aquellas fechas estaba teniendo lugar gracias a la labor emprendida por editoriales y revistas de avanzada en favor de la nueva literatura rusa justifica este interés de una revista como la de Ortega, siempre atenta a las novedades editoriales.

En orden de preferencia la literatura alemana coparía la segunda posición, y su importancia se revela en los apartados de noticias literarias, muy frecuentemente alusivos a este país. Y es que el destino de Alemania ya prefiguraba su vital posición como país obrero, primero, y su trágico viraje hacia el fascismo, después. En general la narrativa alemana del periodo, tras el éxito de la novela pacifista de Remarque, Glaeser y otros, tiene como protagonista a obreros de escasa fortuna que deben entregarse a malos hábitos para lograr sobrevivir. La primera guerra mundial se erige en esta literatura, con mayor sentimiento probablemente, en uno de los grandes temas literarios de sus novelas. En una de las no muy habituales ocasiones que *Orto* dedica cierto espacio a asuntos literarios, encontramos un estudio en tres entregas acerca de la novela alemana de la guerra, firmado por S. Montero (1933a, 1933b, 1933c). En primer lugar se centra en la literatura surgida al calor de la contienda bélica (en la que destacan los nombres de Thomas Mann sobre el resto; por lo demás denota la creación de dos frentes: el imperialista – representado por Frenssen o Gabriela Reuter —y el comunista— con figuras como Leonard Frank, Heinrich Mann y Andreas Latzko), para así comprender la novela de posguerra, de la que *Sin novedad en el frente* es exponente referencial. También se incluyen en estas revistas reflexiones acerca de autores alemanes, aunque en menor medida que en el caso de los soviéticos. En una de ellas, una entrevista realizada al escritor proletario Hermann Kesser, manifiesta el entrevistador la superioridad de Rusia sobre Alemania en la literatura contemporánea, y de ésta sobre Francia (Gorkin, 1930).

La tradicional influencia de la literatura de este país, si bien aún importante en el caso de los escritores puros, entraba en un periodo de declive en nuestro país. Es por ello que los tenues destellos del horizonte literario francés que aún se reparten en estas revistas sean en general relativos a la tendencia más social y proletaria, en franca desventaja con la apabullante influencia de la literatura rusa. De los nuevos narradores franceses destaca, por méritos propios, André Malraux, cuyas obras son recibidas con excelentes críticas. La traducción al español de *Los conquistadores* había pasado sin pena ni gloria, y por ello desde las páginas de estas revistas se esfuerzan por publicitar las siguientes novelas que publica el autor galo en nuestro país. Así sucede con *Le temps du mépris* (todavía en lengua original) y *La condición humana* (esta última publicada por *Sur*), que merecen los elogios de *Nueva Cultura* (nº 9 y nº 13). En las obras de Malraux, señalan, predomina la acción sobre el análisis de los motivos que propician una revolución, pero no por ello dejan de constituir un excelente relato de las ansias revolucionarias del proletariado.

206 Lo que sí es cierto es la tutela paternal de Lenin que ellos mismos se imponen; en *Post-Guerra* incluso se publica una nómina de escritores predilectos por el dirigente político, en un intento de establecer ese canon ideal de obras y autores: Puschkin, Lermantof, Nekrasof, Tchernitchevsky; Reine, el *Fausto* de Goethe; *Fuhrmann Hentsche*, de Hauptmann; los versos revolucionarios de Víctor Hugo; *El fuego*, de Barbusse; Mayakovsky e Ilya Ehreburg son algunos de los citados (Krupskaya, 1927: 2).

207 López Campillo cuenta veinticinco notas y artículos entre 1925 y 1933, además de reseñas sobre obras de escritores rusos contemporáneos, como Ivanov o Ehreburg: "La evolución de esta preocupación en el seno de la revista es la siguiente: en 1923-24, el interés se centra en el fenómeno cultural ruso (por ejemplo, citemos un artículo de Ricardo Baeza sobre el nuevo teatro en la Rusia soviética); a partir de febrero de 1925, es el principio de un interés cada vez más intenso (1925: 3 artículos; 1926: 5; 1927: 4; 1928: 2; 1929: 2; 1930: 1; 1931: 2; 1932: 2; 1933: 2), marcando 1926-27 un apogeo, y luego a partir de agosto de 1933, este interés desaparece completamente" (1972: 121).

En el *Berliner Tagesblatt*, según *Post-Guerra*, se hace constar el hecho de que, si antes de la guerra la literatura francesa era la preponderante en el mundo occidental, ahora su puesto le está siendo arrebatado por la literatura anglosajona. ¿La razón? El refinamiento de la literatura francesa, frente al apego a la realidad social de la anglosajona ("Noticias de literatura y arte", nº 12). Y es que la literatura gala se había refugiado en problemas estéticos olvidando por completo la compleja estructura de la sociedad a la que se encontraba indisolublemente atada. Ramón J. Sender, siempre lúcido en sus análisis, ya había demostrado la validez de ciertos escritores individualistas en lengua inglesa en la preparación del camino hacia una literatura verdaderamente proletaria con grandes novelas como *Canguro* y *Contrapunto*, de Lawrence y de Huxley respectivamente. Ambos libros "sirven a una manera concreta de ver lo social y, quieranlo o no, se incorporan a ella y la enriquecen". El desinterés por la vida real está destinado a morir,

por eso, en el mejor caso, el arte y el pensamiento que se producen deliberadamente al margen de las pasiones colectivas de nuestro tiempo, rehuendo la "contaminación", son, en el mejor de los casos, exponentes de la decadencia de un sector social unido a la suerte de un régimen y un sistema en liquidación (Sender, 1934: 1).

Para Sender tan válido es a efectos prácticos el descrédito del colectivo dominante y de un sistema decadente como el canto de la clase social emergente, el proletariado.

Desde la temprana tribuna que supone *Post-Guerra* en la difusión de literatura extranjera, encontramos un alegato a favor de la publicación de obras de la literatura estadounidense, dado el interés que esta corriente de novela social pudiera suscitar en España, pues sin duda "contribuiría a romper los espejismos y descubrir las superficialidades que suelen dominar en casi todos los escritos que autores y periodistas capitalistas dedican a los Estados Unidos" (Vázquez, 1928: 2). Y es que el país capitalista por excelencia escondía una tendencia literaria de tipo social susceptible de ser traducida a nuestro idioma por sus méritos estéticos e ideológicos. Cita Vázquez a varios de ellos: Jack London, Sinclair Lewis, Upton Sinclair²⁰⁸.

Pero, ¿cuál es el panorama literario español? ¿Cuál el canon de escritores nacionales? La creación de una nueva cultura en la que el proletariado participe no sólo en calidad de lector sino también como protagonista pasa por la reelaboración justificativa de un canon de escritores que avale la tendencia que inauguran. Indagan en la tradición como medio de justificar su propia obra. De ahí que la revisión de la literatura española sea continua, con el propósito de seleccionar los autores y obras pertinentes, desechando aquellos que no sean exponentes del nuevo sentimiento social. Por ello los escritores puros serán continuamente objeto de sus críticas, dada su voluntad aisladora y su despreocupación por la acuciante realidad. Veamos ahora la nómina de escritores rescatados de la tradición y la paulatina incorporación de jóvenes autores a la causa proletaria.

La mirada de estas revistas retrocede nada menos que hasta el Siglo de Oro español (si bien es cierto que en contadísimas ocasiones), que vio nacer el nuevo género novelesco y asentarse el espectáculo dramático. Cervantes interesa en ese sentido, al igual que Lope, y ambos también en cuanto al protagonismo del elemento popular en sus obras (Vázquez Maldonado, 1931: 21-22). En cambio, Góngora, epicentro de la denominada "generación del 27", es celebrado en su vertiente más puramente extraliteraria. El arte vive de revoluciones; por lo tanto, el artista es un revolucionario en el sentido estético (Rojas Paz, 1930: 21). Esto se traduce en una doble actitud en el ámbito estético: el artista original (Góngora en este caso) que busca su tono lírico particular y su fuente de inspiración frente a los burdos imitadores que consuelan su mediocridad en un afán de malograda genialidad.

En el camino hacia la modernidad acuden al movimiento rebelde por excelencia: el Romanticismo. En el caso de estos jóvenes entusiastas no debe omitirse la profunda huella que, haciendo la pertinente criba, imprimieron ciertos autores españoles del periodo. No parece casual que el único número de *Problemas de la Nueva Cultura*

208 A este último habían dedicado un breve comentario pocos meses antes ("Del mundo literario. Los grandes escritores: Upton Sinclair", *Post-Guerra*, nº 8), subrayando su estatus de feroz crítico del capitalismo. *Post-Guerra* nada menciona acerca de John Dos Passos, a quien sí tratan *Nueva España*, *Octubre* y *Orto* (ésta última en calidad de articulista) como uno de los mejores escritores contemporáneos y cuya novela, *Manhattan Transfer*, es calificada de auténtica obra maestra (Bazán, 1933: 31). Su paso por España y la plasmación en su siguiente obra del problema rural español le valen el reconocimiento de la prensa social.

esté dedicado íntegramente al movimiento romántico (desde Marx a Bécquer, pasando por Lord Byron o los libertadores hispanoamericanos). Tampoco lo es el título del oportuno ensayo de Díaz Fernández que dio además nombre a toda una generación. Todos estos escritores sociales se sintieron, de una forma u otra, deudores de los aspectos más relevantes del Romanticismo, principalmente de su carácter rebelde pero también de su manera de enfrentarse a los problemas cotidianos y su devoción a los preceptos revolucionarios (no muy lejanos) de libertad, igualdad y fraternidad, traducidos en una profunda humanidad. Sin embargo, el predominio de la individualidad sobre la colectividad les distancia en lo literario. Aún así, del pasado literario español rescatan a Larra, del que se sienten “hijos espirituales” (“El homenaje a Larra”, *Nueva España*, nº 38: 23).

Entre aquel movimiento y el tiempo presente se fue haciendo, poco a poco, el camino que condujo a la literatura social. El realismo y el naturalismo literarios, en las postrimerías del diecinueve, proporcionaron a la historia de la literatura española nuevos temas y, sobre todo, nuevos personajes. La pintura de los bajos fondos de las ciudades, fundamentalmente, atrajo la atención de muchos, que mostraron las miserias de los trabajadores. Ese banco de pruebas fue aprovechado con desigual fortuna por los escritores sociales de los años treinta, que reconocían el talento de un prolífico Galdós y la fuerza descriptiva de las primeras obras del valenciano Blasco Ibáñez.

Y es que la tradición literaria española es una tradición populista²⁰⁹. Y populistas son, asimismo, los escritores de la generación precedente. Baroja, Valle-Inclán, Antonio Machado, incluso Azorín, cada uno a su manera, convierten sus obras en recipientes donde lo popular adereza la materia artística. En todos ellos se reconoce la brillantez con la que acatan su particular porción del universo literario, aunque en ciertos aspectos adolezcan de una voluntad individualista. La admiración por este grupo de escritores, que confluyen con los *de avanzada* en un determinado momento de la vida española, no puede dirigirse sino hacia los valores estéticos de sus obras, acentuados cuando dan cabida a lo popular. Los aventureros que recorren las mejores páginas de Baroja, por ejemplo, reciben las mejores críticas por parte de los más jóvenes en virtud de la exaltación del espíritu rebelde y revolucionario, fundamentalmente su trilogía *La selva oscura*, dedicada a la lucha republicana en España. Las novelas que la componen (*Familia de Errotacho*, *El cabo de las tormentas* y *Los visionarios*) desarrollan los acontecimientos más sobresalientes de la revolución, a saber: el intento de Vera de Bidasoa, la sublevación de Jaca y la situación prerrevolucionaria del campo de Andalucía, respectivamente, tratada esta última con gran acierto, pues el asunto aún no había sido abordado por ningún “novelista de nervio, de visión humana” (“Otra novela de Baroja”, *Orto*, nº 11: 739). Por otra parte, su excelente acogida entre los lectores proletarios se juzga como un indicio más a favor de su obra (“Pío Baroja”, por Francisco Pina, *Orto*, nº 13).

Si a Baroja se le achacaba su feroz individualismo (a todos los niveles, literario y vital), a Azorín se le perdonaba por su vuelta a lo popular en sus últimas obras, elemento que había perdido en el interín. Así, la publicación de su novela *Pueblo* es acogida con gran entusiasmo entre la crítica por su carácter populista: unos subrayan su estatus como “novela de los que trabajan y sufren” (Obregón, 1931: 23), y otros su voluntad de “unión del obrero del músculo y el de la inteligencia” (Gorkin, 1931: 3). Curiosamente de Unamuno apenas se habla y, cuando se hace, suele ser en relación con su actividad política, principalmente durante la dictadura de Primo de Rivera. Algo similar ocurre con Valle-Inclán²¹⁰. De quien sí se habla, y mucho, es de Antonio Machado, quien, en el prólogo a la segunda edición de *Soledades* (1919), admite su desdén hacia los que se cantan a sí mismos. Le preocupa la nueva época que se avecina, en la que los poetas se unirán en una empresa común que les apasionará, materializada en el empeño de la juventud soviética. Desde *Octubre* señalan la fe de Machado en una literatura social a través de sus ficticias conversaciones con Juan de Mairena: mientras éste rechaza la posibilidad de crear una lírica comunista, su interlocutor, el poeta, le rectifica y le “descubre la grandeza de una nueva lírica apoyada en el esfuerzo fraternal del trabajo, que no sólo se limitará a Rusia, sino que abarcará la tierra entera” (“Pero amo mucho más la edad que se avecina...”. Antonio Machado”, *Octubre*, nº 6: 3).

209 Henry Poulaille, en su ensayo *Nouvel âge littéraire*, también lo considera así: “al estudiar la literatura populista en Europa, cita los nombres de los españoles que han contribuido a ella, entre ellos Galdós y Pío Baroja. Entre los modernos señala *El blocao* y *La venus mecánica*, de José Díaz Fernández” (“Henry Poulaille [Valois]. *Nouvel âge littéraire*”, *Nueva España*, nº 21: 21).

210 Su figura suscita numerosos artículos relacionados con su actividad política y su paso por la cárcel. Por ejemplo, ver Sender (1930: 14-15).

Esta raíz popular de la que venimos hablando, siempre presente de alguna manera en la tradición artística española, continúa su fluida andadura en la literatura de las generaciones siguientes. Así, el gran Ramón Gómez de la Serna, admirado pese a todo, aporta a este horizonte populista lo castizo madrileño, mientras que García Lorca y Rafael Alberti se sumergen en el campo andaluz para la creación del *Romancero gitano* y de *Marinero en Tierra*. La obra de ambos autores experimentó progresivamente una notable evolución hacia posturas comprometidas, hecho que se refleja en las revistas más tardías. En general, la tendencia populista fue continuada por los escritores sociales, al tiempo que los vanguardistas y escritores puros se refugiaban en sus torres de marfil. La consideración de los jóvenes vanguardistas, con su halo de superficialidad, de juego y deporte, es, como cabe esperar, bastante negativa. Todo lo contrario sucede con los escritores sociales, conscientes de su deber vital: “los jóvenes escritores de avanzada han tanteado el terreno durante algunos años, pero empiezan ya a encontrar su camino: es el del pueblo. Impulsados hacia él, se sienten la vocación de comprenderlo y de servirlo” (Gorkin, 1931: 4).

Al tiempo que se ofrece este amplio panorama de las obras y autores que, a su juicio, deben permanecer en la Historia de la Literatura, todas estas revistas emplean buena parte de su empeño en dar a conocer el trabajo de autores contemporáneos inscritos en esa misma línea, futuros integrantes del canon de la literatura social. En el caso de la poesía es *Octubre* la más relevante, pues en ella aparecen poemas de buena parte de la juventud vanguardista española que habían dado el paso hacia el compromiso, junto con otros de escritores no profesionales, materializando así el destino común de intelectuales y proletarios²¹¹. *Nueva Cultura*, aunque no suele prodigarse en la reproducción de poemas revolucionarios, cumple su cometido de difundir la obra de nuevos poetas sociales²¹².

El teórico del nuevo movimiento, José Díaz Fernández, contribuyó al nacimiento de la nueva narrativa social con varias obras de gran calidad artística. De todas ellas, sin embargo, apenas se tiene constancia en las revistas, hecha la salvedad de *El blocao*. Por lo que tenía de novedad editorial o por lo que suponía como vuelta a lo humano, lo cierto es que ese conjunto de relatos en los que se hacía fuerte el compromiso sociopolítico de su autor y se preconizaba la unión de intelectuales y proletarios fue recibido con los brazos abiertos. En este volumen se concilia de una manera excelente la novela experimental, en la línea de lo que por entonces hacían Jarnés o Espina, con el contenido sociopolítico de creciente interés en la sociedad española de los años treinta²¹³. Algo semejante ocurrió con Joaquín Arderius, quien tuvo en la revista que dirigía su mejor escaparate y que mereció asimismo un interés constante en *Post-Guerra* y en *Octubre*. Sender es otro de los escritores sociales que más atención recibió por parte de la crítica, y siempre de forma positiva²¹⁴.

Sin embargo, la mayor atención de estas revistas (fundamentalmente *Nueva Cultura*) la recibe el escritor César M. Arconada de muy variadas formas: publicaciones originales, reseñas de sus libros, reflexiones en torno a su obra... Resulta muy interesante la “Autobiografía” que escribió para *Nueva Cultura* (nº 11) por lo que tiene de revelador de su propia evolución personal y, sobre todo, artística: en su caso, además, la toma de compromiso implicó un cambio genérico, pues como vanguardista se centró principalmente en obras poéticas para después adentrarse en el prosaico mundo novelesco. Como él, Espina y otros habían experimentado una espectacular evolución desde el cultivo de una literatura pura al más puro compromiso social. Y aunque muchas

211 Lo cierto es que *Octubre* se esforzó por incluir en sus páginas un amplio muestrario de poemas revolucionarios: en ella aparecen versos de Alberti, Emilio Prados, Pla y Beltrán o Luis Cernuda.

212 En este caso, León Felipe, Pla y Beltrán o Juan Gil-Albert.

213 El interés literario que esta obra despertó en España propició su traducción a otros idiomas europeos: el noveno número de *Nueva España* se hace eco de la versión inglesa; el treinta y tres de la publicación de una de las narraciones en la revista *Europe*, a la que precede una elogiosa alabanza del autor español. En nuestro país, *Post-Guerra* había ya publicado una de ellas cuando la obra entera apenas había comenzado a comercializarse en las librerías. Más adelante, fue *Nueva España* (no obstante él formaba parte del grupo directivo) la encargada de dar a conocer fragmentos (todavía inéditos) de su importante ensayo *El nuevo Romanticismo*.

214 *Imán*, su novela de la guerra marroquí, se publicó parcialmente en *Octubre*, mientras que un extenso fragmento de *Siete domingos rojos* se leyó en *Orto*. “El mejor escritor revolucionario” (Bel, 1932a: 63) continuó la veda revolucionaria abierta con las dos novelas antes citadas en la premiada *Mister Witt en el Cantón*, en la que se describe magistralmente la lucha de masas contra el gobierno central. García Luengo destaca como virtud de este escritor su aportación de soluciones al conflicto social, e indica que su obra representa la novela de ciudad en oposición a la de Arconada, novela del campo (1936).

veces la vanguardia y el compromiso se entendían como posturas antagónicas, lo cierto es que determinados representantes del primer grupo encontraron buena acogida en las revistas de avanzada. Ese es el caso de Jarnés. Máximo exponente de una literatura experimental, sus obras no fueron marginadas por su aparente carencia de preocupación social, sino que se reconoció su valía artística, mostrándose, eso sí, ciertas reticencias a su manera de ver el mundo. Las cosas cambiaron con la progresiva escisión que se fue produciendo en el seno de la sociedad española: a mediados de los años treinta la no participación del escritor en la vida política era entendida como un acercamiento al bando contrario, al fascista. La radicalidad de las ideologías era tal que no cabían posiciones neutrales: no tomar posición por un partido suponía reconocer la validez del otro; por tanto, aquel que eludía su responsabilidad moral para con el pueblo pasaba a engrosar las filas del enemigo. De ahí que la colaboración de Jarnés en los primeros números de *Nueva España* pronto fuera abandonada al convertirse ésta en epicentro del compromiso político y de la instigación a la vanguardia. Sin embargo, la recepción de su obra en estas revistas es siempre positiva²¹⁵.

En definitiva, la tendencia general de estas revistas es ofrecer al lector el recto camino de la literatura, que no era otro que el orientado hacia su propia concepción ideológica y sus objetivos proclamados. De ahí la insistencia en garantizar un selecto panorama de escritores, revolucionarios o no, que, a través de sus obras, proporcionaron las bases sobre las cuales se habría de impulsar la tan deseada revolución social. No sólo caben en este canon los escritores que abiertamente apostaban por el triunfo de la revolución y del pueblo, sino que admitieron también las obras de aquellos que señalaban el declive de la sociedad burguesa como un paso necesario en el proceso revolucionario. Rusia, Alemania y Estados Unidos se convirtieron en el referente literario extranjero al que dirigían sus miradas, mientras que, al mismo tiempo, supieron reconocer la tradición populista presente en la rica tradición literaria española. Con la calidad artística de todo este bagaje, la literatura que surgiría de sus filas no podía tener mejores perspectivas de futuro.

215 Antonio de Obregón afirma, a propósito de *Teoría del Zumbel* (1930), la evidente diferencia existente entre su primera novela, *El profesor inútil*, auténtica conquista de la individualidad, y las que vinieron después. En efecto, a partir de *El convidado de papel* la vida entró de lleno en las novelas jarnesianas, de modo paralelo al proceso sufrido por Antonio Espina con *Luna de copas* y *Luis Candelas*. En cuanto a *Teoría del Zumbel*, Obregón cree que este libro representa como ninguno la técnica narrativa jarnesiana: "en *Teoría del Zumbel* ha llegado Jarnés a la plena práctica de su técnica, a la gran técnica de su práctica" (1930: 27). Probablemente sea el escritor aragonés el vanguardista más alabado por su perfección técnica, latente, asimismo, en sus dos primeras obras teóricas, *Rúbricas* y *Ejercicios*, reseñadas muy positivamente (como sus *Escenas junto a la muerte*) en el número inaugural de *Orto* (Bel, 1932b: 63). Y es que también su labor como crítico literario le vale el reconocimiento de Julio Angulo en su "Acotaciones a la crítica", donde lo incluye en el grupo de críticos realmente sinceros y válidos (1931), no condicionados por cuestiones sentimentales ni partidistas; del mismo modo, la publicación de *Fauna contemporánea*, antología de artículos publicados en diferentes periódicos, merece la consideración de Álvaro Arauz (1933).

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO, Julio (1931): "Acotaciones a la crítica", *Nueva España*, 37, (25 de marzo de 1931), p. 6.
- ARAUZ, Álvaro (1933): "Tres libros de ensayo", *Orto*, 19, (diciembre de 1933), p. 1288 (paginación según facsímil).
- BAZÁN, Armando (1933): "John Dos Passos en España", *Octubre*, 3, (agosto-septiembre de 1933), p. 31.
- BEL, G. (1932a): "Ramón J. Sender", *Orto*, 1, (marzo de 1932), pp. 63-64.
- . (1932b): "Literatura", *Orto*, 1, (marzo), p. 63.
- "Del mundo literario. Los grandes escritores: Upton Sinclair", *Post-Guerra*, 8, (29 de febrero de 1928), p. 7.
- "El homenaje a Larra", *Nueva España*, 38, (1 de abril de 1931), p. 23.
- GARCÍA LUENGO, Eusebio (1936): "Ramón J. Sender, Mister Witt en el Cantón", *Nueva Cultura*, 12, (mayo-junio), pp. 21-22.
- GORKIN, J. G. (1930): "Carta de París. Conversación con Hermann Kesser", *Nueva España*, 24, (28 de noviembre), pp. 5-6.
- . (1931): "La evolución de las letras en España", *Nueva España*, 45, (20 de mayo de 1931), pp. 2-4.
- "Henry Poulaille (Valois). Nouvel âge littéraire", *Nueva España*, 21, (8 de noviembre de 1930), p. 21.
- KRUPSKAYA, Konstantinova (1927): "Las predilecciones literarias de Lenin", *Post-Guerra*, 6, (20 de diciembre), p. 2.
- LÓPEZ CAMPILLO, Evelyn (1972): *La "Revista de Occidente" y la formación de minorías (1923-1936)*, Madrid, Taurus.
- "Miguel Cholokhof: Campos roturados", *Nueva Cultura*, 12, (mayo-junio de 1936), p. 21.
- MONTERO DÍAZ, S. (1933a): "Estudio social sobre la novela alemana de la guerra", *Orto*, 14, (abril), pp. 940-944 (paginación según facsímil).
- . (1933b): "Estudio social sobre la novela alemana de la guerra (continuación)", *Orto*, 15, (agosto), pp. 1008-1010 (paginación según facsímil).
- . (1933c): "Estudio social sobre la novela alemana de la guerra (conclusión)", *Orto*, 16, (septiembre), pp. 1066-1068 (paginación según facsímil).
- "Noticias de literatura y arte", *Post-Guerra*, 12, (1 de julio de 1928), p. 13.
- OBREGÓN, Antonio de (1930): "Benjamín Jarnés, Teoría del Zumbel", *Nueva España*, 10, (15 de junio), p. 27.
- . (1931): "Azorín, Pueblo", *Nueva España*, 28, (2 de enero), p. 23.
- . (2001): *Orto. Revista de documentación social (1932-1934)* (2001). ed. (facsímil) y estudio preliminar de J. Paniagua, Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente UNED Alzira-Valencia.
- "Otra novela de Baroja", *Orto*, 11, (enero de 1933), p. 739 (paginación según facsímil).
- "<Pero amo mucho más la edad que se avecina...>". Antonio Machado", *Octubre*, 6: 3.
- "<Pío Baroja>, por Francisco Pina", *Orto*, 13, (marzo de 1933), p. 18.
- ROJAS PAZ, Pablo (1930): "Góngora y el clasicismo", *Nueva España*, 27, (26 de diciembre), p. 21.
- SENDER, Ramón J. (1930): "Valle Inclán, la política y la cárcel", *Nueva España*, 3, (1 de marzo), pp. 14-15.
- . (1934): "Sobre unas palabras de Gorki", *La Libertad* (29 de septiembre), p. 1.

VÁZQUEZ, P. (1928): "La novela social yanqui", *Post-Guerra*, 12, (1 de julio), p. 2.

VÁZQUEZ MALDONADO, F. (1931): "Cervantes y Lope", *Nueva España*, 41, (22 de abril), p. 21-22.



LA COMEDIA DE SANTOS COMO INSTRUMENTO DOCTRINAL EN LA CONTRARREFORMA ESPAÑOLA²¹⁶

Mercedes Flores Martín
Universidad de Sevilla

En la segunda mitad del siglo XVI (en especial el último cuarto de siglo) la influencia del espíritu tridentino en el teatro religioso es más que evidente. En particular un subgénero, la comedia de santos, cobrará un auge que irá en aumento a lo largo de todo el siglo XVII. Sería imposible negar la incidencia que, probablemente, tuvo en esta moda la afirmación del culto a los santos —negado por los luteranos— en el Concilio de Trento:

Desde 1563, año en que se promulga en Trento el decreto *De invocatione, veneratione, Reliquiis Santorum, et sacris imaginibus*, la hagiografía pasará a ser moneda de uso corriente en la defensa de la ortodoxia católica en España, y la Iglesia verá pronto con buenos ojos el que el teatro se preste a llevar a escena, de manera regular, unas vidas de santo que estaban dramatizando los jesuitas en los colegios, que se escenificaban en una ceremonia religiosa o en los festejos en honor al Santo Patrón del lugar, pero que no solían formar parte, a diferencia de las vidas heroicas, campesinas o cortesanas, de la comedia del Siglo de Oro. De la eficacia con que las piezas hagiográficas de nuestro teatro áureo acababan asentando, para delicia de contrarreformistas, los principios de la fe católica no debiera quedarnos duda alguna (Aparicio Maydeu, 1993: 141).

La comedia de santos no era un género novedoso, pero sufrió un notable desarrollo gracias al impulso de este decreto: “La gran eclosión hagiográfica de nuestro Siglo de Oro es difícil pensar que hubiera tenido la dimensión que tuvo de no mediar este decreto tridentino” (Menéndez Peláez, 2005: 62).

Este tipo de comedias “se convirtió en un arma más eficaz que la iconografía sagrada y la literatura devota” (Aparicio Maydeu, 1993: 147), puesto que el elemento doctrinal aparece endulzado por las mieles de la comedia. Y no sólo fue reflejo del renovado esplendor del culto a los santos, sino que fue aprovechado para incluir una cierta *catequesis*, siempre en la línea de los decretos tridentinos. Bataillon (1964: 186), sin embargo, niega el carácter contrarreformista de este teatro:

¿no revelaría su inspiración por su mismo contenido y no se encontrarían en él frecuentes alusiones a los heréticos que oscurecen la gloria del Santísimo Sacramento? Ahora bien, si se examina la *Colección de autos, farsas y coloquios* publicada por Rouanet, y gracias a la cual se conoce bastante bien el repertorio del teatro religioso español en la época en que se impuso el auto sacramental, queda uno pasmado de la rareza de las alusiones a la herejía. El llorado J. P. W. Crawford estaba en lo cierto al afirmar que esta colección proporciona “pocas pruebas en apoyo de la teoría según la cual las obras religiosas se empleaban frecuentemente en el siglo XVI como arma contra el protestantismo”. De noventa y cinco piezas religiosas de que consta la colección, de las que al menos una treintena son *sacramentales* en toda la extensión de la palabra, solamente tres atacan a la heterodoxia.

Este planteamiento de Bataillon ha sido refutado en numerosas ocasiones por diversos estudiosos, cuya opinión sin duda compartimos. Entre las objeciones que se plantean a la tesis de Bataillon, destacamos las siguientes citas:

El auto sacramental no trataba de convencer directamente a los no creyentes; hasta los decretos mismos del concilio de Trento dicen que la exposición de la hostia y la solemnidad de las procesiones, junto con la obvia reverencia del pueblo ante un misterio tan grande, servirían para “confundir” al hereje, no para convencerlo. No, los que asistían a los autos eran los mismos que asistían a la misa del Corpus Christi; eran fieles, con todo lo que implica la palabra fiel: eran personas que, si no comprendían, al menos creían en el Misterio del Altar [...]. Los herejes negaron, o parecían negar, esta doctrina; los ortodoxos, para probar la ortodoxia, tenían que afirmarla (Andrachuk, 1986: 23, 27).

²¹⁶ Este trabajo ha sido realizado gracias a una Beca predoctoral de la Fundación Universitaria Oriol Urquijo.

Cierto es que las afirmaciones del hispanista francés pueden entenderse desde su propia perspectiva de explicación global del fenómeno del auto sacramental, visto en sus dimensiones de fruto de un cambio profundo de las mentalidades y, a la vez, de las leyes del sistema teatral español del Siglo de Oro. Pero no menos cierto es que la contemplación de textos teatrales particulares da nuevo relieve —y obliga a dar nueva importancia— a una forma de lucha solapada contra la herejía, sin expresa declaración de las doctrinas transgresoras para rebatirlas en combate dialéctico. De aquí esa serie de piezas centradas en la Eucaristía y de finalidad fundamentalmente docente, en las que se atiende más a la exposición doctrinal que a la configuración de su carácter dramático (Reyes Peña, 2003: 408).

Alfredo Hermenegildo (1996) destaca la necesidad de distinguir entre un teatro catequístico y el meramente hagiográfico. Efectivamente, hay un tipo de comedias de santos en el que vemos, simplemente, la explicación de unos hechos devotos y/o milagrosos en torno a la vida de un santo. Pero, por otra parte, encontramos otro tipo de comedias de santos, en las que, aparte de narrarse la vida del protagonista, encontramos insertos en la comedia una serie de mensajes catequísticos, fundamentalmente afirmaciones de los valores tridentinos negados por la heterodoxia luterana.

Queda patente la voluntad no sólo de “enseñar deleitando” sino muy especialmente de *convencer* [...] No hay duda de que el teatro hagiográfico asume un papel propagandístico reforzado por una popularidad que habría que conectar, quizá, con sus orígenes medievales (Sirera, 1986:189).

En nuestro trabajo pretendemos hacer un primer acercamiento a estos elementos doctrinales insertos en las comedias de santos de finales del siglo XVI y principios del XVII. Partimos para ello de tres comedias: la anónima e inédita *Lucistela*, *La fundación de la orden de Nuestra Señora de la Merced*, de Tárrega, y la *Vida y muerte del santo Fray Luys Bertrán*, de Aguilar.

1.-Adoctrinamiento a través del comportamiento de los personajes

No sólo los santos, sino también sus compañeros y sus antagonistas, sirven al pueblo como ejemplo vivo de un comportamiento *deseable* para conseguir la salvación.

En *Lucistela*, Gregorio decide hacer penitencia cuando se entera del pecado de incesto que ha cometido con su madre. Responde a la tipología del santo convertido, definido por Elma Dassbach (1997: 37) como “pecadores que se arrepienten de sus pecados, cambian de vida y después exhiben un comportamiento santo, o bien paganos e infieles que se convierten al cristianismo y alcanzan la santidad”. En este caso, sin embargo, ya con anterioridad a su conversión el futuro santo siente ciertas inclinaciones ascéticas:

GREGORIO: ¡Oh mundo caduco y fiero,
de penas y aflicciones rodeado!
Dime, ¿por qué subiste
en tan supremo estado
al que en tan gran pecado fue engendrado?
Dime, ¿mejor no fuera
meterme en un desierto y ayunando,
en gracia, a Dios sirviera,
y no así, reinando,
en juegos y torneos festejando? (ff. 106 b-106^v a).

El único personaje negativo en la obra es Lucerno, que es calificado como “aquel impío, cruel, falso tirano, / maldito capitán y luterano” (f. 103^v a), y como “crudo perro, falso y cauteloso, / de heréticas astucias gran maestro” (f. 104 a).

En *La fundación...*, Tárrega nos muestra la conversión de Armengol, pero sin explicarnos el por qué de su cambio de actitud: no importan tanto las razones como el hecho en sí. Probablemente el autor consideró que una descripción detallada de sus andanzas previas sería contraproducente. Respecto a *San Luis Bertrán*:

es una obra impregnada de propaganda religiosa contrarreformista de principio a fin: las virtudes del protagonista no son sino las virtudes de la ideología que sustenta (la obediencia incuestionable que sustenta la jerarquía eclesiástica, el poder absoluto de la monarquía como base del orden social, etc.). Tan sólo se diferencia de esta tónica la figura de Fray Pedro, y más bien perfilando el que será el papel del “gracioso” en la comedia que intentando cualquier asomo de crítica. Es un personaje que quiere imitar a toda costa a su modelo y la sirve de contrapunto al no conseguirlo, puesto que carece de las virtudes que aquél posee. Por eso Fray Pedro en ocasiones interpreta la religión de un modo que le acerca más al realismo que las posturas mantenidas por el resto de religiosos: hace gala de un evidente orgullo, entiende el oficio religioso como medio de ganarse la vida de un modo más cómodo y menos costoso que otros, e incluso llega a poner en duda el poder de Dios para efectuar milagros a través de San Luis. Pero su misma condición de personaje secundario y gracioso, y la figura omnipresente del protagonista que recorre toda la obra, deja estos aspectos en un plano muy secundario que, además, no está apoyado a nivel estructural (Sánchez Escobar, 1986: 144-45).

En cuanto a los opositores de los santos, las tres comedias tienen en común la ausencia de escenarios sobrenaturales y del Demonio como personaje, como describía Josep Lluís Sirera (1986: 199-200):

[...] ya se ha desprendido del lastre de escenas de ese tipo, y se centra en el mundo físico, donde las apariciones tienen siempre análogos características, trátase de la Virgen o del Demonio. Otro detalle que contribuye igualmente a “humanizar” estas obras de los autores valencianos es la casi inexistencia —dramática— del Demonio, que sólo hace una irrupción muy episódica en *La vida y muerte...* de Aguilar. Los opositores de los santos, cuando los tienen, son de carne y hueso, y su poder (aunque inspirado por el Demonio) se ejerce de una forma inequívocamente humana: a través del sexo o de la fuerza bruta. No cabe duda de que existe aquí mayor “modernidad” en cuanto que se nos presenta al santo en lucha más contra el “mundo” y la “carne”, que contra el “demonio”.

2.- Expresiones piadosas y oraciones

En *Lucistela* son múltiples los ejemplos en que el santo y otros personajes utilizan expresiones piadosas y oraciones. Probablemente, se pretendía inculcar esta costumbre cristiana, de modo que el espectador comprendiese la virtud de estos personajes “rezadores” e incluyese la oración como parte integrante de su rutina diaria.

LUCISTELA: ¡Jesús, y qué grande error!

[...]

¿Qué es esto, Dios y Señor? (f. 99v a).

LUCISTELA: Inmenso redentor, Dios soberano,
por tu muerte y pasión, Señor, te pido
defiendas este reino del tirano
no mirando el pecado cometido,
mas con tu poderosa y santa mano
le da un golpe que sea consumido (f. 104v b).

LUCISTELA: Dios te conserve y te dé fuerza y brío
que venzas al demonio en este día
y te dé aquel estado soberano
que tiene para el que es firme cristiano (f. 107r a).

SENECAL: Mi Dios, no permitáis que el inocente
de alguna bestia fiera sea tragado
mas pues por él moristes en la cruz
guialde a buen puerto y dalde luz (f. 102r a).

GREGORIO: El alto Dios que sustenta
cielo, tierra y hondo mar
haya por bien perdonar
este pecado y afrenta
en que me fui a engendrar
[...]

GREGORIO: Levanta mi sentido porque pueda
alabarte, Dios mío consagrado.
No es justo que esté la lengua queda
del alma, pues con sangre la has comprado (f. 108v a).

En *La Fundación...* también son frecuentes estas expresiones:

LIMOSNERO: cuanto más a Dios le deis
os dará más para dar.

REY: María, que el Sol dorado
os da su luz por ofrenda,
desde ese cielo estrellado
tomad cuenta de la hacienda
que en Valencia me habéis dado.
Pobre, y con pobres vasallos,
y estos moros guarnecidos
de fuerzas y de caballos
y con pocos poco unidos
hice mucho en conquistarlos.
Vos sabéis, Reina Sagrada,
que de todas mis victorias
os rinde parias mi espada,
y que os dan todas mis glorias
lo mejor cada jornada.
Y que del pobre caudal
de cualquiera vencimiento,
Madre Virgen celestial,
os doy del repartimiento
la parte del general.

ARMENGOLA: Como Dios omnipotente
ni a sus amigos olvida,
ni sus agravios consiente.

ARMENGOLA: Dios soberano,
pues das en favorecerme,
guarda a Flora con la mano,
con que has querido valirme.

REGINALDOS: Padre, vuestra bendición
me dad.

ARMENGOLA: Del cielo os venga,
hijo de mi corazón,
y su santo amparo tenga
tu felice embarcación.

ARMENGOLA: Virgen madre, vuestra ayuda,
que siempre mi amparo ha sido,
es bien que en esto me acuda.

ARMENGOLA: Es el cielo de manera
en uso de conceder,
que el hombre que en él espera
para pedir puede hacer
oración adonde quiera.

ARMENGOLA: Pues me dáis, Virgen María,
pan con favor tan crecido,
gracias os da el alma mía,
que este pan hoy ha nacido,
que esta nueva planta cría.

ARMENGOLA: Virgen sagrada,
vos mi amparo habéis de ser
en mi postrera jornada.

ARMENGOLA: Demos gracias a María,
pues ella me ha rescatado.

REY: Dando gracias a María
entremos en el lugar.

Lo mismo sucede en *San Luis Bertrán*:

LUIS: Convertida, Señor mío,
por vuestra pasión sagrada.

LUIS: Oh Señor mío, oh Señor,
bien es que el fuego se espante
de tu grandeza y valor.
Para más engrandecer
esa majestad que adoro,
mi Dios, fuera menester
dentro de mi pecho un coro
de serafines tener.
Porque cuando en él se vieran
libres, ligeros y sueltos,
tanto alabarte quisieran
que a borbollones envueltos
con las palabras salieran.

LUIS: Mil gracias, Señor, te doy
por la merced que me has hecho.
Pero no soy comedido,
primero te serviré,
mi Dios, y después te haré
gracias de haberte servido.

LUIS: Supremo Rey, en señal
de que tu saber profundo
es el que gobierna el mundo
desde el trono celestial,
pido la vida me des
después que beba esta muerte,
pues está en tu mano fuerte
el quitármela después.

3.- Alusiones a dogmas de la Iglesia

Con frecuencia se hace alusión a los dogmas que el luteranismo ha cuestionado. En este sentido, resulta mucho más eficaz demostrar, con insistencia docente, el valor de los dogmas cristianos, que rechazar las herejías, corriendo el riesgo de, al mencionarlas, crear una duda en el espectador que, tal vez ni siquiera se ha cuestionado estos valores. Veamos algunos ejemplos.

En *La fundación...* se hace referencia en dos ocasiones al poder redentor de la pasión de Cristo:

FLORA: Las llagas del Redentor
dieron a entrambas las vidas,
no es mucho pues su favor
reparó vuestras heridas,
que a mí me sane el honor.

ARMENGOLA: Cristo estuvo sin comer
por nuestras culpas cuarenta.

En la misma obra encontramos también referencia al poder de las reliquias e imágenes:

ARMENGOLA: Del mío quiero sacar
esta imagen de María
que es en cualquiera lugar
mi refugio y mi alegría
y en este será mi altar.

FLORA: A estas reliquias se den,
pues ellas me han socorrido,
las gracias de tanto bien.

En el *San Luis Bertrán*, por otra parte, se destaca la necesidad de temer al Demonio:

LUIS: ¿Al animal
que con la muerte remata
esta vida temporal,
tenéis miedo, y no al que mata
el alma, que es inmortal?
Temed, temed a Luzbel,
que os ha puesto el yugo al cuello;
que el león, aunque es cruel,
es vencido con aquello
que nos diferencia dél,
que es la luz de la razón,
sin la cual el ser humano
no tendría estimación.

Igualmente, se explica el complejo dogma de la Santísima Trinidad:

LUIS: Dios, que es un ser infinito,
da ser a todas las cosas,
y es tan soberano el suyo
que de ninguno le toma.
Solo es un Dios, y aunque es solo,
se distingue en tres personas,
la una es Padre, la otra es Hijo
y el Espíritu es la otra.
Y aunque en poder y en valor,
majestad, grandeza y honra
es Dios cualquier de los tres,
la divinidad es sola.

Finalmente, se destaca la importancia del sacramento del bautismo:

LUIS: Yo vengo a echar este bando
de regiones tan remotas,
y a decir que es el bautismo
el camino de la gloria.

LEUCOTON: ¿Padre, si yo me arrepiento
puedo salvarme?

LUIS: No basta
sólo el arrepentimiento.

LEUCOTÓN: ¿Pues qué?

LUIS: Será menester
bautizarte.

4.- Alusiones a las vidas de otros santos

Aunque se trata de obras centradas en la biografía (histórica o legendaria) de un santo, hay múltiples alusiones a otros santos conocidos, antiguos o contemporáneos. Es bien conocido que, a partir del Concilio de Trento, el valor de las vidas de santos como modelo a seguir y espejo en que todo cristiano ha de mirarse se potencia dentro de la iglesia católica. De hecho, este hecho se encuentra en la base del auge de la comedia

hagiográfica como género desde finales del siglo XVI y a lo largo de todo el siglo XVII.

En *Lucistela*, por ejemplo:

LUCISTELA: Dios os guíe, caballero,
Santiago sea con vos,
pues fue divino lucero
y el más supremo guerrero
por la Fe de nuestro Dios (f. 105r a).

LUCISTELA: Pues eres Dios supremo,
y a Pedro y Magdalena has perdonado (f. 106v a).

En *La fundación...*

ARMENGOLA: También a Pablo el Señor
de un salto de crueldad
lo pasó a predicador.
De infiel a su vasallo
lo pasó, y no lo detuvo
mucho, pues de sólo honrallo
sólo de distancia hubo
el echallo de un caballo.

ARMENGOLA: Así ayuda a sus privados
la Virgen de las Mercedes.

En *San Luis Bertrán*:

LUIS: Fue Lorenzo español fuerte,
de una condición tan brava,
que al punto que le mataba
le tuvo miedo la muerte.
Sobre las brasas tendido,
el fuego vino a temerle,
y de vergüenza de verle
estuvo más encendido.
Y él dijo como el que a Roma
libró, en el fuego arrojado:
"Ya estoy de esa parte asado,
vuélvame el tirano y coma".

Hay, además, en esta última obra diversas apariciones e intervenciones de santos.

5.- Consejos para una vida cristiana:

En algunas ocasiones, en la comedia de santos, algunas intervenciones de personajes, aconsejando a algún otro, resultan útiles no sólo para el desarrollo efectivo de la trama hagiográfica, sino que resultan aplicables para la vida de cualquier creyente que esté presenciando el espectáculo. Se tratan de consejos generales, aplicaciones prácticas de la moral cristiana.

En *Lucistela*:

REY: Pues veis que con vejez flaca y cansada
se acaba ya mi última jornada,
querría, hijos míos, que en amor
unánimes, conforme siempre siendo,
habitase en los dos con más fervor
que ganásedes gloria aquí viviendo.
Servid a aquel Supremo Hacedor,
el cuerpo, vida y alma le ofreciendo.
Tened, hijos, aquesto en memoria:
dejad vicios mundanos, que es escoria (f. 99 a).

En *San Luis Bertrán*:

LUIS: Y aunque esto es bien singular,
es de muy poco interés
que quien quiere caminar
mucho al principio, después
cansado viene a quedar.
Que el hombre aunque sale armado
a ganar el triunfo y palma,
vencer no puede al pecado
cuando el caballo del alma,
que es el cuerpo, está cansado.
Y así en mortificación,
en disciplina sobrada,
en ayuno, en oración,
no habéis de exceder en nada
de lo que es la religión.

Conclusiones

Como hemos mostrado, son múltiples y muy variados los recursos para el adoctrinamiento que aparecen incluidos —y casi pasan desapercibidos al receptor distraído— en estas obras hagiográficas, con el fin de reforzar los pilares fundamentales de la fe católica frente a la herejía luterana.

No obstante, este trabajo no es sino una mínima parte del rastreo que debería realizarse. Desgraciadamente, la comedia de santos del Quinientos sigue estando poco y muy parcialmente estudiada. Esperamos, pues, que este no sea sino el primer paso de muchas y fructíferas investigaciones posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Gaspar de (1608): *Fiestas que la insigne ciudad de Valencia ha hecho por la beatificación del Santo Fray Luis Bertrán, iunto con la comedia que se representó de su vida y muerte, y el Certamen Poético*, Valencia, Pedro Patricio Mey.

ANDRACHUK, Gregory Peter (1986): "El auto sacramental y la herejía", *Edad de Oro*, V, pp. 21-33.

ANÓNIMO, *Comedia de Lucistela*, Real Biblioteca de Palacio (Madrid), II-460, ff. 98-11.

APARICIO MAYDEU, Javier (1993): "A propósito de la comedia hagiográfica barroca", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, I, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 141-151.

BATAILLON, Marcel (1964): "Explicación del "auto sacramental"", en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, pp. 183-205.

DASSBACH, Elma (1997): *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York, Peter Lang.

HERMENEGILDO, Alfredo (1996): "Los riesgos de la fantasía: catequesis y hagiografía en el teatro áureo", en *Teatro, historia y sociedad (Seminario Internacional sobre Teatro del Siglo de Oro Español)*, Murcia, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 7-25.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús (2005): "Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento", *Criticón*, 94-95, pp. 49-67.

REYES PEÑA, Mercedes de los (2003): "El Códice de Autos Viejos y el teatro religioso en la segunda mitad del siglo XVI", en *Historia del teatro español. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, ed. J. Huerta Calvo, coords. A. Madroñal Durán y H. Urzáiz Tortajada, Madrid, Gredos, pp. 389-430.

SÁNCHEZ ESCOBAR, Juan José (1986): "Las aportaciones de Gaspar de Aguilar al proceso de formación de la Comedia barroca", en *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, coord. J. L. Canet Vallés, London, Tamesis Books en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo, pp. 132-156.

SIRERA, Josep Lluís (1986): "Las "comedias de santos" en los autores valencianos. Notas para su estudio", en *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, coord. J. L. Canet Vallés, London, Tamesis Books en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo, pp. 187-228.

TÁRREGA, Francisco (2002): *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced por el rey don Jaime*, ed. J. L. Sirera, El Puig, Fundació Pública Municipal per la Cultura i l'Educació del Puig.

LOS ESPECTADORES CORTESANOS DE EL CONDE LUCANOR DE CALDERÓN Y SU VISIÓN DE LOS TRES PRETENDIENTES DE ROSIMUNDA

Vanessa Fortuño Gómez
Universitat de Barcelona

1.- Los espectadores cortesanos ante El conde Lucanor

El Conde Lucanor de Calderón de la Barca es una comedia novelesca, es decir, una obra palaciega que dramatiza un argumento caballeresco y cuyos rasgos genéricos la sitúan entre la comedia palatina y el drama cortesano de tema mitológico o histórico. Por tanto, aunque esta comedia calderoniana pronto pasó a los corrales²¹⁷, el estudio de los personajes de los tres pretendientes de Rosimunda debe recuperar el punto de vista del espectador primigenio²¹⁸; más aún cuando el reestreno de la pieza en 1680 como fiesta cortesana confirma su valor para el público palaciego²¹⁹.

A primera vista, *El Conde Lucanor* es un sencillo cuento de hadas pasado por el tamiz de la comedia de enredo áurea: Ptolomeo, soldán de Egipto, mantiene encarcelado a Federico, duque de Toscana, para evitar que se cumpla el hado anunciado por la maga Irifela de ser un día el soldán prisionero del duque. Allí recibe Federico una carta de su hija Rosimunda pidiéndole que, como reclama el pueblo, elija para ser su marido a uno de los tres pretendientes siguientes: Astolfo, príncipe de Rusia; Casimiro, príncipe de Hungría; o el conde Lucanor, su sobrino. Aconsejado por el soldán, Federico escoge a Lucanor, menos rico, pero de mejores prendas. Después de varias escenas de enredo ambientadas en Toscana, y antes de leer la respuesta de su padre, Rosimunda anuncia que el elegido tendrá que liberar a Federico si quiere casarse. Como Lucanor no puede lograr esa hazaña mediante las armas a causa de su bajo estado, viaja a Egipto y, mediante una industria, prende al soldán y se lo entrega a Rosimunda para que lo canjee por su padre. La comedia acaba con el anuncio de la boda de Lucanor y Rosimunda.

Sin embargo, la selección de este esquema argumental responde ya a la necesidad de concebir una comedia adecuada para Palacio. Como es sabido, Calderón recoge el ejemplo XXV de *El Conde Lucanor* de don Juan Manuel²²⁰, un texto cuyo carácter caballeresco reside justamente en “la presencia de la estructura narrativa de los relatos folklóricos de pruebas matrimoniales” (González, 1989: 110), y cuya intención didáctica dirige el noble medieval hacia sus iguales. Por otro lado, cuando prestamos atención a ciertos pasajes de la comedia, se nos desvela el denso sentido ideológico y aleccionador que Calderón —teniendo en cuenta el tipo de público para el que escribe en esta ocasión— ha conferido a la acción y sobre todo a los tres pretendientes.

Así, la escena más significativa para el estudio de esos personajes es la de la elección del mejor candidato a partir de lo que Federico y el soldán ven en el espejo de Irifela. El hecho de que la primera visión que tienen los espectadores de los pretendientes sea a través de un espejo está relacionado con la frecuente aparición de objetos mágicos y visiones a distancia en varios de los subgéneros del teatro cortesano²²¹. Pero lo que nos interesa aquí es la facultad del espejo para configurar la imagen moral y política de Astolfo, Casimiro y Lucanor²²². Hay que tener presente que para un espectador o lector culto del siglo XVII el espejo era, entre otras cosas, un mecanismo propiciatorio de la sátira, utilizado, por ejemplo, por Luciano de Samosata en sus *Historias*

217 Véase Pérez Pastor (1905: 243).

218 Aunque no se ha encontrado constancia por el momento del estreno de *El Conde Lucanor*, L. Montamal y M. Vitse (1968: 63-65) han justificado sobradamente que se trata de una comedia escrita para Palacio entre 1649 y 1656.

219 Véase N. D. Shergold y J. E. Varey (1982: 137-38).

220 Un cotejo muy útil entre la comedia calderoniana y su fuente se puede ver en Lomax (1990: 373-75).

221 Véase Rodríguez (2000).

222 La imagen de los tres pretendientes como enamorados o galanes ya ha sido estudiada por Rodríguez (2003).

*Verdaderas*²²³ o por el autor de la primera versión de la *República literaria*:

Más adelante encontré al bueno de Diógenes, el cual, con un espejo de propio conocimiento, donde se representaban al vivo los vicios y virtudes del que se miraba, iba por las calles convidando a los ciudadanos que se mirasen en él, pero ninguno hubo que se quisiese mirar, y, mirándose, conocerse, de lo cual me maravillé mucho por ser aquella República de hombres al parecer cuerdos y doctos. Y con deseo de escusarlos cargué la consideración y me pareció si acaso cómo Dios por particular favor había formado de tal suerte al hombre que no se pudiese ver el rostro, porque si le tuviese hermoso no viviese desvanecido y enamorado de sí mismo, y, si feo, no se aborreciese. Así también le había hecho dificultoso el conocimiento de sus yerros propios y faltas, porque no viviese descontento con la flaqueza y defectos de su naturaleza (Saavedra Fajardo, 2006: 149-50).

El dramaturgo madrileño convierte de igual modo el espejo de *El conde Lucanor* en lente satírica, sobre todo —como veremos— para construir el personaje de Casimiro; al mismo tiempo, tampoco desaprovecha el simbolismo estoico que este elemento poseía tanto en el fragmento citado de la *República literaria* como en otros textos áureos de índole política y moralizante. Un buen ejemplo de ello es un emblema de Francisco de Zúrraga que recoge la imagen de un espejo en un marco acompañada del lema “*Intus te ipsum considera*” y cuyo comentario alude a un pasaje muy difundido del segundo libro del tratado *De ira* de Séneca:

Prodigioso artificio fue el espejo, donde se ofrece a los ojos la imagen más parecida de sí mismo. Símbolo del explorador le admiraron muchos; porque por él se reconoce manifiestamente, lo que sin él no podía registrar la vista... Permítele [el Supremo Artífice al hombre] el espejo, no para retocar el rostro con colores, para encubrir arrugas, y rizar el cabello; sino para el conocimiento propio, y para enfrenar pasiones desordenadas... Ofrécele a los ojos Séneca al ayado un espejo, remitiendo a vista de ojos la prueba de su sinrazón, para que le sirva de desengaño... (Bernat Vistarini y Cull, 1999: 319).

Gracias al espejo, pues, Calderón puede trazar un retrato moral de los tres pretendientes desde unos postulados estoicos en una trama en gran medida cómica. Además, la lectura moral y política de los personajes de los tres pretendientes que los cortesanos llevan a cabo por mediación del espejo mágico convierte metafóricamente este objeto en un espejo de príncipes con el que Calderón desea contribuir a la formación de los espectadores como gobernantes. Por último, el hecho de que sea justamente un espejo el principal transmisor de los valores que contiene *El conde Lucanor* ayuda a que éstos no caigan en saco roto, dada la invitación al autoconocimiento que ese objeto representa; siempre, claro está, que el rey o el cortesano acepte colaborar con el dramaturgo.

Hay algunos pasajes más en la comedia que refuerzan esta primera y definitiva visión cortesana de los pretendientes. Por ejemplo, el momento en que Rosimunda recibe —todavía en la primera jornada— los retratos de Astolfo, Casimiro y Lucanor; pues tanto el retrato de cada uno como la manera de presentarlo son definitorios de sus caracteres. Recordemos que el retrato barroco es “un género “urbano”, vinculado mayoritariamente con los círculos de poder, y especialmente con la monarquía y las clases aristocráticas” (Portús Pérez, 2004: 17), a través del cual “es posible reconstruir toda una teoría del Estado, y de los derechos y obligaciones del príncipe y de sus allegados” (Portús Pérez, 2004: 37). La tercera gran ocasión para examinar a los personajes desde unos parámetros cortesanos es —ya en la jornada tercera²²⁴— la guerra que tanto Astolfo como Casimiro emprenden de forma injusta contra el soldán, pues su decisión nace del propósito de conseguir por la fuerza lo que Federico no les ha concedido. Por tanto, serán principalmente estos pasajes de la comedia los que nos servirán para profundizar en la imagen que los espectadores cortesanos —encauzados por el dramaturgo— se formaron de cada uno de los pretendientes de Rosimunda.

223 Véase Luciano (1998: 44).

224 Casi toda la segunda jornada se compone, en cambio, del enredo; de manera que sirve de interludio para descansar de la lección ideológica.

2.- Astolfo

El personaje de Astolfo representa en *El conde Lucanor* la figura del tirano. Para caracterizarlo, el escritor se sirve —como en tantos dramas históricos— de su comportamiento en las escenas bélicas y es ahí donde se manifiestan los atributos de soberbia, rigor y cólera propios del mal príncipe. Así, antes incluso de que lo vean los espectadores, Federico presencia en el espejo la crueldad de Astolfo en la guerra: “Una ciudad veo/ que asaltada, no hay criatura/ que al furor de un fuerte joven/ sus incendios no consuman” (*El conde Lucanor*, Calderón de la Barca, 1960: 1963).

Esta *crudelitas* es, precisamente, la que —según Séneca— identifica al tirano, pues “la crueldad está enraizada en el corazón de los tiranos. Y el tirano dista del rey en sus acciones, no en el nombre” (*Sobre la clemencia*, Séneca, 2005: 76). De hecho, los primeros versos que pronuncia Astolfo, aún desde dentro, son: “Todo sea horror y furia” y “Todo se tale y destruya” (Calderón, 1960: 1963); lo que remite claramente a la imagen del tirano en el *De clementia*:

Dios mío, qué desgracia esta: matar, torturar, deleitarse con el ruido de las cadenas, cortar cabezas de ciudadanos y, adondequiera que llegue, derramar sangre abundante, sembrar el terror y provocar la fuga con la sola presencia. [...] Piensa que su poder consiste en lanzar fuego sobre las casas, pasar el arado sobre antiguas ciudades. Y cree que ordenar la muerte de uno o dos es poco para un soberano. Si no cayó bajo un golpe suyo, simultáneamente, un rebaño de desgraciados, considera que su crueldad está siendo coartada (Séneca, 2005: 99-100).

Cuando aparece en el espejo, el aspecto de Astolfo, “*armado con la espada desnuda, y un escudo*” (Calderón, 1960: 1964), recuerda a la figura alegórica de la Tiranía según la describe Cesare Ripa en su *Iconología*²²⁵. Y sus palabras le confirman al espectador la identificación con el tirano dibujado por Séneca:

ASTOL: Sienta mi estrago la infelice tierra,
 y aunque se dé a partidos de vencida,
 ninguno della quede con la vida;
 que para mí no es gloria
 si no se baña en sangre la victoria.
 [...]
 Fuera de que a enemigo
 rebelde, la piedad es el castigo,
 arda, pues, la ciudad, hasta que sea
 tanta la sangre que vertida vea
 por toda su campaña,
 que el hidrópico orgullo de mi saña
 su sed apague en ella
 (Calderón, 1960: 1964).

Incluso a la hora de ser retratado para cortejar a Rosimunda, Astolfo se revela como el tirano que es. Corroborando que —como Séneca señalaba en *Sobre la ira*— “para los enojados, ciertamente, ninguna apariencia es más grata que la atroz y crispada y desean cuales son también el parecerlo” (Séneca, 1986: 108), el príncipe ruso no quiere disimular su fiereza, sino que, por el contrario, se envanece de ella²²⁶. Y, en efecto, cuando Rosimunda recibe el retrato reconoce de forma inconsciente los tres rasgos que caracterizan al tirano para un espectador cortesano del siglo XVII: “No sé lo que me parece; / pero a la vista se ofrece/ áspero, altivo y cruel” (Calderón, 1960: 1967).

No obstante, la duquesa de Toscana ha conocido la condición del pretendiente retratado incluso antes de examinar su rostro, pues le ha bastado con ver que el retrato venía colgado de una cadena²²⁷. Después de esto,

²²⁵ Véase Ripa (2002: 361).

²²⁶ Véase Calderón (1960: 1964).

²²⁷ Véase Calderón (1960: 1967).

Astolfo actúa durante gran parte de la obra como galán, y no es hasta la guerra de la jornada tercera cuando se retoma la identificación con la figura del tirano. Una vez más, Astolfo representa al mal general y, por ende, al mal príncipe. Amén de emprender una guerra injusta, el príncipe de Rusia vuelve a comportarse cruelmente durante la breve contienda: “que no es justo que se cuente/ que llegué aquí, y me volví/ sin que tale, abrase y queme/ todo este imperio” (Calderón, 1960: 1999).

Finalmente, dado que *El conde Lucanor* es una comedia y no un drama, Astolfo se convertirá misteriosamente en buen príncipe en los últimos versos y aceptará gustoso la renuncia al gobierno de Toscana y a la mano de Rosimunda. En este género no es necesario que se plantee el tiranicidio para construir la figura del tirano ni para cumplir a partir de ella una finalidad didáctica.

3.- Casimiro

Tan vanidoso y mal gobernante como Astolfo es el príncipe Casimiro, aunque situado en el extremo opuesto del abanico de príncipes y cortesanos posibles, que, tanto en esta comedia como en época de Calderón, va del excesivamente fiero al afeminado. Este segundo pretendiente es, en efecto, un lindo —figura reconocible por cualquier espectador barroco— como advierte Rosimunda cuando recibe su retrato en un reloj: “¿quién sufre a un lindo que esté/ diciendo su amor por horas?” (Calderón, 1960: 1967).

Sin embargo, diversas referencias en el texto se dirigen específicamente al público cortesano, presentando al personaje como el gobernante que desatiende sus obligaciones para entregarse a los deleites y la vanagloria. En primer lugar, la configuración de Casimiro es parecida a la de los indolentes nobles romanos de *Las armas de la hermosura*, que también sirven de aviso a los cortesanos españoles demasiado frívolos. Por ejemplo, en ambas obras la música se convierte en signo de ociosidad y la presentación de los personajes va acompañada del canto²²⁸. Así, antes de aparecer en escena, Casimiro pide repetidamente a los músicos que canten²²⁹, y su presencia irá en muchos momentos unida a la de ellos. Sin embargo, un segundo elemento es todavía más determinante para la interpretación en clave cortesana del personaje del príncipe de Hungría. Se trata del espejo, pero no ya el espejo mágico en el que los espectadores lo ven, sino aquél en que él se contempla; pues se muestra por primera vez ante el público, como señalan las acotaciones, “*mirándose a otro espejo, que traerá un Paje*” y “*vistiéndose y mirándose a cada vuelta al espejo y peinándose*” (Calderón, 1960: 1964). Gracias a este objeto, Calderón confiere al personaje ecos mitológicos y satíricos al alcance sólo de una elite cultural y social. Obviamente, Casimiro se asimila de esta forma a Narciso y se expone a sus mismos peligros²³⁰. Más importante aún para la moralización de los espectadores cortesanos es la analogía entre Casimiro y el emperador Otón de la sátira II de Juvenal²³¹. Como el personaje calderoniano, Otón no abandona por completo sus deberes bélicos, pero lleva consigo siempre un espejo y pierde gran parte de su tiempo en acicalarse de una manera exagerada incluso para las mujeres. Y, ciertamente, la configuración de Casimiro como mal gobernante se completa con la constatación de su desempeño inadecuado del cargo de general en la jornada tercera; ya que no es tanta su delicadeza como para no declarar una guerra injusta al igual que Astolfo y, a pesar de no compartir la fiereza de éste, ser también incapaz de dirigir eficazmente las operaciones militares.

4.- Lucanor

Frente a esos dos extremos encarnados por Astolfo y Casimiro, el protagonista de *El conde Lucanor* representa el justo medio, el ideal moral al que ha de aspirar el espectador palaciego. El dramaturgo comienza a esbozar las virtudes de este personaje al elegir su nombre:

228 Para el caso de *Las armas de la hermosura*, véase Calderón (1969: 941).

229 Véase Calderón (1960: 1963).

230 Lygia Rodrigues Vianna Peres interpreta precisamente esta escena como un cuadro sobre el mito de Narciso. Véase Rodrigues (2005: 1484).

231 Véase Juvenal (2001: 49-50).

Calderón, al llamar al innominado yerno del Conde de Provenza como se llaman el protagonista del libro antiguo y el libro mismo, complica voluntariamente toda esta obra dentro de la suya; y hasta creo ver en el retrato del Conde Lucanor —quitados los rasgos impuestos por la fábula teatralizada— la imagen que Calderón tenía del autor a quien sigue, como pudo conocerlo por la edición de Argote de Molina (Devoto, 1966: 204).

Y antes de que aparezca en el espejo, Federico da cuenta de la personalidad de su sobrino. Sus palabras rechazan de forma explícita la idea de que se convierta en su yerno, pero, en el fondo, lo retratan muy favorablemente:

FEDER: Es el conde Lucanor,
un soldado de fortuna,
que aunque le ilustra mi sangre,
sus desdichas le deslustran.
General fue de mis tropas,
sus victorias fueron muchas,
y hoy que falta la de Marte,
la escuela de Apolo cursa
dado a buenas letras, siendo
entre la espada y la pluma,
docto en todas lenguas; pero
no tiene otra herencia alguna,
y porque es sobrino mío,
el consejo te consulta
de cumplimiento no más
(Calderón, 1960: 1965).

Lucanor ha sido un buen general y en la actualidad responde al perfil del sabio estoico, que, tras haber abandonado los cargos públicos, se dedica al estudio. La visión a través del espejo completa esta imagen de perfección moral, ya que el conde es el único que acude a defender a Rosimunda del ataque de un león²³²; máxime cuando la aparición de este animal se asociaba en la época a la virtud de la magnanimidad²³³, y, por tanto, a la heroicidad²³⁴. De manera que el soldán de Egipto no necesita saber más sobre Lucanor para aconsejar al duque de Toscana que lo elija como yerno. Las cualidades que ha descubierto en él resultan un compendio de ética estoica:

SOL: En que rehusando al decoro,
al peligro no rehusa;
[...]
en que siente con cordura,
en que con valor aspira
y con temor dificulta,
en que conoce su estrella
y en que enojos disimula
(Calderón, 1960: 1966).

Federico acepta el consejo de su enemigo y admite que “el hombre es lo más” (Calderón, 1960: 1966), con lo que se adhiere al ideal filosófico del propio Lucanor²³⁵. Evidentemente, el tiempo demuestra que no se ha equivocado en la elección: al final de la obra, venciendo de forma heroica al soldán, Lucanor da inicio a su vida de

232 Véase Calderón (1960: 1965).

233 Véase Ripa (2002: 35-36).

234 Así ocurre, por ejemplo, en *El Héroe* de Gracián (2003: 132).

235 “Hemos de buscar un bien que no empeore de día en día, al cual no puedan ponerse obstáculos. [...] El alma, pero siempre que ésta sea recta, buena y grande. [...] Esta alma puede encontrarse tanto en un caballero romano, como en un liberto, como en un esclavo. Porque ¿qué es un caballero romano, o un liberto, o un esclavo? Unos nombres, producto de la ambición o de la injusticia” (*Epístolas morales a Lucilio*, Séneca, 2001: 138-39).

príncipe perfecto. Pero esa nueva etapa queda ya fuera del conocimiento de los espectadores, porque *El conde Lucanor*, comedia novelesca al fin y al cabo, no hace hincapié en la instrucción de Felipe IV, sino que propone un modelo ético extensible a todo el público cortesano.

5.- Conclusión

Al construir los personajes de los tres pretendientes de Rosimunda, Calderón tiene muy en cuenta que los receptores de *El conde Lucanor* son los espectadores cortesanos. A partir de materiales definidos por la dificultad y el didactismo, sólo inteligibles para un público habituado al simbolismo filosófico y político, esos personajes nacen con la finalidad de recordar a los espectadores las virtudes que deben ejercitar y los vicios que han de corregir. Por ello, en el contexto palaciego, Astolfo queda emparentado con el resto de tiranos calderonianos; Casimiro se convierte en caricatura del cortesano ocioso y afectado; y Lucanor representa al héroe que tanto en las adversidades como en el poder conserva la grandeza de espíritu.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNAT VISTARINI, Antonio y John T. CULL (1999): *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1960): "El Conde Lucanor", en *Obras completas*, ed. Á. Valbuena, II, Madrid, Aguilar, pp. 1955-2002.
- . (1969): "Las armas de la hermosura", en *Obras completas*, ed. Á. Valbuena, I, Madrid, Aguilar, pp. 941-81.
- DEVOTO, Daniel (1966): "Cuatro notas sobre la materia tradicional en don Juan Manuel", *Bulletin Hispanique*, LXVIII, 3-4, pp. 187-215.
- GONZÁLEZ, Cristina (1989): Un cuento caballeresco de don Juan Manuel: el ejemplo XXV de "El Conde Lucanor", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVII, pp. 109-18.
- GRACIÁN, Baltasar (2003): *El Héroe. Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. A. Bernat y A. Madroñal, Madrid, Castalia.
- JUVENAL-PERSIO (2001): *Sátiras*, ed. R. Cortés y M. Balasch, Madrid, Gredos.
- LOMAX, Derek W. (1990): "El Conde Lucanor como fuente de comedias", en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, pp. 367-77.
- LUCIANO de Samósata (1998): *Relatos fantásticos*, ed. C. García, Madrid, Alianza.
- MONTARNAL, L. y M. VITSE (1968): "Para una edición de El Conde Lucanor de Calderón de la Barca", *Segismundo*, 7-8, pp. 51-72.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1905): *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, I, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (2004): "Varia fortuna del retrato en España", en *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 17-67.
- RIPA, Cesare (2002): *Iconología*, Madrid, Akal.
- RODRIGUES VIANNA PERES, Lygia (2000): "La magia en el teatro de Calderón de la Barca", en *Calderón. Protagonista eminente del barroco europeo*, ed. K. y T. Reichenberger, Kassel, Reichenberger, pp. 337-54.
- . (2003): "El Retrato, la Ars Amatoria de Ovidio y los Emblemas del Amor en "El Conde Lucanor" de Calderón de la Barca", *Hispanista*, IV, 13, <<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo110.htm>> [Consulta: 6 de marzo de 2007].
- . (2005): "El retrato y El arte de la pintura de Francisco Pacheco en obras del teatro del Siglo de Oro", en *Actas del Congreso "El Siglo de Oro en el nuevo milenio"*, ed. C. Mata y M. Zugasti, II, Pamplona, EUNSA, pp. 1477-90.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de (2006): *República literaria*, ed. J. García, Barcelona, Crítica.
- SÉNECA, Lucio Anneo (1986): *De la cólera*, ed. E. Otón, Madrid, Alianza.
- . (2001): *Epístolas morales a Lucilio*, ed. A. Fontán e I. Roca, tomo I, Madrid, Gredos.
- . (2005): *Sobre la clemencia*, ed. C. Codoñer, Madrid, Alianza.
- SHERGOLD, N. D. y J. E. VAREY (1982): *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books.

LA MIRADA MORALISTA: LA IMAGEN DEL DRAMATURGO EN LA CONTROVERSIA SOBRE LA LICITUD DEL TEATRO

Alejandro García Reidy
Universitat de València

A la hora de estudiar el marco social y cultural de la Comedia Nueva, así como la historia de su recepción coetánea, es imprescindible atender al conjunto de textos que abordan el teatro desde la perspectiva de su legitimidad moral²³⁶. Este *corpus*, en el que se incluyen textos de muy variada naturaleza (desde reflexiones puntuales que forman parte de obras sobre otras materias, pasando por tratados dedicados por entero a la cuestión de la licitud del teatro, hasta documentos oficiales del estado), constituye un rico caudal de información acerca de cómo era percibido el fenómeno teatral en los siglos XVI y XVII entre aquellos autores preocupados por cómo podía afectar a la moral pública. Este discurso moralista surgió con fuerza en España (así como en otros países europeos, como Italia, Francia e Inglaterra) a partir de la segunda mitad del siglo XVI, cuando hombres de leyes y de fe tuvieron que enfrentarse con un nuevo tipo de teatro inserto en un particular contexto social y cultural, en el que el hecho dramático se había extendido y especializado al convertirse en un fenómeno profesionalizado de entretenimiento masivo. Es entonces cuando comienza a configurarse la controversia y el debate en torno a la licitud del teatro, con autores que se replican unos a otros aportando una serie de argumentos en favor o en contra de la moralidad del teatro, muchos de los cuales se repiten sin apenas alteraciones a lo largo de los años.

Tal y como han puesto de manifiesto los críticos que se han acercado a estos textos²³⁷, los adversarios del teatro se centraron principalmente en los efectos que las representaciones podían tener sobre el público, tanto las que tenían lugar en los corrales como las que se desarrollaban en espacios públicos (especialmente las representaciones por el Corpus, dada su temática religiosa y tocante al dogma). Esta preocupación entre determinados sectores del poder civil y eclesiástico por controlar la moral pública llevó a los detractores del teatro a dirigir sus críticas preferentemente hacia la teatralidad del hecho dramático, concretamente hacia los actores, a quienes se acusaba de corromper la moral pública con sus gestos, movimientos y devaneos, que despertaban en el público pulsiones sensuales, apartaban al espíritu de la religión e incitaban a la gente a la lujuria y otros pecados no menos mortales. Ciertamente, la mayoría de los casos en los que la polémica ética abandonó el plano meramente teórico para irrumpir en la vida real fueron actores y actrices los afectados, quienes fueron denunciados en más de una ocasión de socavar la moralidad pública. No obstante, también los dramaturgos sufrieron las consecuencias de esta polémica, como señalaron en su día Wilson (1967: 160) y Sanchis Sinisterra (1980: 145). Recuérdese el caso emblemático de Tirso de Molina, censurado en 1625 por la Junta de Reформación por motivos morales, al ser acusado de causar escándalo con sus “comedias que haze profanas y de malos inventivos y exemplos” (González Palencia: 1946, 83), pese a que esta censura escondía sobre todo un ataque proveniente de sus enemigos en la corte. No se olvide tampoco que un episodio importante en la polémica estalló a raíz de la aprobación del Padre Guerra a una de las *Partes de comedias* de Calderón de la Barca. Por ello, las páginas siguientes están dedicadas a ofrecer una primera aproximación al lugar que ocupa la figura del dramaturgo en los textos de la polémica ética y la imagen que de ellos se ofrece, concretamente —por cuestiones de espacio y porque fueron en gran medida quienes marcaron el ritmo del debate— en aquellos polemistas que se posicionaron en contra del teatro.

236 El presente trabajo se sitúa en el marco de la investigación que realizo gracias a una beca de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Ciencia (AP2003-4900) y se ha beneficiado de mi participación en el proyecto de investigación Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (difusión y actualización de la base de datos), dirigido por la Dra. Teresa Ferrer Valls (Universitat de València) y financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia (referencia HUM2005-00560/filo) y fondos Feder.

237 Aparte de las consideraciones hechas en su día por Cotarelo al recopilar una parte fundamental de los textos que tratan sobre la controversia ética (Cotarelo, 1904), es imprescindible el estudio que dedicó Marc Vitse a esta cuestión en su libro *Elements pour une théorie du théâtre espagnol du xvie siècle* (Vitse, 1990: 31-168). Para una panorámica general y bastante actualizada acerca de los estudios sobre la polémica ética, remito a la bibliografía incluida por Suárez García en su edición del libro de Cotarelo.

La primera observación tras un análisis de este *corpus* es que los moralistas contrarios al teatro dedicaron poca tinta a atacar a los dramaturgos; ciertamente mucha menos que a los actores. Encontramos en algunos casos meras condenas generales de los dramaturgos por el hecho de ser participantes del fenómeno teatral y, por consiguiente, ser también responsables de la inmoralidad que difundían los actores desde los tabladillos. Así, fray Antonio de Arce, quien escribió contra las comedias en el siglo XVI, es citado por moralistas posteriores como alguien que quería “desterrar los poetas de estas cosas” (Cotarelo, 1904: 65), expresión idéntica a la empleada en 1621 por Fr. Alonso de Ribera en su colofón a la condena de la representación de obras de tema sacro en el marco de las fiestas del Corpus: “no sólo se habían de derribar los teatros y desterrar los poetas destas cosas, sino cerrar las puertas de las ciudades y pueblos a los comediantes” (Cotarelo, 1904: 521). Si estos autores abogan por que los poetas dejen de escribir para el teatro, hay quien, en su condena general de los dramaturgos, se muestra mucho más riguroso. El anónimo autor de los *Diálogos de las comedias*, escritos hacia 1620, señala que “los que han compuesto esta mala pestilencia de comedias, si no han sido castigados como merecen y no se han remediado con la penitencia, cada vez que se leen o representan estas sus farsas tienen en el infierno pena particular”. Considera el anónimo autor que el éxito en los teatros ha contribuido a la corrupción moral de los propios dramaturgos, pues son “soberbios [...] Poetas desvanecidos” (Anónimo, 1990: 64-65), y aboga, como única forma de evitar la condenación eterna, por que todos ellos hagan penitencia pública, abjuren de sus escritos y aboguen ellos mismos por la prohibición de que se escriban o representen más comedias.

Cuando los polemistas entran un poco más en detalle, encontramos que la principal acusación que se vierte contra los dramaturgos se centra en el contenido inmoral de las obras que escriben, particularmente por el hecho de que la mayoría de comedias incluyen intrigas amorosas y torpes. Una mayoría de autores considera que la culpa de estos argumentos torpes radica en el público, pues los dramaturgos no hacen más que seguir el desviado gusto del vulgo al escribir sus obras. Así, el P. Camargo, en su *Discurso teológico* (1689), ejemplifica esta crítica con lo que le sucedió a su amigo González de Bustos, quien vio su comedia *Los españoles en Chile* silbada y arruinada por el público por ser la obra, según Camargo, “modesta y casta” (Cotarelo, 1904: 122) y no plegarse a los gustos indecorosos de los espectadores. El anónimo autor de los *Diálogos de las comedias* también hecha mano del argumento de que es el público quien pide comedias de temática amorosa y replica aludiendo al éxito que también tienen los autos sacramentales, así como las comedias de temática religiosa representadas en corrales, colegios, universidades y palacio. Defiende a su vez que los dramaturgos deberían tomar sus argumentos de la Biblia, donde se pueden encontrar historias que entretengan al público sin corromperlo. Luis Crespi de Borja, en su *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas las comedias que se usan en España* (1649), señala que a menudo el carácter lascivo de las representaciones radica no tanto en los textos escritos, que pueden llegar a pasar la censura preceptiva, sino en la representación. No obstante, reconoce también la parte de culpa de los poetas, que con sus palabras son capaces igualmente de despertar sentimientos lujuriosos tanto entre espectadores como lectores de comedias:

Finalmente, en los libros de comedias hay tanto provocativo que hace temblar al más casto. ¿Qué es posible que no provoca decir un hombre a una mujer “mi vida, mis ojos, mi alma, mis amores”, etc., y a la margen el autor, “abrázense”, etc.? ¿Tampoco provocar salir una mujer medio desnuda o salir vestida de hombre? Describir con aguda invención, de manera que se entienda, una mujer desnuda, cubierta sólo de un velo transparente, con artificioso modo, tan por menudo que se pinte lo más deshonesto, ¿tampoco provoca? Esto y mucho más he hallado yo en la *Parte XLI de comedias de varios autores* en media hora que la he mirado (Crespi de Borja, 1649: 58).

Gonzalo Navarro Castellanos, en sus *Discursos políticos y morales en cartas apologéticas contra los que defienden el uso de las comedias modernas que se representan en España* (publicados póstumamente en 1684), también alertaba de que el ejemplo de los malos poetas que se entregaban a los gustos del público animaba a otros a dedicar sus plumas a los mismos indecentes menesteres literarios:

Esta es la causa de no haber lucido algunos grandes ingenios españoles, porque viéndolos humillarse y abatirse tanto al gusto del vulgo, se atrevieron otros a lo mismo que ellos, y escribieron comedias tan poco artificiosas que en pocos años las más servirán de envolver especias; con que los buenos que pudieran ser estimados y aplaudidos de todos, después de haber relajado las costumbres de su patria y desterrado della las virtudes, aun no pudieron lograr entre los hombres del siglo aquella vanagloria que los antiguos lograron con el arte (Cotarelo, 1904: 486).

Otros polemistas, en cambio, relacionaron la depravación que se observa en los argumentos de muchas comedias no sólo con los gustos del público y la tiranía que éste ejercía sobre los poetas, sino también con las compañías profesionales y, más en concreto, con las relaciones comerciales propias de la Comedia Nueva. Estos moralistas denuncian que las compañías de actores no se preocupan más que por satisfacer los gustos del público sin atender a si se ajusta a la moral o no y, por consiguiente, adquieren de los poetas sólo aquellas comedias que tratan de amores, de manera que la integridad moral y artística del dramaturgo queda apartada e ignorada en favor del mero interés económico. En el conflicto entre el mercado y los escrúpulos morales —se denuncia en estos textos— estos últimos quedan postergados en favor del vil metal, de manera que la solución para impedir que los dramaturgos caigan en esta tentación radica, para estos autores, en eliminar a los intermediarios entre el público y los poetas, es decir, los actores. El P. Tamayo escribía en 1679 que la solución para poner fin al teatro, una práctica que consideraba más nociva para los jóvenes que el Horno de Babilonia, consistía en prohibir por ley los argumentos que no fuesen castos y, más importante aún, en deshacer las compañías de actores, “gente vil, ociosa y que tiene por oficio estragar las buenas costumbres”, de manera que los dramaturgos ya no podrían escribir más comedias inmorales al no tener compradores a los que vender sus obras: “y de camino quedarán desatentados los poetas cómicos excusando el trabajo de componer comedias que no han de poder feriar” (Cotarelo, 1904: 561). No deja de ser curiosa la propuesta que hace el P. Tamayo de aprovechar el fundamento comercial del teatro como mecanismo coercitivo contra los dramaturgos. Unos años más tarde será el ya citado Navarro Castellanos quien también considere a los actores responsables de que los poetas escriban las comedias degeneradas que pueblan los escenarios. Navarro comienza por trazar un intento de historia del teatro español hasta su época, en la que Lope de Vega ocupa un lugar destacado, para luego negar que la comedia moderna se encuentre en la cumbre de su perfección, como pretenden sus apologistas (para lo que cita en su apoyo la crítica de Cervantes al teatro de su época hecha en la primera parte del *Quijote*). En este caso nos encontramos con que Navarro parte de una concepción clasicista del arte, lo que lo lleva a considerar que, aunque existen poetas “ingeniosos” que han escrito comedias que pueden igualarse con las griegas y latinas, la mayoría han echado a perder su potencial literario al abandonar “el arte y el estudio” debido al interés y al beneficio que les reporta escribir para los escenarios. Este interés económico está motivado, para este polemista, por las compañías de actores, “que no hacen diferencia entre las comedias buenas y las malas, y pagan más aquellas que se acomodan a las torpes desenvolturas del teatro, con que juntan mucho pueblo, que es en lo que consiste su mayor ganancia” (Cotarelo, 1904: 486). Es interesante notar cómo algunos de estos polemistas, en sus críticas, situaban a los dramaturgos en el contexto socio-económico específico de la Comedia Nueva, resaltando la interdependencia que se establecía entre los agentes fundamentales del fenómeno teatral: público, actores y dramaturgos. Frente al caso de otros polemistas que atacan el teatro desde una abstracción teórica no basada en la realidad coetánea, en estos casos los dramaturgos sí que son presentados en su contexto social: la de tener que satisfacer a público y compañías con las comedias que escribían.

He señalado que Navarro Castellanos abordó la crítica moralista del teatro en relación con su visión clasicista de la literatura dramática. Un caso similar lo constituye Cristóbal Suárez de Figueroa, quien se acerca en su *Plaza Universal* (1615) al problema moral del teatro de su época desde su posición de defensor de una poética clasicista. En estos casos, pues, la polémica ética se nutre de la polémica estética en busca de argumentos contra el teatro de su tiempo, un fenómeno advertido por Florit Durán (Florit Durán, 1995: 291). En el pasaje en cuestión referido a los dramaturgos, Figueroa localiza la causa de que las comedias de su tiempo se caractericen por la falta de moralidad y de cualquier elemento didáctico provechoso en el hecho de que los dramaturgos hayan

abandonado las reglas del arte y se nieguen a escribir argumentos de corte clásico para, en cambio, atender los gustos modernos del público:

Los autores de comedia que se usan hoy, ignoran o muestran ignorar totalmente el arte, rehusando valerse dél con alegar serles forzoso mediar las trazas de las comedias con el gusto moderno del auditorio, a quien, según ellos dicen, enfadarían mucho los argumentos de Plauto y Terencio. Así, por agradarle (alimentándose con veneno), componen farsas casi desnudas de documentos, moralidades y buenos modos de decir, gastando quien las va a oír inútilmente tres o cuatro horas, sin sacar a fin de ellas algún aprovechamiento (Cotarelo, 1904: 557).

Las obras antiguas, en cambio, son presentadas por Figueroa como un modelo de conducta por cuanto se caracterizan por sus “sentencias morales” y por tener no sólo una finalidad lúdica (“mover a risa”), sino esencialmente didáctica (“el arte de vivir sabiamente”). Figueroa considera que el hecho de que se haya abandonado esta poética clasicista conlleva a su vez a que quienes escriben para los escenarios ya no deben tener una esmerada educación y una formación clasicista, de manera que, en la práctica, cualquiera puede darse a escribir comedias para los corrales, incluso personas con oficios mecánicos. La ausencia de formación intelectual de los dramaturgos, por consiguiente, es percibida por Figueroa como una de las causas de que se escriban comedias que no sólo no siguen el arte, sino que están llenas de obscenidades y de argumentos inmorales, con lo que ofrecen pésimos modelos de conducta para el público:

No se acaban de persuadir estos modernos, que para imitar a los antiguos, debrían llenar sus escritos de sentencias morales, poniendo delante los ojos aquel loable intento de enseñar el arte de vivir sabiamente, como conviene al bien cómico, no obstante tenga por fin mover a risa. Mas, al contrario, descubren los más poetas cómicos ingenio poco sutil y limitada maestría, siendo lícito a cualquiera elegir el argumento a su gusto, sin regla o concierto. Así se atreven a escribir farsas los que apenas saben leer, pudiendo servir de testigos el Sastre de Toledo, el Sayalero de Sevilla y otros pajecillos y faranduleros incapaces y menguados. Resulta deste inconveniente, representarse en los teatros comedias escandalosas, con razonados obscenos y concetos humildísimos, lleno todo de impropiedad y falta de verisimilitud. Allí se pierde el respeto a los Príncipes y el decoro a las reinas, haciéndolas en todo libres y en nada continentales, con notable escándalo de virtuosos oídos. Allí hablar sin modestia el lacayo, sin vergüenza la sirviente, con indecencia el anciano, y cosas así (Cotarelo, 1904: 557-58).

No fue Figueroa el único en apuntar a la falta de formación literaria e intelectual de los dramaturgos como causa de la inmoralidad de las comedias que se escribían. A final del siglo XVII, el P. Pedro Fomperosa y Quintana redactó un folleto titulado *El buen zelo* (1683) en el marco de la polémica suscitada por la aprobación del P. Guerra. Entre sus avisos de los nefastos efectos del teatro sobre los jóvenes se hallan unas líneas dedicadas a denunciar que parte del problema de la inmoralidad del teatro radica en la falta de formación de los dramaturgos. Considera Fomperosa que hay poetas que carecen de “discreción” para saber plantear correctamente en escena los problemas que rodean al vicio y la virtud, al igual que están faltos de “las doctrinas místicas” y “el santo temor de Dios” necesarios para guiar al público por la senda de la virtud. A ello se suma el hecho de que no hay nada que impida a quienes carecen de la “ciencia” necesaria para ser poetas escribir comedias para el teatro: “Como la facultad de la cómica no tiene examen, no todos los que escriben comedias tienen aquella ciencia universal que requiere Platón en el que ha de ser poeta y no versificante” (Cotarelo, 1904: 265).

En la misma línea se encuentra el anónimo autor de la sátira *Contra los poetas cómicos*, libelo que circuló tras el cierre de los teatros en 1646 y cuyo autor dirigió sus dardos particularmente contra los dramaturgos por los despropósitos que, desde una mirada clasicista, presentaban sus comedias. Al igual que sucede en el caso de Suárez de Figueroa, las acusaciones lanzadas desde la vertiente estética resuenan también en el campo ético, dado que estas mismas comedias son también las culpables de estragar las costumbres del público: “Dejo cuánto adulterio, cuánto incesto / como han ocasionado a gente tanta, / no perdonando a bajo ni alto puesto”. Los argumentos deshonestos de las comedias, con sus estupro de reinas e infantas, el poco respeto hacia la religión y la falta de seguimiento del decoro social provocan además un daño al conjunto de España al proyectar una imagen liviana del país al resto de naciones (“El león por el gallo se interpreta”, Cotarelo, 1904: 546). Los

dramaturgos, pues, ocasionan el debilitamiento de la moral pública, deshonran la patria y la convierten en el hazmerreír de Europa, según concluye el autor de la sátira.

Es de notar que en varios pasajes encontramos condenas específicas de algunos dramaturgos e incluso se citan los títulos de comedias percibidas como ejemplo de inmoralidad. Respecto a los dramaturgos, es Lope de Vega quien concentra el mayor número de críticas por parte de los polemistas contrarios al teatro. En una fecha como 1620, en la que el Fénix era el dramaturgo español de mayor prestigio, el anónimo autor de los *Diálogos de las comedias*, por ejemplo, le denomina “lobo carnicero de las almas”, y minimiza su capacidad como escritor al considerarlo incapaz de componer comedias que puedan igualarse en calidad a las historias de la Biblia, pináculo del buen arte. Por el contrario, son las suyas comedias que sólo ofrecen “risa” y “ayre”, y cuyos “enredos todos se parecen unos a otros”. Como hemos visto en otros casos, las condenas éticas se entretajan con las estéticas, dado que acusa al Fénix de escribir comedias que están llenas de “impropiedades” y “disparatadas mentiras”, y de presentar una cortísima casuística de argumentos que se repiten una y otra vez: “todos tienen unos mismos fines, todos se cansan y todos se conciertan” (Anónimo, 1990: 87-88). En 1630 el P. Pedro Puente Hurtado de Mendoza se refirió a la abundante producción de Lope mencionando las mil comedias que había escrito (“Mille comoedias fertur compouisse”) y las veintiuna *Partes de comedias* que para entonces había dado a la imprenta (“unum et viginti earum volumina evulgasse”), pero lo hizo no en tono laudatorio, sino para condenarlo por ser peor que mil demonios (“quibus plura peccata invexit in orbem quam mille daemones”, Cotarelo, 1904: 364). Es curioso constatar que a veces la condena moral no provino de un moralista que hablaba en nombre propio, sino de un organismo oficial como el mismísimo Consejo de Castilla. Así sucede en la consulta que se elevó al monarca a petición suya en 1644 en relación con las comedias que se representaban en Madrid. El Consejo dictaminó que convenía que se prohibieran las comedias, aunque fuera de forma provisional y hasta que las guerras que mantenía Castilla llegaran a su fin. Entre las condiciones que estableció el dictamen del Consejo para que eventualmente pudiera representarse figuraba una que pedía que las materias tratadas en el escenario fueran “materias de buen ejemplo”, como las “vidas y muertes exemplares, de hazañas valerosas, de gobiernos políticos, y que todo esto fuese *sin mezcla de amores*”, para lo cual sería necesario prohibir casi todas las comedias que se habían representado hasta la fechas, “especialmente los libros de Lope de Vega, que tanto daño habían hecho a las costumbres” (Cotarelo, 1904: 164). Si el Consejo de Castilla consideró al Fénix una mala influencia para las costumbres españolas, Fr. Pedro de Tapia no dudó en referirse a él en diversas ocasiones “según recoge su biógrafo” como el causante de un mal más nefasto para el país que las herejías de Lutero que habían estragado Alemania (“había hecho Lope de Vega más mal con sus comedias en España, que Lutero con sus herejías en Alemania”, Cotarelo, 1904: 564).

Como he señalado, la mayoría de los polemistas sólo dedican breves pasajes a tratar la cuestión de la responsabilidad de los dramaturgos en la moral de la época. Entre las excepciones encontramos a Luis Crespi de Borja, quien dedicó un capítulo completo a los dramaturgos en su citada *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas las comedias que se usan en España*. Por este carácter excepcional cerraré este estudio con unas breves referencias a este capítulo. El discurso de Crespi de Borja está dividido en cuatro puntos tocantes a las comedias, siendo el primero de ellos el titulado “Si es lícito componerlas”. Según Crespi de Borja, quienes escriben “palabras torpes, los cantares, las señas” están en pecado mortal por el hecho mismo de decir estas palabras o componerlas. Alega Crespi que las comedias han corrompido no sólo a “personas fáciles y ya inclinadas, sino ya a las muy fuerte y castas han pervertido y hecho caer en flaquezas de sensualidad y deleites de cosas sensuales que no sabían antes de verlas” (Crespi de Borja, 1649: 18). La escritura de estas comedias que no hacen más que pervertir a quienes asisten a los teatros o a quienes leen los textos impresos se equipara con la escritura de sátiras o libelos difamatorios, una práctica condenada por la Iglesia precisamente porque provocan que la gente pierda la castidad. Con este razonamiento Crespi de Borja pretende argumentar que la Iglesia, en cuanto institución, no permite la escritura de comedias, pues condena enérgicamente una práctica que causa los mismos efectos nocivos que la sátira. El carácter lascivo de estos textos radica especialmente en el fuerte componente amoroso que los dramaturgos imprimen a sus comedias, de manera que si se cotejan con el *Ars*

Amandi de Ovidio, las comedias de Terencio, la *Celestina* “y otros prohibidos por la santa Inquisición” por ser provocativos y contrarios a las buenas costumbres, hay “mucho más de amatorio y de lascivo, y con modo más artificioso y más agudo en los [libros] de que hablamos que en aquellos, y que el artificio y agudeza destes es mayor ocasión de que se imprima en la voluntad y la memoria lo lascivo que lleva envuelto”. Por último, Crespi de Borja considera que “si los autores destas cosas fuesen personas eclesiásticas sería mucho mayor pecado porque les faltaría la calidad de la congruencia de las persona que pide Santo Tomás” (pp. 19-20).

En resumen, con estas páginas he querido recorrer los principales argumentos contra los dramaturgos que los polemistas contrarios al teatro presentan en sus discursos. Estas críticas, que abordan desde el contenido de los textos que escriben hasta sus aptitudes literarias, configuran una variada imagen de los poetas dramáticos, que aborda desde sus relaciones con actores y públicos pasando por su formación intelectual. Frente a esta crítica se alzarán las voces de los apologistas del teatro, quienes no dudarán en defender la labor de los poetas dramáticos y de los beneficios que su oficio reporta a la sociedad. Mas quede este otro lado de la polémica para un estudio posterior.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO (1990): *Diálogos de las comedias*, ed. L. Vázquez, Madrid, Revista Estudios.

COTARELO Y MORI, Emilio (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro*, Madrid, Est. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos [reproducción facsimilar a cargo de José Luis Suárez García (1997), Granada, Universidad de Granada].

CRESPI DE BORJA, Luis (1649): *Respuesta a una consulta, sobre si son lícitas las comedias que se usan en España. Dala con un sermón que predicó de la materia*, Valencia, herederos de Crisóstomo Gárriz, 1649, BNM, sign. 2/34062(1).

FLORIT DURÁN, Francisco (1995): "Los Diálogos de las comedias y el arte reformado de hacer comedias en aquellos tiempos", en *La comedia*, ed. J. Canavaggio Madrid, Casa de Velázquez, pp. 291-301.

GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1946): "Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Reformatión", *Boletín de la Real Academia Española*, XXV, pp. 43-84.

SANCHIS SINISTERRA, José, (1981): "La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro", en *III Jornadas de Teatro Clásico de Español*, coord. J. Monleón, Madrid, Dirección General de Música y Teatro, pp. 95-145.

VITSE, Marc (1990): *Elements pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Miral.

WILSON, Edward M. (1967): "Nuevos documentos sobre las controversias teatrales: 1650-1681", en *Actas del segundo congreso de la Asociación de Hispanistas*, eds. J. Sánchez Romeralo y N. Polussen, Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, pp. 150-170.

DE LAS SUELTAS A LA EDICIÓN CRÍTICA: EL DESAFÍO DE CARLOS V DE ROJAS ZORRILLA²³⁸

Óscar García Fernández
Universidad de León

Pese a la escasez de datos concernientes a la representación más allá del estreno en palacio de *El desafío de Carlos V*, esta pieza sí debió de gozar de cierto interés por parte de los lectores de los siglos XVII y XVIII ya que se han conservado hasta quince ediciones de comedias sueltas diferentes de la misma.

El formato de las sueltas es el que más proliferó a partir de la tercera década del siglo XVII. Por un lado, debido a las dificultades que suponía el manejo de los volúmenes adocenados y por otro, a las vicisitudes económicas de la España de la época. Las sueltas se vendían a buen precio para los lectores y suponían una mayor ganancia para los libreros y editores.

Las comedias sueltas tienen gran importancia para la realización de las ediciones críticas en la actualidad. Sobre todo en la obra de Rojas ya que solo veinticuatro de sus obras aparecieron publicadas en las dos partes autorizadas por el propio dramaturgo. Las restantes comedias se publicaron bien en los distintos volúmenes de colecciones de escogidas o bien en forma de sueltas. Por tanto, es ineludible acudir a este “formato de suelta” para una edición crítica fiable y más en el caso de *El desafío de Carlos V*, ya que se conservan quince diferentes, y no se imprimió la obra en ninguna de las partes y tampoco conservamos manuscritos de la misma.

Rojas Zorrilla tuvo un gran éxito comercial en la época. Sus obras se imprimían de manera constante como se puede apreciar en el caso de la comedia objeto de estudio. Además, una buena prueba de ello es que muchas obras se publican con su nombre para atraer la atención de los compradores cuando en realidad el autor es otro. González Cañal (en prensa) encuentra hasta 21 piezas atribuidas a Rojas y que no son del toledano. Respecto a su importancia añade González Cañal (en prensa):

[...] la notoriedad adquirida por Rojas hizo que una y otra vez los impresores de la segunda mitad del siglo XVII y los del siglo XVIII utilizaran su nombre como reclamo a la hora de imprimir y vender comedias.

Así, el objetivo de este trabajo es rastrear y presentar todas las ediciones de comedias sueltas que se conservan de esta pieza para destacar la importancia que pudo tener dentro de la producción teatral de Rojas Zorrilla; además de fijar los textos para realizar una edición crítica y poder recuperar el *corpus* completo de este importante autor de nuestro Siglo de Oro. Añadiremos, a continuación, un recorrido crítico por lo que los especialistas actuales han dicho de nuestra comedia, pero sólo teniendo en cuenta los estudios específicos sobre Rojas Zorrilla²³⁹.

Francisco Rojas Zorrilla nace en Toledo en 1607²⁴⁰. Como apunta Cotarelo (1911: 29) en la principal biografía del autor, pronto se traslada a Madrid donde empieza a ser conocido a través de diferentes composiciones poéticas a partir de los años treinta del siglo XVII. Forma parte de lo que Felipe Pedraza (1996: 7) denomina “la década de oro de la comedia española”, momento en que compite con el propio Lope de Vega y Calderón en la preeminencia en las tablas. Ya en 1633 representa en palacio su primera comedia *Persiles y Segismunda*. Desde entonces obtiene el favor del público cortesano y en los años sucesivos varias de sus obras como autor único o en colaboración se representan en la corte. Fue el poeta predilecto de Felipe IV “circunstancia que influirá decisivamente en su vida y en su concepción del arte dramático”, como señalan Pedraza y Rodríguez (2006:

238 Agradezco y dedico este trabajo Rafael González Cañal por ponerme en la senda de esta comedia.

239 Dejamos para un futuro trabajo la recepción crítica de la comedia a través de las historias de la literatura de las distintas épocas por falta de espacio.

240 Como se puede observar estamos en el cuarto aniversario de su nacimiento por lo que se están realizando diversos actos culturales como la representación de sus comedias o congresos y jornadas.

13), hecho que debemos valorar para acercarnos de manera apropiada a *El desafío de Carlos V*. Además, Profeti (1997: 12) advierte su preeminencia sobre el propio Calderón: fue "Rojas, más que Calderón, el triunfador de estos años, por lo menos en lo que se refiere al ambiente palaciego".

Los años 1635 y 1636 son su gran momento ya que estrena en palacio hasta doce piezas, destacando 1635, año en que lleva a escena siete: el 1 de enero *No hay ser padre siendo rey*, el 10 de enero *El catalán Serrallonga*, en colaboración con otros ingenios; el 6 de abril *Peligro en los remedios*, el 28 de mayo *El desafío de Carlos V*, el 6 de junio *El profeta falso Mahoma*, el 16 de septiembre *El gran Tamorlan* y el 18 de septiembre *Santa Isabel, reina de Portugal*. Su estela triunfal culmina en 1640 cuando es el elegido para inaugurar con *Los bandos de Verona* el Coliseo del Buen Retiro, espacio por excelencia de la representación cortesana.

Había publicado dos volúmenes adocenados con algunas de sus obras en 1640 y 1645, pero la muerte le sorprende en 1648 cuando preparaba su tercer volumen después de haber alcanzado el favor real a lo largo de su corta pero intensa vida.

A continuación presentamos la descripción bibliográfica de las ediciones sueltas conservadas de *El desafío de Carlos V* que se encuentran dispersas a lo largo de las bibliotecas del mundo²⁴¹.

A Suelta: S.I. S.i. S.a.

EL DESAFIO DE CARLOS QUINTO. / COMEDIA FAMOSA. / DE DON FRANCISCO DE ROJAS. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / [DRAM. PERS. A 3 COL.] / IORNADA PRIMERA. / [col. izq.:] *Sale Leonor con ma[car]a, y tras ella don / Luis de la Cueva. / D.Lu.* Copia de la luz primera, / tu, que con [segur]idad, / [...]
[Fin.:] a pagar a otra oca[si]on, / no hara mucho, aunque le pre[fi]te. / FIN.
41. A-D⁴. 16 h. Tit.: *El Desafio de Carlos Quinto. // Comedia Famo[sa].* (A⁴r: Famo[sa].). Recl.: A⁴v [no consta] B⁴v Y C⁴v Abra. Med. tip.: 86 mm. / 20 lín.
Ejemplares: (*) Barcelona, BIT, 58156 (Vázquez Estévez, *Institut*, n1 263).

B Suelta: S.I. S.i. S.a.

EL DESAFIO DE CARLOS QUINTO. / COMEDIA FAMOSA / DE DON FRANCISCO [sic] DE ROJAS. / HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES. / [DRAM. PERS. A 2 COL.] / IORNADA PRIMERA. / [col. izq.:] *Sale Leonor con ma[car]a, y tras ella don / Luis de la Cueva- [sic] / D. Luis.* Copia de la luz primera, / tu, que con [segur]idad, / [...]
[Fin.:] a pagar a otra oca[si]on, / no hara mucho, aunque le pre[fi]te. // FIN.
4E. A-D⁴. 16 h. Tit.: [no constan] Recl.: A⁴v -ale (i.e. ale-) B⁴v Salen C⁴v u Med. tip.: 76 mm. / 20 lín.
Ejemplares: (*) Madrid, BNE, T-55328-8.

C Suelta: S.I. S.i. S.a.

EL DESAFIO DE CARLOS QUINTO. / COMEDIA FAMOSA, / DE DON FRANCISCO DE ROJAS. [sic] / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / [dram. pers. a 3 col.] / IORNADA PRIMERA. / [col. izq.:] *Sale Leonor con ma[car]a, y tras ella D. / Luis de la Cueva. / D.Lu.* Copia de la luz primera, / tu, que con [segur]idad, / [...]
[Fin.:] a pagar a otra oca[si]on, / no hara mucho, aunque le pre[fi]te. / FIN. / [adorno]
41. A-D⁴. [1]-16 fol. Tit.: *EL DESAFIO DE CARLOS QUINTO. // COMEDIA FAMOSA.* (A⁴, B², C³, D⁴: FAMOSA.; D³v: QUINTO). Recl.: A⁴v por B⁴v Tur- C⁴v Abr.
Ejemplares: (*) Filadelfia, BUP, (Regueiro, *Pennsylvania*, n1 538).

D Suelta: S.I. S.i. S.a.

EL DESAFIO DE CARLOS QUINTO. / COMEDIA FAMOSA. / DE DON FRANCISCO DE ROJAS. / HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES. / [dram. pers. a 3 col.] / IORNADA PRIMERA. / [col. izq.:] *Sale Leonor con ma[car]a, y tras ella don / Luis de la Cueva. / d.Lu.* Copia de la luz primera, / tu, que con [segur]idad, / [...]
[Fin.:] a pagar a otra oca[si]on, / no hara mucho, aunque le pre[fi]te. / FIN. / [adorno]
41. A-D⁴. 16 h. Tit.: *EL DESAFIO DE CARLOS QUINTO. // COMEDIA FAMOSA.* Recl.: A⁴v por B⁴v Tur- C⁴v Abr.
Ejemplares: Filadelfia, BUP, (Regueiro, *Pennsylvania*, n1 747).

241 Este material está publicado en: R. González Cañal, U. Cerezo Rubio, G. Vega García-Luengos eds. *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger, 2007. Agradezco a Rafael González Cañal el habérmelo proporcionado antes de haber salido publicado. Remito a dicho trabajo para las abreviaturas presentes en estas descripciones bibliográficas.

E Suelta: S.I. S.i. S.a.

COMEDIA FAMOSA. / EL DESAFIO / DE CARLOS QUINTO. / DE DON FRANCISCO DE ROJAS. / PERSONAS. / [dram. pers. a 3 col.] / [col. izq.] JORNADA PRIMERA. / *Salen Leonor con máscara, y tras della / Don Luis de la Cueva. / D. Luis.* Copia de la luz primera, / tu, que con seguridad, / [...]
[Fin.:] a pagar a otra ocasión, / no hará mucho, aunque le preste. / FIN.
41. A-D⁴. 16 h. Tit.: *EL DE[SAFIO DE CARLOS QUINTO. // DE DON FRANCISCO DE ROJAS.* (Cuerpo menor de letra en B¹, B^{2v}, B³, B^{4v}, C^{2v}, C³, D^{2v} y D³) Recl.: A^{4v} Era B^{4v} Yo C^{4v} e Med. tip.: 86 mm. / 20 lín.
Ejemplares: (*) Madrid, BNE, U-11221.

F Suelta: S.I. S.i. S.a.

Fol. I / EL DESAFIO DE CARLOS QUINTO. / COMEDIA / FAMOSA. / DE DON FRANCISCO DE ROJAS. [sic] / Hablan en ella las personas siguientes. / [dram. pers. a 2 col.] / [filete] / ACTO PRIMERO. / [col. izq.:] *Sale Leonor con máscara, y tras della / don Luys de la Cueva. / d. Luis.* Copia de la luz primera, / tu, que con seguridad, / [...]
[Fin.:] a pagar a otra ocasión, / no hará mucho, aunque le preste. / FIN.
41. A-D⁴. 1-16 fol. Tit.: *El desafío de Carlos Quinto. // De don Francisco de Rojas.* (A^{1v}, B^{1v}: Quiuto; C^{2v}: Carles; C¹, C², D¹, D⁴: Don; C³, C⁴, D², D³: Roxas.). Recl.: A^{4v} Jin B^{4v} Rey. C^{4v} Ju Med. tip.: 83 mm. / 20 lín.
Ejemplares: Friburgo, BUF, E 1230, d-2 (Stark, Freiburg, n1 345); (*) Madrid, BNE, T-55329-1.

G Suelta: S.I. S.i. S.a.

Fol. I / EL DESAFIO DE CARLOS QUINTO. / COMEDIA / FAMOSA. / DE DON FRANCISCO DE ROJAS. [sic] / Hablan en ella las personas siguientes. / [dram. pers. a 2 col.] / [filete] / JORNADA PRIMERA. / *Sale doña Leonor con máscara, y tras della / don Luys de la Cueva. / d. Luis.* Copia de la luz primera, / tu, que con seguridad, / [...]
[Fin.:] a pagar a otra ocasión, / no hará mucho, aunque le preste. / FIN.
41. A-D⁴. 1-16 fol. Tit.: *El desafío de Carlos Quinto. // De don Francisco de Rojas.* Recl.: A^{4v} Jin B^{4v} Rey. C^{4v} Ju Med. tip.: 85 mm. / 20 lín.
Ejemplares: (*) Cambridge, UL, F163.d.8.17 829 (Bainton, Cambridge, n1 229).
Observaciones: Encuadernada con otras sueltas en un volumen de la *Parte 30 de Diferentes Autores*. Sevilla. Andrés Grande. 1638.

H Suelta: S.I. S.i. S.a.

Num. 8 / COMEDIA FAMOSA. / EL DESAFIO DE CARLOS V. / DE DON FRANCISCO DE ROJAS. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / [dram. pers. a 3 col. separadas por bandas] / [col. izq.:] JORNADA PRIMERA. / *Sale Eleonor con mascara, y tras de / ella Don Luis de la Cueva. / D. Luis.* Copia de la luz primera, / tú, que con seguridad, / [...]
[Fin.:] a pagar a otra ocasión, / no hará mucho, aunque le preste. / FIN.
41. A-D⁴. [1]-31 pág. Tit.: *El Desafío de Carlos Quinto. // De Don Francisco de Roxas.* Recl.: A^{4v} am- B^{4v} Gran- C^{4v} que Med. tip.: 83 mm. / 20 lín.
Ejemplares: Barcelona, BC, R(8)-8-481/10; Barcelona, BIT, 33048; (*)Madrid, BHM, C-18865,12; Madrid, RAE, 41-V-28(8) (Moll, Academia, n1 286); Madrid, UCM, FOA 2180(7); Northampton (Mass.), SCL, p6225.T14 12 (Arizpe, Smith, n1 261); Nueva York, HSA (Szmuk, Hispanic Society, n1 140); París, BNF, 8 Yg. 1492(6); Toronto, BUT, buc pam 0566 RBSC 1; Vilanova i la Geltrú, Biblioteca-Museu Balaguer, XVIII-1036.

I Suelta: S.I. S.i. S.a.

Num. 68. / COMEDIA FAMOSA. / EL DESAFIO DE CARLOS QUINTO. / DE DON FRANCISCO DE ROJAS. / Hablan en ella las personas siguientes. / [dram. pers. a 3 col.] / [entre manecillas:] JORNADA PRIMERA. / [col. izq.:] *Sale Leonor con máscara, y tras ella / Don Luis de la Cueva. / D. Lu.* Copia de la luz primera, / tu, que con seguridad, / [...]
[Fin.:] a pagar a otra ocasión, / no hará mucho, aunque le preste. / FIN.
41. A-D⁴. 16 h. Tit.: *El De[afio de Carlos Quinto. // Comedia Famo]a.* (Cuerpo menor de letra en B¹, B^{2v}, B³, B^{4v}, C^{2v}, C³, D^{2v} y D³.) Recl.: A^{4v} por B^{4v} Tur- C^{4v} Abra. Med. tip.: 86 mm. / 20 lín. y 76 mm. / 20 lín en B¹, B^{2v}, B³, B^{4v}, C^{2v}, C³, D^{2v} y D³.
Ejemplares: Barcelona, BIT, 59319 (en *Jardín ameno...*, parte sexta, Madrid, 1704) (Vázquez Estévez, Institut, n1 263 bis); (*) Madrid, BNE, T-10873 y T-19547; Parma, BP, CC III.28050 3.

J Suelta: Burgos. Imprenta de la Santa Iglesia. S.a.²⁴²
 [Com.:] COpia de la luz primera, / [...]
 [Fin.:] no harà mucho, aunque le preste.
 A-E I-36 pág.
 Ejemplares: Chapel Hill, *BUNC*, TAB 33, 8 (MacKnight-Jones, *North Carolina*, n1 557).

K Suelta: Salamanca. Imprenta de la Santa Cruz. S.a.
 COMEDIA FAMOSA. Fol.1 / EL DESAFIO DE / CARLOS V. / DE DON FRANCISCO DE ROXAS. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / [dram. pers. a 3 col.] / [col. izq.:] JORNADA PRIMERA. / *Sale Leonor con ma[s]cara, y tras de ella / D. Luis de la Cueva. / D.Luis*. COpia de la luz primera, / tu, que con [seguridad / [...]
 [Fin.:] à pagar à otra oca[s]ion, / no harà mucho, aunq[ue] le pre[ste]. / FIN. / *Imprenta en Salamanca, en la Imprenta de la Santa Cruz, donde [se hallarà / e[s]ta, y otras de diferentes titulos. A[simil]mo Autos, H[ist]orias, Entreme- / [ses, Romances, E]tampas, y otras co[s]as. Calle de la Rua.*
 4E. A-D⁴. 1-32 pág. a 2 col. separadas por un filete discontinuo. Tit.: *El De[s]afio de Carlos Quinto. // De Don Franci[s]co de Roxas*. (B²r: *Rexas*). Recl.: A^{4v} Era B^{4v} Yo C^{4v} [e Med. tip.: 88 mm. / 20 lín.
 Ejemplares: (*) Santander, *BMP*, sig. 539 (Vega, Fernández y Del Rey, *BMP*, n1 1170).
 Observaciones: Incluido en un tomo coleccionario. Sello de la Imprenta de la Santa Cruz en A³.

L Suelta: Salamanca. Imprenta de la Santa Cruz. S.a.
 Fol.1. / COMEDIA FAMOSA. / EL DESAFIO DE / CARLOS V. / DE DON FRANCISCO DE ROXAS. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / [dram. pers. a 3 col. separadas por filetes] / [col. izq.:] JORNADA PRIMERA. / *Sale Leonor con ma[s]cara, y tras de ella / Don Luis de la Cueva. / D. Luis*. Copia de la luz primera, / tu, que con [seguridad / [...]
 [Fin.:] à pagar à otra oca[s]ion, / no harà mucho, aunque le pre[ste]. / FIN. / [filete] / *Hallarà[e] e[s]ta Comedia, y otras de diferentes Titulos, en Salamanca, / en la Imprenta de la Santa Cruz. Calle de la Rua.*
 41. A-D⁴ (errata: B² en lugar de C²). 1-32 pág. a 2 col. separadas por un filete discontinuo. Tit.: *El De[s]afio de Carlos Quinto. // De Don Franci[s]co de Roxas*. (C⁴: *El De[s]afio de Carlos Quinto*).
 Recl.: A^{4v} Era B^{4v} Yo C^{4v} [e Med. tip.: 85 mm. / 20 lín.
 Ejemplares: Almagro, *MNT*, t. vi, n1 8 (Cerezo y González Cañal, *Almagro*, n1 289); Barcelona, *BC*, 9-V-112; Barcelona, *BIT*, 60871 y 39890; Bilbao, *BFV*, R-3117(8); Filadelfia, *BUP*, (Regueiro, *Pennsylvania*, n1 2856); Londres, *BL*, 11728.h.19.(5.) (British, *Short-title*, n1 R179); Londres, *LL*, P 971-13 (Gregg, *London*, n1 401); (*) Madrid, *BNE*, T-14843(12), T-15025-22, T-15060(9), T-14841(12) y T-1067; Madrid, *BHM*, FMR-14,22; Madrid, *RAE*, 10-A-115(3) (Moll, *Academia*, n1 287); Ohio, *OSU*, PQ 6429 R5 D45 (Arizpe, *Ohio*, n1 100); París, *BNF*, 8 Yg.Pièce 512 (ejemplar no identificado); Toronto, *BUT*, BUC RBSC 1 (Molinero, *Toronto*, n1 184); Viena, *ON*, *38.T.12(5).

M Suelta: Salamanca. Imprenta de la Santa Cruz, por D. Francisco de Tójar. S.a.
 COMEDIA FAMOSA. / EL DESAFIO / DE CARLOS V. / DE D. FRANCISCO DE ROXAS. / HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES. / [dram. pers. a 3 col.] / [col. izq.:] JORNADA PRIMERA. / *Sale Leonor con mascara, y tras de ella / D. Luis de la Cueva. / Luis*. COpia de la luz primera, / tú, que con seguridad / [...]
 [Fin.:] á pagar á otra ocasion, / no hará mucho, aunque le preste. / [filete] / *Se hallará esta Comedia, y otras de diferentes Titulos, en Salamanca, / en la Imprenta de la Sta. Cruz, por D. Francisco de Tojar.*
 4E. A-D⁴. [1]-32 pág. Tit.: *El Desafio de Carlos Quinto. // De Don Francisco de Roxas*. Recl.: [no constan] (i.e. A^{4v} [Era] B^{4v} [Yo] C^{4v} [se]) Med. tip.: 87 mm. / 20 lín.
 Ejemplares: Chapel Hill, *BUNC*, CTAE 20,3 (MacKnight, *North Carolina*, n1 558); Friburgo, *BUF*, E 1032, n-26 (Stark, *Freiburg*, n1 346); Göttingen, *SUB*, 8 P DRAM II, 82:10 (11); Londres, *BL*, 1342.f.1. (23.) (British, *Short-title*, n1 R180); (*) Madrid, *BNE*, T-3981; Santander, *BMP*, sig. 31.245 (Vega, Fernández y Del Rey, *BMP*, n1 1171); Viena, *ON*, 443077-B.

242 Este ejemplar de la Universidad de Chapel Hill no se ha podido conseguir, por lo que la descripción está incompleta.

N Suelta: Sevilla. Francisco Lorenzo de Hermosilla. S.a.

Num. 250. / EL DESAFIO DE CARLOS QUINTO. / COMEDIA / FAMOSA, / DE DON FRANCISCO DE ROXAS. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / [dram. pers. a 3 col.] / [banda] / [entre adornos de cruces y manecillas:] JORNADA PRIMERA / [col. izq.:] *Salen Leonor con ma[cara, y tras della / Don Luis de la Cueva. / D. Luis.* Copia de la luz primera, / tu, que con[seguridad, sic] / [...]

[Fin.:] à pagar a otra oca[si]on, / no harà mucho, aunque le pre[fi]te. / [filete] / Con licencia: *En Sevilla, en la Imprenta de Franc[is]co Lorenzo de Hermo[silla], à costa / de Joseph Antonio de Hermo[silla], Mercader de Libros, donde se hallaràn otras diferen- / tes corregidas fielmente por sus Originales.* / [filete]

4E. A-D⁴. [1]-32 pág. a 2 col. separadas por una banda. Tit.: *El Desafio de Carlos Quinto. // De Don Franc[is]co de Roxas.* Recl.: A^{4v} Er[a] B^{4v} Yo C^{4v} [e Med. tip.: 83 mm. / 20 lín.

Ejemplares: Madrid, BHM, C-18789,7; (*) Madrid, BNE, T-2312, T-15024-26 y T-15025-23.

Observaciones: En realidad hay dos estados distintos. El ejemplar de Madrid, BNE, T-15025-23, presenta erratas (corregidas a mano; v. g., en el último verso se lee “macho” en lugar de “mucho”) que no aparecen en los ejemplares T-2312 y T-15024-26 de la misma biblioteca. En el ejemplar de Madrid, BNE, T-2312 no pueden leerse los titulillos en B¹, B⁴, C¹, C⁴, D¹ y D⁴ por un excesivo guillotinado.

O Suelta: Valladolid. Alonso del Riego. S.a.

[Num. 78.] / COMEDIA FAMOSA. / EL DESAFIO DE / CARLOS V. / DE DON FRANCISCO DE ROXAS. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / [dram. pers. a 3 col.] / [col. izq.:] JORNADA PRIMERA. / *Sale Leonor con ma[cara, y tras della / Don Luis de la Cueva. / D. Luis.* Copia de la luz primera, / tu, que con [seguridad / [...]

[Fin.:] à pagar à otra oca[si]on, / no harà mucho, aunque le pre[fi]te. / FIN. / *Imprenta en Valladolid: En la Imprenta de Alon[s]o del Riego, donde se hallarà e[sta], / y otras de diferentes titulos. A[simi]mo, Autos, Libros, C[o]l[or]as, Hi[sto]rias, En- / treme[ses], y E[ti]mpas; todo à buen precio. Vive à la Libreria.*

41. A-D⁴. [1]-32 pág. a 2 col. separadas por un filete discontinuo. Tit.: *El Desafio de Carlos Quinto. // De Don Franc[is]co de Roxas.* Recl.: A^{4v} Era B^{4v} Yo C^{4v} [e Med. tip.: 85 mm. / 20 lín.

Ejemplares: (*) Barcelona, bit, 56.163; Chapel Hill, bunc, tab 22,10 (MacKnight-Jones, North Carolina, n1 559); Zaragoza, Dip. Prov., D-711(9).

Ref. bibliog.: Vega, Adiciones, n1 25²⁴³.

Como se puede observar, la mayor parte de las sueltas —nueve— no tienen año ni editor ni lugar de edición, pero por algunos aspectos gráficos como el uso de *Jornada* en lugar de *Acto* o la aparición de las J, podemos pensar que son del siglo XVII. Aunque de algunas de ellas como las de Salamanca (L, M) y Valladolid (O), sabemos que son del siglo XVIII a pesar de que no disponemos del año de edición. La imprenta de la Santa Cruz funcionó en Salamanca a lo largo del siglo XVIII y XIX como apunta Martín Abad (1986: 147-200) entre los años 1726 y 1899. Habla de una serie numerada con el año 1764 y una marca tipográfica para todos los ejemplares. Se trata de una colección de la que el número 108 se correspondería con *El desafío de Carlos V*, pero no se ha conservado, por tanto, tenemos una edición más de la imprenta de la Santa Cruz que se ha perdido. De las dos que se conservan, sabemos que una corresponde al editor Francisco de Toxar, que tomó la regencia en 1786 y hasta 1794. Se trata del último editor del siglo XVIII que sigue la producción de sus antecesores. De la que no tiene año poco podemos decir: puede ser de la primera época de la imprenta salmantina, cuando era regentada por Domingo Casero Obispo (Martín Abad, 1986: 148) quien reedita números anteriores, suponemos que son comedias que debieron de tener éxito de ventas durante el siglo XVII y que se siguen publicando durante el siglo XVIII. Pero éstas no presentan número de serie, como sucede en el caso de la que se ha perdido, por lo que es más complicado afirmar en qué momento del siglo XVIII fue impresa.

La imprenta de Alonso del Riego funcionó en Valladolid entre 1714 y 1762, fechas entre las que podemos situar la edición de *El desafío de Carlos V*, si bien este editor nunca fechó sus ediciones. G. Vega (1990: 670) apunta que la comedia no se representó en Valladolid en el siglo XVIII, que no tiene número de serie, que se

243 Debemos añadir a estas ediciones la que realizó Mesonero Romanos en la Biblioteca de Autores Españoles (bae), Madrid, M. Rivadeneyra, 1861, 54, pp. 407-420.

conservan al menos otras ocho sueltas de la misma obra sin pie de imprenta y que hay alguna en Salamanca. Todos estos aspectos que ya apuntaba en 1990 Vega coinciden con nuestra descripción y sitúan la suelta en el siglo XVIII.

En lo que se refiere a los especialistas del siglo XX, tres son los que han hablado sobre nuestra comedia: así, M. T. Julio (1996), en su interesante y útil tesis doctoral, utiliza la comedia como ejemplo para algunos de los aspectos que trata en su trabajo, pero en ningún momento entra en calificaciones sobre la calidad dramática de la obra.

R. MacCurdy (1968) la incluye dentro de las “Obras históricas” debido a este componente. La califica de manera negativa en el breve comentario que hace de la misma. Dice: “when his material ran thin or he did not know what to do with it, Rojas frequently resorted to freakishness” (1968: 105). Se puede observar que la comedia no sale muy bien parada tras los comentarios de MacCurdy, que tacha la solución que propone Rojas de inusual ya que el argumento no es muy consistente.

D. Castillejo (2002: 654) emite un juicio de valor muy negativo de la misma: “la obra demuestra que Rojas no maneja nada bien el panorama de hechos históricos y figuras públicas [...] hay mucha palabrería pomposa y vacua e imágenes fuera de lugar”. Se puede observar que no tiene en gran consideración la comedia de Rojas, ya que falla tanto en el uso de los acontecimientos históricos como en el estilo.

El desafío de Carlos V no es una de las obras maestras del toledano, pero no por ello debemos dejarla de lado. El objetivo de los estudios actuales es recuperar y dar a conocer la obra de los dramaturgos del siglo XVII. Son autores hoy poco conocidos pero que compitieron por el éxito comercial con el propio Lope de Vega y con Calderón de la Barca.

Rojas Zorrilla es un caso paradigmático: pese a su malograda muerte con cuarenta años pronto consiguió el favor cortesano y sus obras fueron seguidas con interés, tanto en las tablas como en las prensas. Este éxito en palacio se vio refrendado con varias representaciones capitales a lo largo de la “Década de Oro” que concluyeron con la inauguración del Coliseo del Buen Retiro.

El éxito de *El desafío de Carlos V* se observa en las prensas, aunque no podamos comprobar la continuidad en los escenarios ya que no se han conservado otras noticias acerca de su representación. Sí tenemos noticias, sin embargo, de otras de sus obras representadas en el siglo XVIII como apuntan Arenas Cruz (2000) y Palacios Fernández (2000), llegando incluso a ser traducido y adaptado en Francia. (Couderc, 2000).

Debemos entender la obra en el contexto palaciego: estamos en una década complicada para la corona que está inmersa en la guerra de los treinta años y en la guerra con Francia. Ensalzar la figura de Carlos V supone una exaltación de la monarquía española y del valor de los grandes de España, como el duque de Alba o el marqués del Basto.

Así, *El desafío de Carlos V*, pese a las críticas recibidas de los estudiosos modernos, debe ser entendida en el contexto cortesano de exaltación de la monarquía. Por todo esto, no solo debemos editar la comedia de manera crítica, sino que también tenemos que llevar a cabo un estudio que permita conocer las circunstancias históricas y culturales en que fue escrita.

BIBLIOGRAFÍA

ARENAS CRUZ, M. Elena (2000): "Las representaciones de Rojas en el siglo XVIII y su valoración en el Memorial literario" en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, pp. 379-394.

CASTILLEJO, David (2002): *Guía de ochocientas comedias del Siglo de Oro para el uso de actores y lectores*, Madrid, Ars Milleni.

COTARELO Y MORI, Emilio (1911): *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos.

COUDERC, Christophe (2000): "Recepción y adaptación de Rojas Zorrilla en Francia (siglo XVIII): algunos ejemplos", en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, pp. 323-348.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (en prensa): "Incógnitas y hallazgos en el repertorio dramático de Rojas Zorrilla" en *Actas del Congreso Internacional Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular, Università degli Studi di Milano y el GRISO (Universidad de Navarra), celebrado en Gargnano del Garda (Italia), del 18 al 21 de septiembre de 2005*.

JULIO, María T. (1996): *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger.

MACCURDY, Raymond (1968): *Francisco de Rojas Zorrilla*, University of Nuevo Mexico, New York, Twayne Publishers.

MARTÍN ABAD, Julián (1986): "Series numeradas de la Imprenta salmantina de la Santa Cruz", *Revista Provincial de Estudios*, 20-21, pp. 147-200.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (2000): "Pervivencias del teatro barroco: recepción de Rojas Zorrilla en el siglo XVIII", en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, pp. 349-378.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (1997): "Palabras preliminares", en *La década de oro de la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1996*, eds. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, pp. 7-8.

PROFETI, Maria Grazia (1997): "El último Lope", en *La década de oro de la comedia española 1630-1640, en Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, eds. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, pp. 11-39.

ROJAS ZORRILLA, Francisco (2006): *Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo*, eds. F. B. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres, Madrid, Castalia.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (1990): "El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII" en *Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, pp. 639-673.

LA RECEPCIÓN DE LA LITERATURA ÁRABE EN ESPAÑA: DEL ETNOCENTRISMO CULTURAL A LA INTERCULTURALIDAD

Anna Gil Bardaji
Universitat Autònoma de Barcelona

En mi intervención voy a hablar de la recepción de la literatura árabe en España. Es obvio que esta recepción, si ha tenido lugar, es porque hubo y sigue habiendo traducciones directas del árabe al castellano. Entonces, reflexionar sobre la recepción de la literatura árabe en España significa primero entender quién ha traducido qué, para quién y en última instancia, cómo.

En efecto, y como argumenta Ovidio Carbonell, “el traductor no es un *reconstructor* o *imitador*, como querría la concepción clásica, sino un *adaptador*. El traductor *reescribe* para aquellos que van a recibir su traducción, e inevitablemente se adapta y adapta su texto a las convenciones del contexto de destino” (Carbonell, 1997: 72).

1.-Quién: arabismo español y traducción

Difícilmente puede uno adentrarse en el estudio de la traducción de la literatura árabe en España y su recepción sin tratar de entender primero uno de sus principales promotores y artífices: el arabismo español. Esta corriente erudita, íntimamente relacionada con el ámbito académico español, tiene sus raíces en un pasado remoto que algunos sitúan a principios del siglo XIV, allá por el 1312, año en el que el Concilio de Viena decide establecer una serie de cátedras de árabe, griego, hebreo y siríaco en París, Oxford, Bolonia, Aviñón y Salamanca. El objeto de estudio inicial de esta corriente erudita es pues el árabe, entiéndase por éste la lengua árabe, aunque la llave que ésta proporcionó a quienes se interesaron por ella acabaría por abrir las puertas a otras disciplinas o materias, como las de la filosofía, la religión, la historia, la literatura o las ciencias exactas, particularmente las matemáticas y la astronomía.

No es sin embargo hasta entrado el siglo XIX que el arabismo español se erige en una nueva y decisiva corriente científica nacida de la consolidación de su principal objeto de estudio: Alándalus (y en particular su historia). Los arabistas decimonónicos, como Conde, Gayangos, Simonet, Lafuente Alcántara, no sólo dedicarán su vida a “descifrar” e “interpretar” esa parte del pasado nacional, sino que se constituirán en casi un “loby” de tendencia anti-tradicionalista dentro de la Academia de Historia, contribuyendo con sus estudios sobre Alándalus a la construcción de una nueva (y también polémica) visión de la historia de España muy oportuna, por cierto, en una época en que la búsqueda de una nueva identidad nacional constituía una necesidad vital (después de la pérdida de las colonias y más tarde, del fracaso de la aventura colonial en el norte de África).

Pero quizá el mayor logro de estos primeros arabistas es el de haber plantado las semillas del floreciente árbol del arabismo moderno, representado por la escuela de arabistas españoles con Codera, Ribera y Asín Palacios a la cabeza: “Dentro de nuestra escuela, Gayangos fue el terreno propicio; Codera, la raíz sustentadora, Ribera, el vigoroso tronco; Asín, la flor y el fruto” (García Gómez, 1979: 21-22).

A los padres del arabismo español moderno, Francisco Codera y Julián Ribera, se remontan, en forma de *silsila* (literalmente línea de filiación), el resto de arabistas españoles, entre los que se cuentan personajes tan ilustres como Emilio García Gómez, del que ya he hablado antes y del que volveré a hablar más adelante. A todos ellos debemos la gran mayoría de las traducciones de obras árabes al español, traducciones muchas de ellas convertidas en verdadero *canon literario árabe* en España.

Cuando Edward Said publicó, hace casi treinta años, su célebre ensayo sobre el *orientalismo*, hizo mucho más que subvertir un término —orientalismo— hasta entonces unívoco e irreprochable (“El orientalismo es mucho

más valioso como *signo del poder* europeo-atlántico sobre Oriente que como discurso verídico sobre Oriente, que es lo que en su forma académica o erudita pretende ser” (Said, 1978: 26).

Said demostró que ciertos textos de temática oriental, convertidos en *canon*, pueden contribuir vigorosamente a forjar, reforzar, perpetuar y justificar determinadas ideologías o prácticas políticas, como el *colonialismo* o el imperialismo.

El método de Said, basado en el análisis del texto orientalista, hace pues hincapié en la evidencia de que las representaciones que occidente ha construido de Oriente no son más que *representaciones*, y no retratos “naturales” de Oriente. De ella dan fe todos aquellos textos que podríamos llamar verídicos (historias, análisis filológicos, tratados políticos) así como los *textos artísticos*, entre los que Said incluye los textos literarios y a los que yo añado las *traducciones*.

Y es que dentro de este entramado de textos canónicos, las traducciones merecen un estudio detenido. La traducción, en tanto que resultado de un *proceso textual complejo*, se convierte desde este punto de vista en un *observatorio privilegiado* desde el que analizar la visión que una cultura tiene de otra. El grado de distorsión en la visión del Otro inherente en cualquier *interpretación* de la realidad dependerá aquí y en gran medida del tipo de relación que una a ambas culturas.

Sin embargo, es sorprendente constatar que Said apenas se sirvió, en la redacción de su *Orientalismo*, de las posibilidades que le brindaba la *traducción*, a pesar de tratarse, a nuestro entender, de uno de los fenómenos textuales que más luz pueden arrojar en el estudio de las *relaciones entre culturas*, sobre todo cuando una de ellas ejerce una determinada forma de dominio sobre la otra.

Por otra parte, si bien es un hecho indiscutible que los *traductores orientalistas* fueron pioneros en la interpretación de las culturas de Oriente, y permitieron a Europa acceder a un mundo que hasta entonces había permanecido desconocido, no es menos cierto que la imagen que de éste transmitieron no fue ni mucho menos exacta. Era una imagen que más que coincidir con la *realidad*, coincidía con *su* realidad, algo por cierto que no se deja reducir fácilmente a una definición.

Orientalistas y arabistas de todos los tiempos, como Sylvestre de Sacy, Dozy o Blachère en Francia, Bernard Lewis en Gran Bretaña (y posteriormente en EEUU), Theodore Nöldeke en Alemania, Simonet o Asín Palacios en España, jugaron un papel decisivo en el desarrollo de los estudios árabes e islámicos en Europa, pero también se sirvieron de su autoridad intelectual y académica para “empapar” de una determinada ideología (fuera ésta política, religiosa o cultural) sus trabajos de erudición, entre los cuales se contaba la traducción de numerosos textos literarios, históricos o filosóficos.

En el caso del arabismo español, que podría identificarse con ese *orientalismo académico* referido por Said, aunque con algunas diferencias sustanciales (la existencia de un “*Oriente doméstico*”, Alándalus, y de un *proyecto colonial* que no logró atraer hacia sí ni formar intelectuales “expertos” en los distintos ámbitos de la cultura colonial), la presencia de la traducción tampoco es anodina. Desde Pascual de Gayangos, discípulo de Sacy y traductor de la *Historia de las Dinastías Musulmanas en España* de al-Makkari, pasando por los “padres” del arabismo español moderno, Francisco Codera Zaidín y Julián Ribera, creadores de la *Bibliotheca Arabico-Hispana* y traductores de numerosos textos andalusíes, hasta Miguel Asín Palacios y sus traducciones de textos filosóficos y religiosos, o García Gómez, traductor de un importante corpus de textos de la literatura andalusí y primer traductor de una obra árabe contemporánea (*Los días*, de Taha Hussein) al español, el arabismo español ha andado de la mano con la traducción, sirviéndose de ella como instrumento para llevar a cabo sus investigaciones, así como medio de transmisión de un determinado legado cultural.

Si partimos del presupuesto que todo texto puede ejercer una determinada *autoridad*, que puede ser portador de una determinada ideología y que puede construir o fortalecer representaciones o estereotipos acerca del objeto que describe, entonces la reflexión crítica acerca de la traducción debe hacerse también desde una perspectiva que tenga en consideración el contexto en el que determinado texto ha sido traducido, los motivos

que han llevado al traductor a seleccionar dicho texto, el aparato crítico que lo rodea (prólogos, introducciones, notas, apéndices, etc.) y las distintas opciones de traducción tomadas por el traductor en el interior del texto.

Es precisamente esta *autoridad*, como avanzaba ya el propio Said, lo que da fuerza al proyecto orientalista y lo que lo perpetúa. Un ejemplo actual podría ser la *disparidad numérica* entre lo que se escribe sobre oriente (o el mundo árabe) y lo que se traduce de él.

Richard Jacquemond nos da información muy interesante en este sentido al contrastar la situación en occidente con la situación en el mundo árabe. Según Jacquemond, la cultura árabe en su totalidad continúa viendo la producción intelectual llegada de fuera como una especie de patrimonio de la Humanidad, un bien común que pertenece a todo el mundo. De este modo, el factor predominante en la relación que la cultura francesa, en este caso, establece con la cultura árabe es la *marginalización de la traducción* mediante el orientalismo, mientras que en el mundo árabe lo más habitual es la *omnipresencia de la traducción* y la *marginalización del "occidentalismo"*, es decir, de un determinado discurso sobre occidente producido por y para la cultura árabe" (Jacquemond, 2004: 120).

El término *orientalismo* tal y como lo utiliza Jacquemond no debe entenderse en el sentido académico y de investigación científica sobre el mundo árabe u Oriente, sino en el sentido más sociológico, aquel que incluye a individuos e instituciones que, en primera instancia para el mercado occidental, produce y difunde un determinado discurso sobre el mundo árabe.

España, sin embargo, difiere considerablemente de la situación descrita por Jacquemond, pues nuestro orientalismo es fundamentalmente académico, lo que ha determinado sin lugar a dudas el qué, el cómo y el para quién se ha tradicionalmente traducido del árabe en nuestro país.

2.-Qué. Alándalus-Clásicos Orientales: Las Mil y Una Noches-El Corán-Literatura contemporánea: Mahfuz y otros

Si Alándalus se consolida como el principal objeto de estudio de los arabistas españoles modernos, no nos debe pues extrañar que los textos árabes pertenecientes a este período histórico hayan sido, con diferencia, los más traducidos por ellos, al menos hasta mitades del siglo XX, momento de importantes cambios en la orientación de los estudios árabes en España.

Si dejamos a un lado las obras de tipo histórico, filosófico, religioso o científico, y nos centramos en las obras literarias andalusíes, advertiremos que la poesía es el género más traducido, lo cual no es de extrañar al ser ésta también el género árabe por excelencia hasta hace apenas medio siglo. Y si un nombre descuella en el estudio y traducción de la poesía andalusí ese es el de Emilio García Gómez con sus Poemas arábigoandaluces, su Árabe en endecasílabos, sus Poemas de los muros y fuentes de la Alambra, su Libro de las banderas de los campeones y por encima de todo sus estudios y traducciones de las jarchas y moaxajas andalusíes, así como de los zéjeles en dialecto andalusí, sobre todo los de Ibn Guzmán.

La influencia que la recepción de tales obras tuvo tanto en círculos literarios (principalmente en la generación del 1927 y en Lorca, cuyo Diván de Tamarit parece estar inspirado en los Poemas arábigoandaluces de García Gómez), como en círculos académicos (polémica todavía hoy no resuelta sobre los orígenes de la lírica romance), dan fe del papel crucial que la traducción ha jugado siempre en el contacto entre culturas.

Antes he dejado de lado la traducción de textos históricos, que sin embargo tuvieron un gran impacto sobre la historiografía de finales del siglo XIX (ese tan bien descrito "esencialismo histórico" de Eduardo Manzano). Lo mismo puede decirse de la traducción de textos filosóficos y religiosos. En cualquier caso, y de igual modo que sucediera en otros países europeos, la traducción del árabe al español tuvo lugar exclusivamente en textos clásicos, pues el orientalismo había extendido la creencia de que la cultura árabe ya había dado todo lo que tenía que dar muchos siglos atrás, y que ya no volvería a producir nada que mereciera la pena exportar.

En cuanto a la primera traducción de una novela árabe contemporánea al español, no llegará hasta mitades del siglo XX, concretamente hasta 1953, año en que Emilio García Gómez, hostil hasta aquel momento a cualquier intervención que fuera más allá de los lindes andalusíes, traduce *Los días* de Taha Hussein, una de las grandes obras de la literatura árabe del siglo XX.

Pero el verdadero interés por la literatura árabe contemporánea irrumpirá gracias al impulso de una nueva generación de arabistas, nacida en las aulas de la Universidad Autónoma de Madrid y encabezada por Pedro Martínez Montávez, cuya voz empezó a oírse a través de la revista *Almenara* dedicada a la literatura árabe contemporánea y creada por él mismo.

El público al que van dirigidas las traducciones de este joven grupo de arabistas se amplía (se traducen las primeras obras de autores palestinos y un número considerable de novelas contemporáneas tanto orientales como magrebíes), aunque los tirajes y las redes de distribución de estas traducciones siguen siendo pequeños y las editoriales que los publican suelen ser de tipo universitario.

El cambio definitivo viene con el Nobel concedido, por primera vez a un autor árabe, al autor egipcio Naguib Mahfuz en 1988. Las obras traducidas al español de este autor alcanzan las 88 de ese total de 940, según los datos del utilísimo *Index Translationum*.

A las colecciones y revistas universitarias, prácticamente las únicas dedicadas a la difusión de la literatura árabe en España, se unen primero toda una pléyade de pequeñas editoriales independientes interesadas en la literatura árabe (Cantarabia, Ediciones Huerga y Fierro, Ediciones Libetarias Prodhufi o posteriormente Ediciones del Oriente y del Mediterráneo), y después de la concesión del Nobel a Mahfuz incluso algunos grandes sellos editoriales (Planeta de Agostina, Edhasa, Martínez Roca, Círculo de Lectores, Plaza y Janés, Alianza, etc.).

Ciertamente el panorama ha cambiado, pero el etnocentrismo andalucista del arabismo español se ha substituido por un etnocentrismo occidental que sigue produciendo un discurso sobre oriente sin apenas escuchar lo que oriente tiene que decir sobre sí mismo.

3.-Para quién. Para un yo etnocéntrico que se define en contraste al Otro

De hecho, el etnocentrismo cultural que ha dominado y domina nuestra relación con el otro encuentra en la traducción un medio de autoafirmación o bien por antagonismo (o lo que Said llamó la teoría del *contrapunto*), o bien por asimilación. El caso de la traducción de la literatura andalusí sería un buen ejemplo de este segundo tipo: Alándalus no sólo se traduce íntegramente porque es parte esencial de nuestra historia, sino que se traduce empleando unas determinadas estrategias de acercamiento, incluso de apropiación, término empleado por el propio García Gómez para referirse a la traducción de su antología de poemas árabes andalusíes titulada *Árabe en endecasílabos* y que también podría aplicarse a su traducción de la poesía estrófica andalusí en un momento en que era necesario demostrar a toda costa el elemento hispánico existente en ella.

La expresión de ese etnocentrismo del que hablaba antes por el método opuesto, es decir, por antagonismo al otro, es la que con mayor frecuencia encontramos en las traducciones de *Las mil y una noches*. No debe pues parecernos casual que las estrategias empleadas en esos casos hayan tendido más hacia la exaltación del elemento exótico, de aquello que hace al texto de origen extraño y le distingue de nosotros. Esta “diferencia” no es sólo una constatación de la alteridad, sino que nos sirve para, a través de ella, construir y reforzar nuestra propia identidad, nuestra propia “mismedad”.

Richard Jacquemond dice, a este respecto, que la recepción de estos “documentos sociológicos” es mayor cuanto mayor es la *otredad* que transmitan de la cultura de origen (retraso, autoritarismo, etc.) en oposición a la cultura de destino (modernidad, democracia, etc.), constatación que todavía es más gratificante en tanto que viene expresada por el Otro.

4.-Cómo. A través de estrategias de extrañamiento y familiarización

Tradicionalmente la traducción de textos calificados de “exóticos” ha estado marcada por la tensión existente entre el *extrañamiento* y la *familiarización* del texto original. Según Ovidio Carbonell, “es incuestionable que un texto “exótico” —como también una obra de arte “exótica”, “oriental” o “primitiva”— no puede definirse sino como el conjunto de valores que se asume que representa, como la imagen opuesta de la cultura de destino. Este conjunto de valores convencional es lo que proporciona a un texto el estatus de “exótico” u “oriental”. La estrategia opuesta, la *familiarización* o *domesticación*, puede ser un modo apropiado de disolver diferencias, pero también puede anular la idiosincrasia del otro de origen, aquello que lo distingue y le hace único” (Carbonell, 1997b: 165).

En la primera categoría, la del *extrañamiento*, se incluirían, por ejemplo, la mayor parte de traducciones al español de *Las mil y una noches*, y casi la totalidad de las traducciones de clásicos árabes orientales realizadas por arabistas para arabistas. En la segunda categoría, la de la *familiarización*, *domesticación* o *apropiación*, entrarían en cambio muchas de las traducciones españolas de la literatura árabe andalusí, especialmente las traducciones en verso español de la poesía andalusí de García Gómez. De hecho, es curioso observar cómo dos traductores de un mismo texto emplean estrategias de extrañamiento o familiarización según si son españoles o de otra nacionalidad (por ejemplo, en el caso de las *muwaxajas* andalusíes traducidas por García Gómez y J.T. Monroe).

Luego si aceptamos la definición de Toury según la cual “la traducción es lo que en la cultura de destino se considera traducción”, entonces, y siguiendo de nuevo a Carbonell, “que el traductor adopte una estrategia extrañadota o familiarizadora depende del lugar que va a ocupar la traducción en el contexto de recepción así como de la función que la obra va a cumplir una vez resituada en una categoría establecida por la cultura de destino” (Carbonell, 1997: 73).

Desde este punto de vista, según Carbonell, no tiene sentido decir que obras como *Las mil y una noches* “pertenecen a otra cultura” ya que una vez traducida la obra, ésta pasa a formar parte de la cultura de recepción, ya que cumple las funciones que éste le tiene asignadas. De hecho, una vez la traducción pasa a las librerías, aunque el comprador reconozca por el título o el nombre exótico del autor que se trata de una obra “otra”, en realidad ésta va a satisfacer sus propias expectativas sobre la otredad, objetivizadas en determinadas estructuras discursivas analizables semióticamente. Siguiendo aún a Carbonell, es el propio discurso del comprador —como del editor— el que ha motivado que la obra le sea accesible: las obras de la literatura anglo-india satisfacen la moda de lo híbrido, mientras que las traducciones de la literatura árabe e india contemporánea ofrecen oportunas dosis de exotismo junto a información antropológica, social e histórica que satisface el deseo enciclopédico de la mirada occidental, tan unida a cuestiones de colonialismo colonial” (Carbonell, 1997: 75).

El arabismo español, en este sentido, sigue la estela académica del orientalismo europeo en lo referente a la traducción (tanto en el qué y el porqué, como en el cómo y para quién) de los textos “exóticos”, que curiosamente son los verdaderamente orientales (geográfica y simbólicamente), pero se independiza de éste a la hora de traducir los textos andalusíes, que ya no son “exóticos” porque pertenecen a uno mismo, a un yo antiguo que habitó en un pasado glorioso que hay que reivindicar.

¿Pero son estas dos estrategias opuestas las únicas de que dispone el traductor árabe-español? ¿Existe una salida a la dicotomía *extrañamiento-familiarización*? Desde luego, en ambos casos partimos de una perspectiva etnocéntrica, donde la cultura receptora moldea según sus propias convenciones los textos que recibe. La tarea, pues, es doble: por una parte, hay que dar voz a la literatura árabe a través de traducciones, y por otra, estas traducciones deberían poder abrirse a otros códigos, a otras formas de ver y entender las demás culturas.

Yo creo que el verdadero diálogo *no* se construye sobre presupuestos basados en representaciones, estereotipos e imágenes del Otro sesgadas ideológicamente, sino sobre un conocimiento real e íntimo de nuestro interlocutor, un conocimiento construido desde la igualdad y sin la interferencia de prejuicios.

La traducción debería ser, a mi juicio, como un micrófono que la cultura de destino cede a la cultura de origen para hacerle oír su voz. En el caso de occidente y el mundo árabe, ese micro ha estado casi siempre cerrado, o cuando se ha abierto, se ha hecho para que occidente pudiera oír lo que quería oír y *de la forma* en que quería oírlo (como en el caso de la traducción de textos dichos “exóticos”, pero también a través de los testimonios de mujeres, de autores premiados *por* occidente, de traducciones hechas por y para académicos, etc.).

Por otra parte, hace también falta una mayor implicación por parte de las editoriales por publicar autores árabes, tanto en literatura como en ensayo. Si seguimos fomentando el discurso occidental sobre el mundo árabe, sobre ese otro sobre el cual teorizamos tanto desde este lado, sin permitirle ni permitirnos escuchar su voz a través de las traducciones, seguiremos construyendo una visión del otro basada en representaciones sesgadas, en estereotipos y prejuicios sobre los cuales nunca alcanzaremos a crear verdaderos canales de diálogo entre culturas.

Se trata, en primer lugar, de “desguetizar” la literatura árabe, de sacarla del monopolio forzado de pequeñas editoriales voluntaristas e independientes para “normalizarla” e incluirla en colecciones de novela, ensayo, poesía, relatos, literatura clásica, etc. sin más adjetivos que éstos. Como ya expresaba el principal editor de literatura árabe en Francia, Farouk Mardam Bey (Simbad, Actes Sud),

[...] mi principal preocupación fue, durante muchos años, la de “normalizar” la literatura árabe, es decir, sacarla de su exotismo, hacerla leer no como un documento sociológico o político, no como un testimonio etnológico, sino como una creación literaria (Mardam Bey, 1999: 56).

5.-Conclusión

En resumidas cuentas, la literatura árabe en España nos ha llegado principalmente a través de un canal: el del arabismo español. Este hecho ha dejado inevitablemente una huella, tanto en lo referente a *lo que se ha traducido* —y su consiguiente *canonización*—, como en *la forma* en que se ha hecho.

Entender las implicaciones que han llevado a nuestro arabismo a favorecer determinados temas —como el andalusí— en detrimento de otros —como los clásicos árabes orientales o la literatura contemporánea—, y hacerlo desde un relativismo crítico como el adoptado por Said en *Orientalismo*, puede arrojar una luz nueva sobre la producción científica y traductológica de nuestro arabismo, así como sobre las consecuencias que se han derivado de ello.

Como advertía el propio Said hace casi tres décadas, la herencia del orientalismo está tan arraigada en el pensamiento occidental, que sólo un esfuerzo colectivo de revisionismo histórico, de autocritica y de independencia intelectual puede acabar con la relación de poder y dominación que éste ejerce sobre el Otro.

En el caso de la literatura, ese esfuerzo podría empezarse acortando las distancias entre *lo que occidente escribe* sobre oriente y *lo que de él exporta* a través de las traducciones. En occidente, en Europa, necesitamos más ensayos escritos por árabes y menos disquisiciones herederas de esa tradición orientalista; más buenas novelas árabes en las librerías y menos documentos sociológicos; más editores curiosos de lo que se cuece en la literatura árabe y menos guetos literarios. Lo demás, queda en manos de la crítica.

BIBLIOGRAFÍA

CARBONELL, Ovidio (1997): "Del conocimiento del mundo al discurso ideológico: el papel del traductor como mediador entre culturas" en *El papel del traductor*, eds. E. Morillas y J.P. Arias, Salamanca, Ediciones Colegio de España.

--. (1997b): "Orientalismo, exotismo y traducción. Aproximación a las (circunstancias y) dificultades de la traducción cultural" en *Pensamiento y circulación de las ideas en el Mediterráneo: el papel de la traducción*, eds. M. Hernando de Larramendi y G. Fernández Parrilla, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, Escuela de Traductores de Toledo.

JACQUEMOND, Richard (2004): *Towards an economy and poetics of translation from and into Arabic*, Toronto, Multilingual Topics.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1979): *Tres discursos y dos prólogos recientes (1972-1978)*, Madrid, Club Urbis.

MARDAM-BEY, Farouk (1999): "La recepción de la literatura árabe en Francia" en *La recepción de la literatura árabe contemporánea en España*, Toledo, Escuela de Traductores de Toledo.

SAID, Edward (1978): *Orientalismo*, Barcelona, Random House Mondadori [edición española de 2002].

GONZALO DE BERCEO Y LOS TRES HIMNOS LITÚRGICOS

Jaime González Álvarez
Universidad de Oviedo

En lo que se refiere a los *Himnos*, los tres poemas de nuestro poeta riojano que menos han llamado la atención de la crítica²⁴⁴, son la recreación, dentro de la poética del “mester de clerecía”, de otras tantas fuentes latinas. Nos estamos refiriendo al *Veni Creator Spiritus*, *Ave Maris stella* y a *Christe, qui lux est*.

Los tres *Himnos* berceanos han llegado hasta nosotros a través de dos copias manuscritas dieciochescas: la *Copia Ibarreta* y la *Copia Mecolaeta*²⁴⁵. La *Copia Ibarreta* se conserva en la actualidad en el Archivo de la Abadía de Santo Domingo Silos con la signatura Ms. 110 (ant. 93). La copia fue realizada a partir de dos manuscritos más antiguos que contenían las obras de Berceo. Nos referimos al Ms. Q o *In quarto* (hoy perdido) y a los Mss. 4 y 4b²⁴⁶ o *In folio* (conservados en la Biblioteca de la Real Academia Española). Esta copia de las obras de Gonzalo de Berceo debió ser realizada en la segunda mitad del siglo XVIII en el Monasterio de San Millán de la Cogolla a petición del padre Ibarreta, según Uría (1976: 14):

Este manuscrito es una copia de los poemas de Berceo, hecha en San Millán de la Cogolla, en el siglo xviii, por encargo del P. Domingo Ibarreta, quien, probablemente, la destinaba, junto con otras obras, a formar parte de un Apéndice literario de la Diplomática Española que le había encomendado la Real Academia de la Historia en el año 1770.

Consta de 152 folios²⁴⁷ y los *Himnos* se encuentran copiados en los folios 83r hasta la mitad del 84r²⁴⁸. Es obra de varias manos y, de hecho, nos encontramos con algunas enmiendas de la misma mano que copia el poema cuyo texto se corrige, como en el caso del *Himno II* en la c. 2b donde encontramos *dulg / dulç*.

La otra copia manuscrita que nos transmite los tres *Himnos* de Berceo es la llamada *Copia Mecolaeta* (Uría, 1975: 31-38). Es una colección del siglo XVIII, que en la actualidad se encuentra dividida en dos partes: una se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura Ms. 13149 y contiene: la *Vida de San Millán* (ff. 1-14v)²⁴⁹, el *Duelo de la Virgen* (ff. 15-20v y 61-64v), los *Milagros de Nuestra Señora*²⁵⁰ (ff. 21-55v), los *Signos del Juicio Final* (ff. 55v-59), los tres *Himnos* (ff. 59v-60v, derivan del *In Quarto*), *Oraciones latinas* copiadas por Ibarreta (f. 60v), *Loores de Nuestra señora* (ff. 65r-67v) ²⁵¹, el *Hymno Christe qui lux* (ff. 67v-68, el título es insertado por Mecolaeta y deriva del *In folio*), *Introducción a los Milagros de Nuestra Señora* (68r-70v), *Glossa del Hymno Veni Creator* (f. 70v) y una Nota del Padre Mecolaeta (f. 71) ²⁵². La otra parte se conserva en el Archivo de Silos, en el tomo 36 de los *Papeles de la Congregación de Valladolid* (ff. 130r-183r) y contiene: los *Loores de Nuestra Señora* (ff. 130r-138v), el *Martirio de San Lorenzo* (139r-145v) y la *Vida de San Millán de la Cogolla* (ff. 146r-183r, esta vida en dos copias, García Turza: 1979, 75-79). Uniendo ambas partes se observa que faltan la *Vida de Santo*

244 Hasta el momento tan sólo se han realizado tres estudios sobre estos poemas, referidos casi en exclusiva a las fuentes latinas: Bernárdez (1953: 170-171), Buceta (1921: 63-64) y Marchand (1978: 105-125), a lo que hay que añadir las brevísimas notas que se encuentran precediendo a los mismos en algunas ediciones y de las que muchas otras carecen de ellas. En lo que se refiere a ediciones se han realizado las siguientes: Sánchez (1780), Ochoa (1842), Janer (1854: 144), Álvarez de la Villa (1912: 260-262), Briones (1971: 486-489), Dutton (1975: 59-66), Zaragoza (1992: 96-97; sólo edita el Himno ii), García (1992: 1063-1075) y Clavería y García López (2003: 213-220).

245 Agradezco a mi directora, la profesora Isabel Uría Maqua, el haberme facilitado una reproducción de la *Copia Mecolaeta*.

246 Consta de dos fragmentos: el primero contiene la Vida de Santo Domingo de Silos (es el llamado Ms. 4 de la rae) y el segundo (es el llamado Ms. 4b de la rae), que se divide a su vez en dos secciones. La primera de las cuales contiene los Milagros de la Iglesia Robada y de Teófilo, la Vida de Santa Oria y la Vida de San Millán. La segunda sección contiene, íntegra o parcialmente, veintitrés Milagros de Nuestra Señora.

247 Los 54 primeros miden 200-205 x 280mm, mientras que el resto 215 x 310mm.

248 Marden (1928: 13) y Tesauro (1971: 8), entre otros, erróneamente los llevaban hasta el folio 84v, sin tener en cuenta que desde la mitad del folio 84r hasta este 84v lo que nos encontramos es con dos oraciones latinas (Pérez de Urbel: 1930, 7-8).

249 El resto del poema se conserva en Silos en el tomo 36 de los Papeles de la Congregación de Valladolid.

250 Incompletos, pues faltan 10 folios.

251 La parte restante de este poema es la conservada en la Abadía de Santo Domingo de Silos, en el tomo 36 de los Papeles de la Congregación de Valladolid (ff. 131-138v).

252 EL folio 71v está en blanco.

Los tres *Himnos* de Berceo (*Veni Creator Spiritus*, *Ave Sancta María, estrella de la mar* y *Tú Christe, que luz eres*) debemos integrarlos dentro de sus obras doctrinales junto con el *Sacrificio de la Misa* y los *Signos que aparecerán antes del Juicio Final*.

Por su parte, los tres Himnos compuestos por don Gonzalo hay que situarlos dentro de la tradición de himnos cristianos. Los orígenes de los himnos hay que rastrearlos en los primeros tiempos del cristianismo, cuando el latín ya era la lengua oficial de la Iglesia en Occidente y se va conformando la liturgia del cristianismo (Curtius, 1995 [1955]: 366, 557, 604 y 654). Así, podemos comprobar que la tradición himnística surgió por la influencia de las Sagradas Escrituras y el canto de los salmos. Sobre el origen del término 'himno' sabemos que puede designar tanto un canto festivo o de alabanza, como una aclamación litúrgica. Una de las primeras definiciones de himno en el Cristianismo Occidental la debemos a San Ambrosio, pero será la definición de San Agustín la que tendrá posterior influencia en el periodo Medieval:

Cantus est cum laude Dei. Si laudas Deum, et non cantas, non dicis hymnum. Si cantas, et non laudas Deum, non dicis hymnum. Si laudas aliquid, quod non pertinet ad laudem Dei, etsi cantando laudes, non dicis hymnum. Hymnus ergo tria ista habet, et canticum, et laudem, et Dei. (s.a: s.p.).

Centrándonos en los tres *Himnos* berceanos, Fradejas (1992: 89-111) ha señalado algunas de las características de esta obra doctrinal de nuestro poeta. Este análisis comienza con un breve repaso de la historia del himno desde sus orígenes hasta la Edad Media. De este modo, San Agustín diferencia tres clases de himnos: para las horas canónicas, para fiestas del año litúrgico, y en honor de los santos y los mártires. Por otro lado, las liturgias visigótica y mozárabe mantuvieron la tradición himnística que en el siglo XII pasa a centros culturales como Ripoll o Santiago de Compostela. En el siglo XIII surgen las figuras de Juan Gil de Zamora y de Gonzalo de Berceo.

Debemos destacar en este punto el papel importante que jugó Berceo en la historia de la traducción y adaptación de los himnos en lengua romance, algo poco común en el periodo medieval, pues no encontramos casos similares hasta las centurias siguientes. Así, elige tres himnos latinos, dos, posiblemente, de época carolingia: el *Veni Creator Spiritus*, dedicado al Espíritu Santo, y otro: el *Ave Maris Stellae*, que es atribuido por unos a San Bernardo y por otros a Fulberto de Chartres, que gira entorno a la idea de María como madre universal. El tercero de los Himnos es de menor trascendencia dentro de la tradición de la liturgia cristiana.

Toda la crítica que se ha ocupado de los tres *Himnos*, con la salvedad de Bernárdez (1953: 170-171), coincide en señalar un mismo modelo para los tres *Himnos* berceanos. Esta es la opinión de Keller (1972: 170-171), Dutton (1975: 60-66), Marchand (1978: 105-125), Fradejas (1992: 89-111) y García (1992: 1065-1075); de hecho, tanto Dutton (1975) como García (1992) publican unos supuestos modelos latinos de los que se habría servido Berceo para la composición de sus tres *Himnos*, pero como señalaré más adelante puede ser que no sean esos modelos propuestos los que realmente utilizó nuestro poeta riojano para la composición de sus poemas.

Estos tres *Himnos* berceanos son la adaptación de otros tres himnos latinos titulados *Veni Creator Spiritus*, *Ave Maris Stella* y el *Christe, qui lux es*, siendo los tres cánticos de alabanza. Están formados por siete cuadermas monorrimas y constituyen una invocación a la Santísima Trinidad. El primero de ellos se cantaba en la Liturgia de Pentecostés, el segundo en la Fiesta de la Asunción y las demás festividades marianas y el tercero se cantaba los domingos en la hora de Completas.

Si pensamos en los móviles que pudieron llevar al poeta riojano a la creación de estos tres Himnos, Bernárdez (1953, 170-171) llama la atención sobre su labor catequística con la intención de acercar estas obras al pueblo iletrado. Por su parte, Fradejas (1992: 89-111) también se centra en este aspecto al señalar algunas de las características de su obra doctrinal, indicando el papel destacado de Berceo en la historia de la adaptación de los himnos de la liturgia cristiana a las lenguas romances, hecho del que no encontramos apenas ejemplos en la época medieval.

También García (1992: 1065-1067), en el estudio introductorio a su edición de los *Himnos*, se detiene en el estudio de los fines que llevaron al clérigo riojano a elegir y adaptar en lengua romance y en cuaderna vía estos tres himnos y no otros. Para él, el motivo principal para esta elección pudo ser las preferencias personales, si bien llama la atención sobre la posibilidad de que el número tres, máximo exponente simbólico de la Trinidad, y que aparece citado al final de los tres Himnos, pudiese ser el trasfondo de estas tres obras.

En cuanto a la génesis de estos tres Himnos sabemos que El himno *Veni Creator Spiritus*, fue compuesto por Rábano Mauro (776/ 80–856) en el siglo IX. Nos encontramos ante un himno propio de Pentecostés, que solía entonarse en las Vísperas de esa festividad, aunque también podía cantarse durante el tiempo Pascual que sigue a la fiesta de la Ascensión. Sabemos, según las noticias de Casquero y Oroz (1997: 332 y 334) que las dos estrofas finales fueron incorporadas a este himno latino en una fecha posterior. En cuanto al origen del himno, *Aue Maris stella*, todos los datos nos llevan a fecharlo en la centuria anterior, es decir, en el siglo VIII. La composición de este poema ha sido atribuida a diferentes autores como San Bernardo, Paulo Diácono o Roberto el Piadoso, sin embargo, la anonimidad rodea a esta composición como han puesto de manifiesto Keller (1972: 170) y Casquero y Oroz (1997: 302). En el periodo de la Liturgia de las Horas este himno se entonaba en las Vísperas de las celebraciones de la Virgen, así como en otras festividades marianas (Casquero y Oroz, 1997: 302; Dutton, 1975: 64 y García, 1992: 1067). En lo referente al himno *Christe, qui lux es* sabemos que se cantaba el domingo a completas. García (1992: 1067) nos señala que este poema fue sustituido en la liturgia por otro, el *Te lucis ante terminum*:

El himno *Christe qui lux* se cantaba el domingo a completas. Parece haber desaparecido de la liturgia, donde le ha sustituido el *Te lucis ante terminum*, que sirve también para ahuyentar las angustias de la noche.

Centrándonos en el modo de composición de estos tres *Himnos* litúrgicos, Berceo no toma la fuente latina y la vierte directamente al romance en “metro de clerecía”, como ya he indicado en otra ocasión (González Álvarez, 2004: 53-56), sino que, al igual que hace con el resto de sus obras, la fuente sólo es el modelo en el que el autor se basa para crear una nueva obra. Así, si analizamos la fuente latina, que tradicionalmente la crítica sitúa como base²⁵³ de cada uno de los *Himnos*, vemos lo siguiente en cada *Himno*:

En el *Himno* I, *Veni Creator Spiritus*, la fuente latina²⁵⁴ consta de siete estrofas de dos versos cada una, que Berceo reelabora en un *Himno* de siete cuadernas. Ciertamente es que en este caso las tres primeras palabras de la c. 1 son un calco del latín:

Veni Creator Spiritus, pleno de dulcedumne²⁵⁵, (Berceo, Himno I, c.1a)
Veni Creator Spiritus, mentes tuorum visita²⁵⁶, (Posible fuente, verso 1, estrofa I)

y que a lo largo del *Himno* hay varios latinismos a semejanza de la fuente, pero considero plenamente erróneo el comentario que hace Brian Dutton (1975: 62) a propósito de este *Himno*:

En cada copla Berceo amplifica el latín para sacar cuatro versos de *clerecía*. Aproximadamente la mitad de cada copla es una serie de glosas al texto latino. Por ejemplo, en la primera Berceo añade lo contenido en el segundo hemistiquio de cada verso.

Lo que en realidad está haciendo el poeta riojano es la recreación de una nueva obra a partir de una fuente latina, de manera semejante a como lo ha hecho con el resto de sus obras, siendo algo fundamental en esa recreación el empleo de la poética del “mester de clerecía”, por lo tanto no amplifica ni añade elementos para

253 No niego de forma tajante que estas pudieran ser las verdaderas fuentes de las que se sirvió Berceo en la redacción de sus tres Himnos, simplemente quiero señalar que muy posiblemente haya habido y aún se conserven otros Himnos latinos con similares características a los que tradicionalmente la crítica sitúa como fuente de estos tres poemas de Berceo.

254 La fuente se ha conservado, al menos, en una versión del siglo XIII, contenida en el Ms. Emilianense 64bis de la Real Academia de la Historia. Ha sido editado por Brian Dutton (1975: 62) y reproducido de la edición de Dutton por Michel García (1992: 1070).

255 Las citas de los Himnos proceden de la edición realizada por Michel García para la Obra Completa de Gonzalo de Berceo, coordinada por Isabel Uría Maqua, Madrid, Espasa Calpe-Gobierno de la Rioja, 1992, pp. 1063-1075.

256 Las citas de las posibles fuentes latinas de los Himnos de Berceo proceden de la edición de Brian Dutton (1975).

rellenar los dos versos que no se encuentran en la fuente.

En el *Himno II*, bajo el título *Ave Sancta María*²⁵⁷, al igual que en el *Himno* comentado anteriormente, Berceo reelabora y recrea la fuente latina que consta de 7 estrofas de dos versos cada una, para aplicar en el poema castellano la retórica de la escuela del “mester de clerecía”. En este caso, aunque se puede encontrar algún latinismo en el *Himno* de Berceo, en lo referente al título ni siquiera podemos decir que lo copia literalmente de la fuente o lo traduce, sino que aludiendo de igual manera a la Virgen ahora la califica de “Sancta”:

Ave Sancta María, estrella de la mar,	(Berceo, Himno II, c. 1a)
Ave maris stella, Dei Mater Alma	(Posible fuente, verso 1, estrofa I)

En el *Himno III*, con el título *Tu Christe, que lux eres*, Berceo traduce en parte el título de la fuente:

Tu Christe, que luz eres, que alumnas el día,	(Berceo, Himno III, c. 1a)
Christe, qui lux es et dies, noctis tenebras detege,	(Posible fuente, verso 1, estrofa I)

Discrepo de Dutton (1975: 66) quien considera que Berceo, con el propósito de mantener el número 7 de cuadernas, no utilizó la copla 7 de la posible fuente latina que él edita, pues ésta consta de 8 coplas, como había hecho en el caso de los dos *Himnos* anteriores: “Berceo no usó la copla 7 para mantener siete coplas en los tres himnos. Se ve que el 1d de la fuente Berceo leyó *lumen beatum prodigans*. Este himno se cantaba *ad completorium, diebus dominicis*”.

De la misma opinión es Michel García (1992: 1006):

Cada *Himno* contiene siete coplas, aun si el modelo consta de ocho, como es el caso para *Christe qui lux es*, lo que demuestra que el poeta concebía estos tres poemas como un conjunto homogéneo. Por eso vienen siempre juntos en los manuscritos que los conservan.

Si seguimos el texto latino que publica Brian Dutton, como posible fuente, que consta de 8 coplas, sí se podría decir que Berceo dejó a un lado la estrofa 7, pues no se encuentran vestigios de ella en su *Himno*. Sin embargo, y aún tomando el texto que publica Dutton como la fuente real que empleó Berceo en la redacción de su tercer *Himno*, no creo necesario hablar de una adaptación de los otros dos *Himnos* al número siete, pues no debemos olvidar que el autor riojano está reelaborando y recreando la fuente latina y no traduciendo y vertiendo su contenido en cuaderna vía. Por otra parte, como ya he indicado, no debemos tomar estas pretendidas fuentes como únicas, pues posiblemente Berceo conociese otras versiones similares de estos *Himnos*, hoy perdidas o no descubiertas aún. Y por otro lado, si tenemos en cuenta el dato de otras fuentes, no sería necesario proponer para el caso del *Himno III*, que Berceo no utiliza la copla 7; pues podría ser que la fuente que realmente empleó nuestro poeta ya constara de siete coplas.

También discrepo de Isabel Uría (2000: 292) quien considera los *Himnos* como una traducción de la fuente latina: “Son traducción del *Veni Creator Spiritus*, *Ave maris stella* y *Christe, qui lux es*”, pues debemos tener siempre presente que los autores de la escuela del “mester de clerecía” nunca traducen, sino que recrean y reelaboran la fuente para dotarlas de un nuevo sentido. Sin embargo, hay que tener presente que cuando se trata de textos litúrgicos es más difícil que se cambien y se les dé un nuevo sentido. Así, en estos tres *Himnos* nos encontramos con una mayor fidelidad a la que fue su fuente, pues han de ser adscritos dentro de la noción de canon surgido en el seno de la Iglesia. De este modo, como ya quedó señalado, los himnos aparecieron en el siglo IV como consecuencia de una necesidad de culto (Curtius, 1995 [1955]: 366), por lo que Berceo se sentiría obligado a respetar unos textos que estaban fijados por la Iglesia dentro de su liturgia, con lo que resultaba muy difícil apartarse de su forma original y modificarla. Así, nuestro poeta riojano se servirá de la técnica de adaptación de textos anteriores para verter, que no traducir, al perfecto castellano y en cuaderna vía estos tres *Himnos* litúrgicos.

²⁵⁷ Los títulos que aplico a los *Himnos* de Berceo se corresponden con las palabras que inician cada himno, es decir, las primeras palabras del primer hemistiquio de cada cuaderna. Por tanto, los títulos serían los siguientes: Himno I = *Veni Creator Spiritus*; Himno II = *Ave Sancta María* e Himno III = *Tu Christe, que lux eres*. Los títulos que empleo para hacer referencia a la posible fuente latina correspondiente son los siguientes: Himno I = *Veni Creator Spiritus*; Himno II = *Ave maris stella* e Himno III = *Christe, qui lux es et dies*.

Por su parte, los personajes que aparecen en los Himnos y a los que se alude mediante referencias de epítetos son Espíritu Santo en el Himno I, la Virgen María en el Himno II y la persona de Cristo en el Himno III. De este modo, las antítesis y los sinónimos de los *Himnos* comparten una misma finalidad, que no es otra que la de aproximar expresivamente los contenidos doctrinales y morales a un auditorio, con el fin de transmitirles la doctrina cristiana. Así, en el Himno III, a través del término figura (c. 4d') se alude, tal vez, a una representación de Cristo a la que dirigirse a la hora de rezar o cantar este himno: "Los ojos prendan sueño como es su natura, / los coraçones velen, esto es derechura, / defienda la tu diestra sancta de grant mesura / los siervos que te aman, oran la tu figura".

De este modo, no cabe duda alguna de que nos encontramos ante tres Himnos en los que se hace una serie de peticiones a la Divinidad (en sus tres personas), que podrían enunciarse y considerarse como un canto exclamativo.

En cuanto al público destinatario de los *Himnos*, en este caso sí creo que podemos hablar de que todo el pueblo conocía estos *Himnos*, pues tanto el *Veni Creator Spiritus* como el *Ave maris stella*, se encuentran entre los más cantados en la liturgia cristiana, correspondiendo el primero al domingo de Pentecostés, anunciando el regreso de Cristo entre los discípulos, y el segundo se canta en la fiesta de la Asunción de María, en vísperas y en otras fiestas dedicadas a la Virgen. El tercer *Himno* se cantaba los domingos en completas, con el propósito de alejar la noche frente a la claridad del día representada simbólicamente a través de Jesús.

A esto hay que añadir que no serían leídos en voz alta con los consiguientes comentarios de los monjes y novicios, sino que serían cantados por todo el pueblo en la celebración de la liturgia, pues conocían el contenido y, por otra parte, la extensión haría fácil la memorización por parte de los no letrados. Sostengo que serían tres poemas conocidos y cantados por el pueblo. Sin embargo, debo puntualizar que sería difícil que interpretaran correctamente la estrofa en cuaderna vía con toda la complejidad métrico-rítmica que en ella hayamos, salvo por aquellos monjes o novicios que sí estarían más avezados en la escucha de este tipo de estrofa. Por tanto, el pueblo entonaría estos *Himnos* como si de cualquier otra canción de la liturgia se tratase.

Con todo, en los tres *Himnos*, así como en el *Sacrificio de la Misa* y en los *Signos del Juicio Final* nos encontramos con la vertiente más claramente pedagógica de Gonzalo de Berceo y más aún si pensamos en la división trinitaria que encarna cada una de estas composiciones.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ DE LA VILLA, A. ed. (1939): *Gonzalo de Berceo. "Prosas"*, París, Biblioteca Española de Clásicos Castellanos [1ª ed., 1912. París, Librería de la Vda. De Ch. Bouret (Clásicos Bouret)].

BERNÁRDEZ, Francisco Luis (1953): "Gonzalo de Berceo como traductor de himnos litúrgicos", *Criterio*, 26, pp. 170-171.

BRIONES, Rufino, prólogo (1971): *Gonzalo de Berceo. Obras Completas*, Logroño, Excelentísima Diputación Provincial de Logroño-Instituto de Estudios Riojanos.

BUCETA, Erasmo (1921): "Sobre una paronomasia en Gonzalo de Berceo", *Revista de Filología Española*, 8, pp. 63-64.

CLAVERÍA, Carlos y Jorge GARCÍA LÓPEZ eds. (2003): *Gonzalo de Berceo. Obra Completa*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.

CURTIUS, Ernst Robert (1995): *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica (1ª ed. en español 1955).

DUTTON, Brian ed. (1975): *Gonzalo de Berceo. Obras Completas: El Duelo de la Virgen. Los Himnos. Los Loores de Nuestra Señora. Los Signos del Juicio Final*, London, Tamesis Books Ltd., vol. III.

FRADEJAS LEBRERO, José (1992): "Las obras doctrinales de Berceo", en *Gonzalo de Berceo. Obra Completa*, coord. I. Uría Maqua, Madrid, Espasa-Calpe, Gobierno de la Rioja, pp. 89-111.

GARCÍA, Michel ed. y coment. (1992): "Himnos", en *Gonzalo de Berceo. Obra Completa*, coord. I. Uría Maqua, Madrid, Espasa Calpe-Gobierno de la Rioja, pp. 1063-1075.

GÓNZÁLEZ ÁLVAREZ, Jaime (2004): *El "mester de clerecía", los "epígonos" y las "obras de nueva clerecía"*, tesis de licenciatura dirigida por Isabel Uría Maqua, Oviedo, Universidad de Oviedo, leída el 30 de septiembre de 2004.

JANER, Florencio ed. (1854): "Poesías de Gonzalo de Berceo", en *Poetas Castellanos anteriores al siglo XV. Colección hecha por Tomás Antonio Sánchez. Continuada por Pedro José Pidal. Y considerablemente aumentada e ilustrada [...] por Florencio Janer*, Madrid, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, nº 57), pp. 39-146. [Reimpresión en Madrid, Atlas, 1966].

KELLER, John Esten (1972): *Gonzalo de Berceo*, New York, Twayne Publishers.

MARCHAND, James W. (1978): "The Hymns of Gonzalo de Berceo and their latin sources", *Allegorica*, 3, pp. 105-125.

MARCOS CASQUERO, Manuel A. y José OROZ RETA eds.(1997): *Lírica latina medieval. Poesía religiosa*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, vol. II.

MARDEN, Charles Carroll (1928): *Cuatro poemas de Berceo. (Milagros de la Iglesia robada y de Teófilo y vidas de Santa Oria y de San Millán)*, Madrid, Anejos de la Revista de Filología Española (Anejo IX).

OCHOA, Eugenio de y Tomás Antonio SÁNCHEZ eds. (1842): "Poesías de D. Gonzalo de Berceo", en *Colección de Poesías castellanas anteriores al siglo XV. Ilustradas con algunas notas e índice de voces antiquadas por D. Tomás Antonio Sánchez*, París.

PÉREZ DE URBEL, Fray Justo (1930): "Manuscritos de Berceo en el Archivo de Silos", *Bulletin Hispanique*, 32, pp. 5-15.

SÁNCHEZ, Tomás Antonio ed. (1780): "Poesías de D. Gonzalo de Berceo", en *Colección de Poesías castellanas anteriores al siglo XV. Ilustradas con algunas notas e índice de voces antiquadas por D. Tomás Antonio Sánchez*, Madrid, Antonio de Sancha, vol. II.

TESAURO, Pompilio ed. (1971): *Gonzalo de Berceo. Martirio de San Lorenzo*, Liguori, Napoli, Università di Napoli.

URÍA MAQUA, Isabel (1975): "El Padre Mecoleta y los Códices emilianenses de las obras de Berceo", *Berceo*, 88, pp. 31-38.

--. ed. introd. y notas (1976): *El Poema de Santa Oria de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos (Col. Centro de Estudios "Gonzalo de Berceo", n.º 1).

--. (1992): *Gonzalo de Berceo. Obra Completa*, coordinada por..., Madrid, Espasa Calpe-Gobierno de la Rioja (Clásicos Castellanos, Nueva serie).

--. (2000): *Panorama crítico del mester de clerecía*, Madrid, Castalia.

ZARAGOZA, Federico introd. selecc. y coment. (1986): *Gonzalo de Berceo. Antología*, Madrid, Club Internacional del Libro.

LA RECEPCIÓN DE DIEGO LÓPEZ DE HARO EN OTROS POETAS DE SU SIGLO

Lucila González Alfaya
Universidade de Vigo

Al enfrentarse al estudio de la literatura en la Edad Media hay que tener en cuenta dos cuestiones que lo dificultan. Por una parte, la mayoría de las obras se difundían de modo oral, muchas veces, en el caso de la poesía, en forma cantada; por otra, aun cuando muchas piezas fueron recogidas de forma escrita, algunos testimonios se perdieron con el paso del tiempo. Por ello, conocer la recepción de la lírica medieval se presenta como una difícil tarea, a la que puede contribuir, no obstante, el rastreo de las relaciones entre escritores, abundantes dentro de las cortes poéticas. Éstas fueron especialmente fructíferas en el contexto de las justas poéticas y en todos aquellos juegos de carácter literario que se convocaban en torno a alguna figura regia.

Partiendo de este planteamiento, este trabajo pretende conocer cómo fue recibida la obra del poeta cancionero Diego López de Haro a través del estudio de la huella que su obra dejó en la de otros autores de su siglo²⁵⁸. Se presenta como un caso especialmente significativo, ya que el escritor tuvo un papel destacado a finales del siglo XV y principios del XVI, como político y poeta, pero posteriormente cayó en el olvido, hasta que en el siglo XX algunos estudiosos empezaron a interesarse por él.

Aunque no se conoce la fecha exacta de su nacimiento, a partir de varios documentos, se puede situar entre 1438 y 1449. Tampoco está claro su lugar de origen; algunos genealogistas lo ligan a Córdoba y otros, a Toledo²⁵⁹. Es el mayor de los cuatro hijos de Juan Alonso de Haro y Aldonza de Mendoza, cuyo linaje se relaciona con ilustres familias españolas, como los Ayala, los Mendoza, los Silva, los Girón, los Sotomayor, etc., y ocupa un puesto destacado en el sistema señorial de la segunda mitad del siglo XV, lo cual le permite frecuentar la corte y destacar por sus méritos diplomático-militares y poéticos.

En 1483, los Reyes Católicos confían en él para solucionar un importante problema de política interna, la pacificación del Reino de Galicia, nombrándolo gobernador. Durante su mandato se produjo la visita de los monarcas a Galicia, en el otoño de 1486 (López Ferreiro, 1968: 111-121).

En los años posteriores a la visita de los soberanos, una vez estabilizada la situación gallega, López de Haro puede dejar momentáneamente su gobierno para encargarse de misiones militares o diplomáticas: participa en la Guerra de Granada y en una expedición a Bretaña (García Oro, 1987: 405- 406). Además, viaja a Italia para entrevistarse con el Papa Alejandro VI en 1493 (Buceta, 1929b: 156).

Hay muy pocas noticias respecto a los últimos años de vida del poeta. Muere el 17 de diciembre de 1523, en Córdoba.

En cuanto a su producción poética, de acuerdo con el *Cancionero del siglo XV* (Dutton, 1990- 91), Diego López de Haro es autor de 39 composiciones en verso. La mayor parte de ellas se recogen en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo; de esta obra se han tenido en cuenta para este trabajo las dos primeras impresiones, las de Valencia, una en 1511 (11CG) y la otra en 1514 (14CG). Además de este cancionero en sus distintas ediciones, dentro de las fuentes manuscritas es importante por el número de textos compilados el *Cancionero de la British Library* (LB1). En estos códices se encuentran 36 de las 39 composiciones del autor. Las tres restantes son *única*: dos se recogen en el *Cancionero de Álvarez Gato* (MH2), amigo del poeta, y otra

258 Metodológicamente, en este trabajo se parte de la obra de Brian Dutton (1990- 91), *El cancionero del siglo xv, (c. 13600-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, (Biblioteca Española del s. XV), 7 vols., donde se han localizado las piezas que forman parte de la obra del autor. Además, las claves usadas para designar los cancioneros, tanto impresos como manuscritos, son las asignadas por Dutton, al igual que el número ID que hace referencia a cada una de las composiciones.

259 En cuanto a la biografía del autor, es fundamental el trabajo de E. E. Marcello, "Diego López de Haro, poeta cancionero. Perfil histórico-biográfico", *Il Confronto Letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia e del Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparete dell'Università di Bergamo*, 23, 1995, pp. 105-129.

es el *Aviso para cuerdos* (MH4), considerada por muchos la obra más importante del autor²⁶⁰. Además, en el *Cancionero de poesías varias* (MP2) se conserva una de sus canciones, transmitida también por LB1, 11CG y 14CG, y en el *Cancionero de Pietro Bembo* (MI1) se cita otra, recogida en el *Cancionero general*.

El nombre del poeta aparece en diversos estudios históricos de la última mitad del siglo XV, de naturaleza política, pero hay una laguna importante en lo referente a sus relaciones con círculos literarios de la época. Sin embargo, debió de ser muy conocido, sobre todo durante el mandato de los Reyes Católicos, ya que, como señala M^a Luzdivina Cuesta Torre (2000:66):

su papel como poeta cancioneril resulta recordado por Pinar, Rodrigo d'Avalos, Garci Sánchez de Badajoz, quien cita a López de Haro en dos de sus composiciones (ID1769 e ID0662), y Gregorio Silvestre, quien lo sitúa a la par de Juan Rodríguez del Padrón, Guevara y Juan de Mena, y compara su firmeza en el amor con la de Macías. Esto [...] demuestra el aprecio del que gozó en los círculos literarios cortesanos, especialmente en el establecido alrededor de doña Marina Manuel.

Esta dama, como informa Joaquín González Cuenca en la introducción a su edición del *Cancionero general*, pertenecía a la corte de Isabel la Católica y era “hija de Juan Manuel I, Señor de Belmonte de Campos, hermana del maestresala y embajador Juan Manuel II y biznieta del autor de *El conde Lucanor*. Estuvo casada con Balduino de Borgoña, hermano del rey de Francia Carlos el Temerario. Fue mujer de llamativa belleza” (Castillo, 2004: 630). Ella misma fue autora de un mote, que se recoge en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, que Cartagena se encargó de glosar, “Esfuerçe Dios el sufrir”²⁶¹.

Prueba de la estrecha vinculación de López de Haro con la dama es la carta poética (“Carta pues que vas a ver”²⁶²) que, según la rúbrica de Hernando del Castillo, el poeta le dedica:

Carta suya que embio a doña marina manuel.
Carta pues que vays a uer
a mi dios de hermosura
si triste os querra leer
contadle mi gran tristura
dezidle mi padescer (vv. 1-5).

Además de relacionarse con la corte poética de doña Marina Manuel, mantuvo una relación de amistad que debió de ser bastante estrecha con el también poeta cancioneril Juan Álvarez Gato. Este autor transmite en su cancionero individual dos piezas del López de Haro, que según Francisco Márquez Villanueva (1960: 166) dan testimonio de esta relación. La prueba es la rúbrica de una de estas composiciones, “En vuestra vida pensando”²⁶³: “Don Diego López de Haro, como vido a Juan Alvarez tan mudado de las cosas que solíe conversar con él, juzgándolo a la mejor parte, como an de hazer los buenos, hizo esta copla, y aun porque él le dio parte de su entençion”. El texto de López de Haro es el que sigue:

En vuestra vida pensando
vy la mia en perdiçion
y con tal altercaion
vuestro buen hecho loando
pongo tal comparaçion
doro y cobre vn mestura
todo junto hecho asy
gran saber y gran cordura
fue el cobre sacar daqui
syn deshazer la figura

260 Es la única obra poética de López de Haro que está editada: E. Buceta (1929a), “Aviso para cuerdos”, *Revue Hispanique*, 76, pp. 321- 345. La contribución de este autor para el estudio tanto de la obra como de la vida del poeta es muy importante. Cfr. Buceta 1929b, 1930a, 1930b, 1933.

261 ID2027

262 ID1122

263 ID3131

Esta obra la escribe don Diego ante la situación en la que encuentra a su amigo, que al final de su vida atravesaba una crisis espiritual. Francisco Márquez Villanueva (1960: 277) afirma que “sus contemporáneos, como don Diego López de Haro, observaron el cambio, incluso exterior, que en él se dio en el curso de poco tiempo, refiriéndose a esta pieza.

En el *Cancionero de Álvarez Gato* se recoge una segunda pieza del autor, que forma parte de un debate literario sobre la vejez, en el que López de Haro participa para desloarla. Dice Francisco Márquez Villanueva (p. 309):

[...] la discusión literaria sobre la vejez era muy frecuente, y, en efecto, se imponía tomar partido a favor o en contra; Álvarez Gato y García de Alcocer son favorables, pero el mismo don Diego López de Haro dirigió a Juan Álvarez unos versos “desloando la vejez”.

El *Cancionero general* dedica una de sus secciones a las “Invenciones y letras de justadores”. El primer grupo de composiciones que se recoge en esta sección está glosado por Pedro de Cartagena, probablemente por encargo oficial:

Los caballeros que intervienen en la primera son, según el orden del *Cancionero General*, los siguientes: el rey don Fernando, don Enrique Enríquez, el conde de Coruña, Antonio Franco, don Juan Enríquez, don Álvaro de Luna y don Diego López de Haro. Es decir, el rey —que testimonia la proximidad del poeta a la corte de los reyes— [...]; y, por último, dos caballeros de la primera nobleza, el conde de Coruña y don Diego López de Haro, asiduo asistente a estas sesiones de juego, a juzgar por las once invenciones que se le atribuyen en el *Cancionero General* (Cartagena, 2000: 24).

Ian Macpherson (1998: 7) explica que estas composiciones surgen natural y espontáneamente de las fastuosas celebraciones del último período de la Edad Media en España: los torneos, las justas, los pasos de armas y la fiestas en las que la nobleza y su séquito dejaban temporalmente a un lado las responsabilidades militares para asistir, como compañeros o rivales, a los juegos de guerra y a los juegos de palabras.

En el siglo XV el término invención podía tener diferentes acepciones, pero Hernando del Castillo lo usa en el sentido de forma literaria que presenta la combinación de divisa y letra. La llamada de atención a la vista se complementaba con el estímulo del sonido, en forma de letra, una pieza corta en verso octosílabo que variaba entre uno y cinco versos (p. 12).

De López de Haro se conserva un número relativamente elevado de invenciones, pero la que interesa es aquélla a la que responde Cartagena, “Todas estas confirmaron”²⁶⁴, que es el primer texto del poeta que aparece tanto en el *Cancionero general* de 1511 como en el *Cancionero de la British Library*, las dos principales fuentes de transmisión de la obra del autor. En ambos cancioneros aparece separada de sus otras composiciones, pues se agrupa con las de los demás poetas a los que Cartagena respondió:

Saco don diego lopez de haro vn previllejo con todas las colores sinola verde.
Todas estas confirmaron
solo esperança quedo
que no quiso por ser yo

Las diferencias entre ambos testimonios son mínimas, incluso entre las rúbricas²⁶⁵. En cambio, la glosa de Cartagena²⁶⁶ sí presenta diferencias notables según se lea uno u otro cancionero:

264 ID0927

265 Por tratarse de textos prácticamente idénticos (LB1 lee “sola” donde 11CG lee “solo”, v. 2), reproducimos únicamente la versión del cancionero de Hernando del Castillo.

266 ID0928

Cancionero de la British Library

Cartajena:

El previllejo rrodado
no sé dar otra rrazon
sino que su presunción
tocó enel loor vedado
no suba el enamorado
no le alcançan sus escalas
porque al rugir delas alas
cavsan caso desastrado (Kennedy, 2002: 163-64).

Cancionero general de 1511

Dize Cartagena:

Del previllejo rodado
no sé dar otra razón
sino que presumpción
tocó en el árbol vedado:
no suba el enamorado
do no alcançan sus escalas,
porque al rugir de las alas
causan caso desastrado (Rodado Ruiz, 2000: 213).

Según Kirstin Kennedy (2002), el texto presenta dos posibles interpretaciones; por una parte, puede entenderse que el documento notarial que el poeta porta carece del color verde, color de la esperanza, porque como enamorado no puede tenerla; por otra, el propio poeta se está presentando a sí mismo como Esperanza ("por ser yo" se interpreta como 'puesto que soy yo —la Esperanza—'), de ahí que no esté en el documento. Para defender esta segunda interpretación se apoya en la lección de la glosa de Cartagena que ofrece LB1. Cabe señalar aquí que, en general, la autora prefiere la lectura del manuscrito a la del cancionero impreso en lo que se refiere a las invenciones de López de Haro.

La interpretación de Ana María Rodado Ruiz parte, en cambio, de la lectura de 11CG y difiere de la de Kirstin Kennedy: "La invención no es oscura: Cartagena confirma a don Diego la falta absoluta de posibilidades en su relación amorosa, ya que en el privilegio falta el color verde, símbolo de la esperanza" (Cartajena, 2000: 213).

La relación del poeta con estos personajes muestra que López de Haro formaba parte de los círculos literarios de la época. Pero resulta interesante ver, además, cómo influía su poesía en la de otros autores. Uno de sus mayores admiradores fue Garci Sánchez de Badajoz, que lo sitúa entre los poetas enamorados de su *Infierno de amor* (Sánchez de Badajoz, 2001: 59), concretamente entre Juan de Mena y Jorge Manrique, en la estrofa XIII:

Ví que estava en un hastial
don Diego López de Haro,
en una silla ynfernal
puesto en el lugar más claro,
porque era mayor su mal.
Ví la silla en fuego arder,
y él sentado a su plazer,
publicando sus tormentos
e diciendo en estos quientos:
—Caro me cuesta tener
tan altos mis pensamientos—

Los versos de López de Haro que Garci Sánchez cita sólo se conocen gracias a su testimonio, muestra de que parte de la producción poética del autor se ha perdido. Este fragmento indica que lo que Sánchez de Badajoz admira de Diego López es su cualidad de poeta enamorado. También es esto lo que le lleva a tomarlo como modelo a la hora de elaborar su *Testamento* ("Pues amor quiere que muera")²⁶⁷, como declara en la segunda estrofa de la composición:

Y pues mi ventura quiso
mis pensamientos tornar
ciegos, vanos,
no quiero otro paraíso
sino mi alma dejar
en sus manos.
Pero que lleve, declaro,
la misma forma y tenor
de aquel que hizo de Amor
don Diego López de Haro,
pues yo muero amador
(Sánchez de Badajoz, 2001: 49-50).

La obra a la que Garci Sánchez se refiere es una de las más extensas que se conservan del poeta. Se trata de su *Testamento de amores* ("O muy alto dios de amor"²⁶⁸), que se inscribe dentro de la tradición de la lírica cortesana de finales del siglo XV. Como en la mayoría de sus obras de carácter amoroso, el poeta se presenta como un ser que sufre por el hecho de estar enamorado, estado que ha sido provocado por el contacto visual con la amada. Por ello en el *Testamento* declara que sus ojos no deben ser enterrados con el resto de su cuerpo:

Y pues manda que los maten
justicia a los que mataron
porque sin pena no escapen
mando que mis ojos saquen
pues de seso me sacaron
y porque ellos ya lloraron
la culpa daquesta guerra
quiero pues que ya penaron
que no los cubra la tierra
por solo lo que miraron (vv. 51- 60).

Además, Diego López despertó interés entre algunos poetas extranjeros. Prueba de ello es que un fragmento de una de sus canciones aparece recogido en el *Cancionero de Pietro Bembo* (MI1). El manuscrito milanés (S.P.II.100) custodiado en la biblioteca Ambrosiana, contiene cartas de Pietro Bembo y Lucrecia Borgia, además de dieciséis composiciones españolas, entre las que se encuentran cinco versos del poeta, pertenecientes a la canción "Vista esta la perdicion"²⁶⁹, que aparece repetida en 11CG. La primera que aparece en el cancionero de Hernando del Castillo, que es la que Bembo copia, es la siguiente:

Otra de don diego lopez de haro
Vista esta la perdicion
del que os ama pues ques cierto
quentre desseo y razon
no puede auer desconcierto
Porque aqueste dessear
de tal merescer se ordena
que la causa del penar

267 ID1769

268 ID1114

269 ID6269

es galardón de la pena
Solo en esto la razón
con vos no halla concierto
en negar el galardón
al por vuestra causa muerto

También 14CG recoge esta composición, pero se elimina la que aparece en primer lugar en 11CG, que es la que coincide con los versos citados por Pietro Bembo. El autor italiano copia el *incipit* y la mudanza de la canción.

No se conoce la fuente de Bembo, pero Mazzocchi lo considera un fósil valioso de la difusión de los textos recogidos por Hernando del Castillo, antes de la aparición de su *Cancionero general*. Después de analizar las piezas españolas contenidas en el manuscrito, concluye que el material usado por Bembo debía de ser muy cercano al utilizado por Hernando del Castillo. Cree poco probable que el autor italiano manejase más de una fuente y llega a la conclusión, a partir del contenido de una de las cartas, de que el cancionero manuscrito utilizado fue propiedad de Lucrecia Borgia, como proponía Rajna (Mazzochi, 1989). En este sentido, cabe destacar que diez años antes de la composición del manuscrito, fechado por Mazzochi en 1503, Diego López de Haro había sido enviado como embajador a Roma por los Reyes Católicos, para tratar asuntos diplomáticos con el Papa Alejandro VI, padre de Lucrecia Borgia, duquesa de Ferrara. El poeta llega a Roma en junio de 1493 y es escoltado por César Borgia y Giovanni Sforza, hermano y marido de la duquesa de Ferrara, respectivamente (Marcello, 1995: 127).

Todo esto confirma que López de Haro era considerado por los demás escritores de su siglo como un autor de poesía amorosa, pues en todos los casos los temas de las composiciones, bien suyas, bien de los autores con los que se relacionó, pertenecían a este ámbito. Otros intelectuales de la época destacan otros rasgos que tienen más que ver con su faceta política o diplomática, aunque sin olvidar su fama de amador. Así,

[...] el retrato que de él hace Gonzalo Fernández de Oviedo en sus *Batallas y quinquagenas* lo presenta en su juventud, ostentando en la corte el liderazgo de los caballeros sabios, prudentes, elegantes y galanes, cultos y gentiles trovadores (Cuesta Torre, 2000: 66).

Explica el autor:

fue Don Diego López de Haro, persona de grandes partes e meritos e uno de los señalados Caualleros, sauios del palacio que hubo España en su tiempo [...] Desde que fui muchacho, le oy loar de sauio e que, siendo manzebo, fue en aquella corte de España un espexo de la gala entre los manceuos Caualleros de su tiempo, e mui leído e gentil trovador (fol. 476 en Marcello, 1995: 108-9).

Fernández de Oviedo cita, no obstante, una invención de López de Haro (“Ved el vivo si es razón”)²⁷⁰ que le da pie a destacar que “como él se contaue por muerto de amores, tenía rrazón de querer memoria” (Marcello, 1995: 109).

Con lo expuesto hasta aquí, se destaca que en la recepción de la poesía de López de Haro, mientras el escritor vivía, primó su carácter amoroso. En cambio, con el paso del tiempo, el autor fue recordado por sus hazañas políticas y diplomáticas, pero su faceta de escritor cancioneril fue poco a poco olvidándose, aunque todavía a mediados del siglo XVII Baltasar Gracián lo menciona como ejemplo de conceptismo: “No mostró ser menos conceptuoso y estudioso don Diego López de Haro” (Gracián, 1987: I, 252).

Probablemente, la labor destacada que tuvo el poeta en la política española contaminó la recepción de su obra por parte de los estudiosos que en el siglo XIX y principios del XX se interesaron por él²⁷¹. Por encima de todas sus demás composiciones, sobresalió su *Aviso para cuerdos*, la obra más extensa del poeta y una de las

270 ID0931

271 E. E. Marcello (2000) ofrece un claro resumen de la postura de la crítica respecto a la obra del autor en los últimos dos siglos.

pocas que no tiene un carácter amoroso, sino didascálico. Algunos autores quisieron ver en ella uno de los inicios del género dramático en lengua castellana, pero hoy en día esta interpretación se rechaza (Marcello, 1995: 110).

Prueba del mayor interés que despertaron este tipo de obras en la crítica es que las primeras ediciones modernas de la obra de López de Haro se ocuparon de su *Aviso para cuerdos* (Buceta, 1929a), de sus *Cartas a Carlos V* (Buceta, 1930a) y del *Cartel de desafío* (Buceta, 1933) enviado a Pedro Fajardo, Adelantado de Murcia, en 1480.

En los últimos años, en cambio, la producción poética del autor recogida en los cancioneros ha despertado un mayor interés, especialmente sus invenciones.

BIBLIOGRAFÍA

BUCETA, E.. (1929a): "Aviso para cuerdos", *Revue Hispanique*, 76, pp.321-345.

--. (1929b): "Contribución al estudio de la diplomacia de los Reyes Católicos", *Anuario de Historia del Derecho Español*, 6, pp. 145-196.

--. (1930a): "Tres cartas de Don Diego López de Haro al Emperador", *Boletín de la Real Academia Española*, 17, pp. 363-395.

--. (1930b): "Nuevos datos sobre la diplomacia de los Reyes Católicos. Minuta de las Instrucciones para la Embajada de Roma en 1493", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 47, pp. 331-359.

--. (1933): "Cartel de desafío", *Revue Hispanique*, 81-1, pp. 456-474.

CARTAGENA, P. (2000): *Poesía*, ed. A. M. Rodado Ruiz, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

CASTILLO, H. (2004): *Cancionero general*, ed. J. González Cuenca, Madrid, Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 26), 5 vols.

--. (1958): *Cancionero general*, ed. A. Rodríguez Moñino, Madrid, Real Academia Española.

CUESTA TORRE, M. L. (2000): "Las invenciones de don Diego López de Haro", en *Proceedings of the Tenth Colloquium*, ed. A. Deyermond, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 65-84.

DUTTON, B. y J. KROGSTAD, eds. (1990- 91): *El cancionero del siglo XV, (c. 1360-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Biblioteca Española del siglo XV), 7 vols.

GARCÍA ORO, J. (1987): *Galicia en los siglos XIV y XV*, Madrid, CSIC.

GRACIÁN, B. (1987): *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 2 vols.

KENNEDY, K. (2002): "Inventing the Wheel: Diego López de Haro and his "invenciones"", *Bulletin of Hispanic Studies*, 79, 2, pp.159-174.

LÓPEZ FERREIRO, A. (1968): *Galicia en el último tercio del siglo XV*, Vigo, Editorial Compostela.

MACPHERSON, I. (1998): *The "Invenciones y letras" of the "Cancionero general"*, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 9).

MARCELLO, E. E. (1995): "Diego López de Haro, poeta cancioneril. Perfil storico-biográfico", *Il Confronto Letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia e del Dipartimento di Lingüística e Letterature Comparete dell'Università di Bergamo*, 23, pp. 105-129.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1960): *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Madrid, Real Academia Española.

MAZZOCHI, G. (1989): "Un manoscritto milanese (Biblioteca Ambrosiana S. P. II. 100) e l'ispanismo del Bembo", en *Cancioneros Spagnoli a Milano*, ed. G. Caravaggi, Florencia, La Nuova Italia, pp. 67-100.

SÁNCHEZ DE BADAJOZ, G. (2001): *El cancionero del comerciante de A Coruña*, ed. C. Parrilla, Noia, Toxosoutos (Biblioteca Filológica, 9).

LA LITERATURA IM-PRENSA DEL DIARIO DE LA MARINA: PRODUCCIONES LITERARIAS Y PRÁCTICAS DE LECTURA EN LA CONFORMACIÓN DE UNA SOCIEDAD (CUBA, 1878-1921)

Frédéric Gracia
Paris III-La Sorbonne Nouvelle

La publicación en el *Diario cubano de la Marina*, a partir del 15 de diciembre de 1885, del folletín *La Condesita* de Octavio Feuillet en la sección denominada “Folletín” adquiere para los investigadores de este tipo de ediciones un particular interés pues condensa varias dimensiones clásicas de esta literatura. Etimológicamente “folletín” remite al *feuilleton* francés, que es el país de origen de la novela publicada. El término *feuilleton* viene a su vez de la palabra *feuille*, que es casualmente el seudónimo tomado por el autor de la novela.

El *feuilleton* designaba la parte, generalmente inferior, de una página del periódico, reservada a una sección regular. De ahí pasó luego a contener un capítulo de una novela publicada por entregas. Esta asociación de la prensa con la literatura se inició en Francia en 1836 cuando Emile Girardin decidió incluir en su periódico, el recién fundado *La Presse*, una novela publicada por entregas. Se trataba de una iniciativa de carácter comercial que buscaba aumentar el número de lectores mediante la inclusión de nuevos elementos de interés, más allá de los económicos o políticos, para rebajar así el precio de la suscripción. Tras el éxito logrado, la práctica se generalizó, extendiéndose a otras naciones europeas como España, y se mantuvo hasta la década de 1920, cuando nuevos medios, como el cine o la radio, provocaron un desgaste progresivo de este canal de edición y divulgación.

Como encrucijada de la prensa y la literatura, las investigaciones sobre el folletín se han ubicado entre estos dos marcos. Desde el periodismo, se lo ha considerado como uno de los elementos que, junto a la publicidad, permitió el paso a la prensa cotidiana de masas. Desde el ámbito literario se ha indagado, bajo el concepto de paraliteratura (Couégnas, 1992) o literatura popular (Vareille, 1994), acerca de las características formales y estructurales de esas novelas, ya se trate de las destinadas a ser publicadas en prensa, ya de las que se parecen a ellas. Mi propósito es enmarcar este trabajo en una tercera línea de investigación desarrollada por Anne-Marie Thiesse (2000) y Martyn Lyons (2001), que proponen una lectura social del fenómeno, considerando su amplia aceptación como producto. A partir de ese método interpretativo, se tratará de ver aquí cómo, más allá de la continuidad de esta práctica editorial y de lectura, el folletín publicado en la prensa cubana entre 1878 y 1921 revela intenciones sociales pues participa de la conformación de una nueva sociedad cubana.

La elección del *Diario de la Marina* como fuente de investigación se debe a dos motivos esenciales. Dicho diario, de clara inclinación política conservadora, fue el más importante de la isla, tanto desde un punto de vista estrictamente periodístico e informativo como de su difusión (Durnerin, 1984; Marrero, 1999: 32). En este sentido, es el único equiparable a los grandes periódicos europeos. Además, su publicación fue prácticamente ininterrumpida entre 1844 y 1959, lo cual representa un caso excepcional en la prensa cubana, marcada durante el siglo XIX por su carácter efímero (Iglesias Utset, 2001: 10)²⁷². Todo ello permite un estudio diacrónico sobre la *longue durée*²⁷³ del fenómeno. El periodo acotado, que abarca desde el final de la Guerra de los Diez Años en 1878 hasta el inicio de la crisis económica de 1921, se corresponde casi perfectamente con el mayor despliegue del folletín en la prensa periódica mundial y con su madurez como género (Queffélec, 1989: 21-22, 75). Pero, más allá

272 La autora subraya que la duración de vida de muchos periódicos se veía limitada por la censura que ejercía el poder metropolitano. Sin embargo, en cuanto un periódico era condenado y desaparecía, volvía a ser publicado bajo otro nombre. Esta práctica no deja de plantear problemas a los investigadores que quieren estudiar un largo periodo.

273 Por último y a nivel práctico, el *Diario de la Marina* es uno de los pocos periódicos cubanos conservados casi integralmente en España. La Hemeroteca Municipal de Madrid dispone de una de las dos copias digitales del *Diario* —hallándose la segunda en la Biblioteca del Congreso de Washington— que puede así ser consultado a pesar de la mala calidad del papel y de la tinta, y de sus dimensiones (en Cuba, se habla de las *sábanas* del *Diario de la Marina*). Quisiera agradecer aquí al personal del departamento de reprografía de dicha institución por su ayuda.

de esta dimensión exterior, nos permitirá matizar el impacto de las grandes rupturas políticas que sirven de hitos a la habitual periodización de la historia cubana-independencia e intervenciones norteamericanas.

1.-El folletín del Diario de la Marina: importancia y continuidad de una práctica editorial y de lectura

Uno de los recursos metodológicos más comunes para valorar la importancia que pueda tener una sección periodística es considerar el espacio editorial que se le dedica en cada edición. En el caso del folletín, este planteamiento resulta aún más pertinente en tanto que, como se mencionó anteriormente, en la propia génesis del término folletín existe un valor intrínseco de ubicación. Partiendo de esta premisa, podemos constatar que a lo largo del periodo estudiado, el folletín ocupaba la cuarta parte inferior de la página en la que estaba inserto. Pero, aunque no disminuyó el tamaño de la sección, sí fue reduciéndose su presencia en relación al aumento progresivo y constante del número de páginas del periódico, que no le otorgó una importancia proporcional. Hasta 1904, el folletín suponía el 6,25% de las cuatro páginas con las que contaba la edición matutina. A mediados de 1910, esta proporción disminuyó, representando el 3,125% del espacio total. Al final del periodo que estudiamos, el número de páginas variaba entre dieciséis y veinte, llegando incluso a alcanzar treinta y dos en la edición dominical, mientras que el folletín tan sólo ocupaba del 1,25% al 1,50% del periódico, proporción que caía hasta un 0,8% en el número los domingos. Sin embargo, esta disminución no puede interpretarse como una pérdida de importancia de la sección o como una rémora concesiva con una práctica de lectura ya sobrepasada.

1.1.-El valor comercial del folletín

Lejos de reflejar una importancia decreciente dentro del diario, esta localización indica, por el contrario, que, para los lectores, el folletín constituía un verdadero polo de atracción dentro del *Diario*, por lo que nunca perdió para los editores el carácter comercial de su génesis. En efecto, el folletín constituye una fuente de ingresos para el periódico al favorecer y mantener sus ventas diariamente gracias a su formato “por entregas” que mantiene la expectación y la necesidad de la compra continuada. De ahí que cuando en 1895 se decide publicar dos ediciones, una matutina y otra de la tarde, ambas incluirán el sempiterno folletín, siendo ahora dos las novelas publicadas en paralelo.

Para ponderar la afirmación de que el folletín era polo de atracción dentro del periódico hemos de considerar su ubicación respecto al conjunto. Desde el principio, el folletín se publicaba en la segunda página de la edición de la mañana, compartiendo espacio con las noticias e informaciones de mayor relevancia. Pero con la aparición de la edición de la tarde, las cosas cambian. Es cada vez más habitual encontrar encima del folletín de la tarde unas tiras de publicidad, ilustradas o meramente tipográficas²⁷⁴, quedando así vinculados ambos elementos en una misma localización. El folletín parece convertirse en un lugar comercialmente idóneo para anunciarse, lo que revela el éxito de esta sección del *Diario* entre los lectores y para los editores del periódico. Aparece incluso una práctica publicitaria inductiva e involuntaria para el lector, una suerte de publicidad que podríamos calificar de *subliminal*. Se trata de anuncios breves, de dos líneas como máximo, que se situaban al final del folletín, justo a continuación y en la misma tipografía que la novela, y tan sólo estaban separados del texto novelesco por una tenue línea²⁷⁵. Todo parece estar diseñado, de un modo muy ingenuo, para que el lector, en el flujo de su lectura, lea el anuncio de modo inadvertido, casi inconscientemente. Este intento revela al menos una certeza por parte de los maquetadores de la página y de los editores: la sección de Folletín era leída con la atención suficiente como para salvar el escalón de contenidos entre el texto literario y el anuncio. Esta asociación entre folletín e información comercial ejemplifica la amplia dimensión económica que adquiere basándose en los hábitos de lectura de la época.

²⁷⁴ Véase por ejemplo la edición de la mañana del número del 25.07.1895.

²⁷⁵ Véase por ejemplo el número del 21.02.1905 (Edición de la Mañana) con su anuncio para la Cerveza Tropical: “La cerveza Tropical es la reina de la cerveza que se toman”.

1.2.-Un respeto hacia los lectores del folletín

Esta importancia comercial del folletín está confirmada por el esmero con el que se publicaba, apuntando al respeto que los editores del periódico mostraban para con los lectores de esta sección.

Una primera muestra de ello es la regularidad con la que se publicaba. De los cerca de cuarenta años de vida de la publicación que hemos revisado, el folletín nunca dejó de ser diariamente publicado, exceptuando aquellos días en los que no se publicaba el *Diario de la Marina*, es decir, los domingos —día santo semanal en el que la novela era reemplazada por otros contenidos— y, por la misma razón, durante la Semana Santa. En el marco cronológico acotado, tan sólo encontramos dos años —1885 y 1896— durante los que la publicación del folletín perdió su regularidad: la sección desapareció puntualmente, como mucho una vez al mes. La reemplazan entonces reseñas de las sesiones del Congreso de los Diputados o del Senado y discursos políticos. Si contextualizamos esta excepción, el cambio se hace comprensible. En 1885, tras la crisis del año anterior, se emprendió una reforma del sistema fiscal desde el poder central que fue tema de debate importante en el apostadero de La Habana que vivía del comercio marítimo y del cual el periódico era órgano oficial²⁷⁶. El otro año de interrupción, 1896, fue uno de los más difíciles de la Guerra de Independencia para el gobierno español, que tenía uno de sus paladines ante la opinión pública en el *Diario de la marina*. Se pone así de realce el carácter predominante de lo político en el periódico, pero sólo de forma puntual. Si la política pudo desplazar puntualmente al folletín, nunca logró suplantarla la publicidad, a la que hemos visto que tendió a asociarse. Es llamativo que el folletín no desapareciera durante los meses de febrero y marzo, temporada de Carnaval coincidente en Cuba con las rebajas (Durnerin, 1984), momento en el que el número de publicidades y avisos comerciales aumentaban considerablemente, tanto en tamaño como en número.

Pero, además de garantizar al lector la continuidad, se facilita su localización dentro del diario. En este sentido la continuidad también se evidencia en la persistencia de la presentación de la sección y en su localización en el periódico. Si se eligen al azar dos números del *Diario*, tomados de los extremos del periodo elegido, podemos constatar que se mantiene la misma presentación de las entregas: el folletín está separado del resto de los contenidos por una línea tipográfica y señalado por “marcas de serie” (Couégnas, 1992: 40): la palabra “Folletín”, acompañada del número de la entrega, además del título y el nombre del autor de la obra. Esta persistencia de una unidad formal es bastante llamativa ya que mientras tanto el periódico fue evolucionando en la presentación, diversificación y especialización de sus secciones, incluyendo la introducción de nuevos elementos icónicos —como dibujos más complejos— la introducción de fotografías o del cómic. Respecto a su ubicación, el folletín se encontró durante largas etapas en la misma página de la que sólo se moverá en contadas ocasiones. Hasta el inicio del siglo XX, el folletín se situaba en la segunda página de ambas ediciones del *Diario*. A continuación, se situará durante diez años en la tercera página y durante los siete últimos años del periodo de estudio se mantendrá en la sexta página de la edición matutina y en la séptima de la edición de la tarde. Estos largos periodos de estabilidad absoluta revelan el interés por una forma de localización fácil para aquellos que manejan el periódico. Todo parece orientado para que el lector encuentre su folletín, o más bien sepa dónde buscarlo, a lo largo de los años. Esta permanencia a la vez que respetaba una práctica de lectura claramente afianzada entre los cubanos fomentaba la familiaridad y el manejo del periódico entre los lectores.

Sin embargo, más allá de estas cuestiones económicas, comerciales o formales podemos vislumbrar un cambio en el público de esta sección que apunta hacia el estudio de lo social a partir de sus lectores.

2.-¿Los lectores de folletín o las lectoras? La feminización de una práctica de lectura

Comúnmente, los estudios sobre el folletín lo asocian al universo femenino. Las encuestas de historia oral realizadas por Anne-Marie Thiesse (2000: 14-16) demuestran que los hombres de la *Belle Époque* eran poco aficionados a esta lectura, llegando incluso a juzgarla inconveniente para ellos. Sin embargo, las personas interrogadas

²⁷⁶ No olvidemos que el lema del *Diario de la Marina* es “periódico oficial del apostadero de la Habana”.

reconocían con naturalidad que sus madres leían folletines y que las mujeres los comentaban luego, como hacían los hombres sobre la política. Para la historiadora francesa, esto se explica por el contexto de la vida cotidiana femenina. El formato del folletín, en breves episodios, permitía su lectura entre dos labores domésticas. El folletín se insertaba en una jornada de tareas donde los momentos de ocio eran escasos y discontinuos. En el caso del *Diario de la Marina*, veremos cómo progresivamente serán las mujeres las principales destinatarias de la sección.

2.1.-Una nueva destinataria

Anteriormente hemos señalado el desplazamiento experimentado por la sección sin detenernos en más consideraciones. Desde 1905, cuando el *Diario* empezó a aumentar su número de páginas al incluir nuevas secciones, comienza dicho desplazamiento, que no responde sólo a la nueva extensión del diario sino a un matiz de género. El folletín se distancia de los artículos de información y de opinión de la segunda página, y se va acercando a las páginas explícitamente dedicadas a la mujer (Moda, Hogar o Sucesos)²⁷⁷. Esta deriva terminará por incluir al folletín dentro de estas secciones. Este traslado revela una nueva distribución del espacio del periódico que se va organizando poco a poco en función de las expectativas de ambos sexos. En este reparto de género, para las mujeres quedaban las páginas de moda, del hogar y el folletín. Este bloque femenino se situaba entre dos secciones explícitamente masculinas como las noticias y el deporte. Asistimos pues en el diario, y por extensión en la sociedad cubana, a una especialización temática de la cultura por géneros, reflejada en un medio público.

De esta especialización del folletín inferimos que las mujeres ya constituyen una parte importante, creciente y casi exclusiva del público de este tipo de novelas, lo que podemos vincular con los progresos de la alfabetización femenina. Tal como ocurría en Europa, el desfase existente entre la formación de hombres y mujeres fue colmándose a lo largo del siglo XIX. Un proceso general de alfabetización comenzó con la multiplicación de escuelas, mixtas o no, establecidas por asociaciones de recreo y beneficencia para sus socios, tales como los centros Gallego y Asturiano, asociaciones de negros, etc.²⁷⁸ Este esfuerzo se prosiguió tras la independencia durante la intervención norteamericana que reorganizó el sistema público de enseñanza primaria. El gobierno del General Brooke convocó plazas para nuevos maestros de primaria el 9 de julio de 1899. Por la Orden Militar n.º 226 se crearon aulas por todo el país y se instauraron las Juntas Municipales de Educación. Estos organismos se encargaban de instalar y organizar las escuelas e incorporar a los maestros (Almodóvar Muñoz, 1996: 474-75).

La especialización genérica del folletín lo convierte en un vector para ponderar el éxito de los primeros frutos de esta alfabetización de las mujeres, que ampliaba el espectro social de las lectoras.

2.2.-Un nuevo papel para el folletín del Diario de la Marina: folletín y control social

Pero no sólo cambia el destinatario del folletín, sino también su función dentro del periódico convirtiéndose en un elemento de control social y moral de las mujeres. Al cambio de ubicación del folletín hemos de sumar ahora el de la elección de las novelas. Comparemos las obras publicadas en la sección en 1889/1890 y 1915/1916.

Algunas novelas publicadas en el Diario de la Marina	
1889/1890	<i>El millón del Tío Raclot</i> . Novela escrita en francés por Emilio Richebourg <i>El rey de París</i> . Novela escrita en francés por Luis Létang <i>La señora de Villemor</i> . Novela escrita en francés por Luis Létang <i>Mundana</i> . Novela escrita en francés por Héctor Malot <i>Madre</i> . Novela escrita en francés por Héctor Malot

²⁷⁷ Véase por ejemplo el número del 18.02.1915 (Edición de la Mañana).

²⁷⁸ Esta evolución se produce a raíz de la ley sobre la libertad de asociación. Véase a este propósito el trabajo doctoral en fase de elaboración de Inés García sobre el asociacionismo en La Habana en la segunda mitad del siglo XIX.

1915/1916	<i>El Testamento Rojo</i> por Javier de Montepin. <i>El premio Gordo</i> de Javier de Montepin. <i>El ídolo caído</i> . F. Ansey <i>Dos Madres</i> . Emilio Richebourg <i>El Hijo</i> . Emilio Richebourg <i>Noches fantásticas</i> . R.L. Stevenson

Lo que distingue ambos periodos *a priori* no es el tipo de novela ni los autores seleccionados. Se trata de obras clásicas escritas por los grandes autores extranjeros del género. La diferencia radica en que las novelas elegidas entre 1889/1890 fueron publicadas en su país de origen, Francia, aquel mismo año. Parece pues que la política editorial del periódico cubano era ofrecer las novelas más actuales del género, traducidas casi inmediatamente después de su aparición en Francia. Destaca aquí la dimensión mimética de la sociedad colonial hacia las metrópolis, especialmente Francia como eje de la modernidad decimonónica. Pero también es una forma segura de invertir en obras exitosas abaladas por su publicación previa en Europa. Sin embargo, en las novelas publicadas entre 1915/1916 se aprecia un cambio de criterio. Ya no se trata de novelas extranjeras de moda recién publicadas, pues todas las novelas editadas durante esos dos años son del siglo XIX. Aunque pudiera suponerse como objetivo una reducción de los costes, en relación a los derechos de autor, la intención parece ser más bien la de elegir un tipo de lecturas conveniente para las lectoras de esta sección. Esta hipótesis parece confirmada por el propio *Diario*. En su edición del 7 de abril de 1912 ofreció un número especial a sus lectores con motivo de una nueva organización del periódico. En este suplemento se recogía el siguiente texto:

NUESTRAS PÁGINAS

En el número de hoy, inauguramos varias de las páginas que hemos de publicar en adelante. [...] Procuraremos en todo lo posible que esta nueva reforma que ofrecemos responda a la necesidad que de ella se sentía y sea un atractivo más en el periódico. Nuestra página de niños, a la vez que de recreo, ha de servir de enseñanza. En la que dedicamos al obrero, trataremos las cuestiones sociales sin apasionamiento, claramente; en la de la mujer, escribiremos sobre el trato social, sobre las costumbres, sobre toda la vida femenina [...]. Creemos pues, que nuestras Páginas satisfarán al lector, le servirán de solaz.

Estas líneas meta-periodísticas ponen de realce los nuevos criterios editoriales del periódico que trata de ofrecer a cada grupo lo que, según el *Diario*, necesita. El periódico redefine contenidos y destinatarios y los relaciona entre sí. De ese modo se erige en filtro, en guía, casi en censor que señala los contenidos apropiados para cada destinatario. Esta determinación hubo de influir por tanto en la elección de las novelas publicadas. La eliminación de las novelas modernas apartaba las conductas sociales más progresistas y se aferraba a modelos anteriores. De hecho, tal como apunta María del Pilar Díaz Castañón (s.f.), al asumir en 1895 la dirección don Nicolás Rivero, el *Diario* experimentó el tránsito definitivo de su forma original de gaceta mercantil a periódico, vocero primeramente de la causa española y luego de los sectores conservadores de la nueva sociedad cubana. El modelo tradicional de familia fue una parte fundamental de su discurso ideológico, muy lejano a toda forma de emancipación o autoridad femenina que perjudicara la conciencia doméstica y maternal de las mujeres.

Este nuevo papel moral del *Diario de la Marina* y del folletín podría explicar otra evolución que atañe a la publicación de las novelas en su sección Folletín. Como ya comentamos anteriormente, su publicación se veía interrumpida una vez a la semana, los domingos, y durante la Semana Santa, reemplazándose en esta ocasión por textos de clara orientación religiosa, tales como relatos y poemas sobre la pasión de Cristo²⁷⁹. Sin embargo este sentido básico del decoro cedió y poco a poco dejó de respetarse, hasta que a partir de 1912 se dejó de suspender la publicación de la novela en Semana Santa. Si esta evolución revela en cierta medida una descristianización de la sociedad cubana o al menos un cambio respecto a su papel en la vida social, una mayor interiorización del sentimiento religioso, su coincidencia con la nueva línea editorial moralizante explicitada por el *Diario* parece una

279 Véanse por ejemplo las ediciones de la mañana de la semana del 30 de marzo de 1896.

contradicción. Ahí interviene el cambio de criterio en la selección de los folletines, pues implica la neutralización de su aparente perniciosidad, que era antes motivo de su exclusión durante las fiestas religiosas. Ahora se establece una clara asociación entre la publicación del folletín y la conciencia social que emana del periódico: como instrumento de la moral social, el popular folletín, mediante su concienzuda selección, es un vehículo adecuado para moralizar al sector femenino. Esta interpretación se ve confirmada por la visión de las mujeres honradas que ofrece la célebre novela de Miguel de Carrión, *Las Honradas*, publicada en 1917 (Carrión, 1996). Su protagonista, Victoria, hija de una familia de clase media cubana, antepone, debido a su educación e ideología, el decoro y la moral a su propia felicidad. Victoria analiza y censura la actitud de las otras mujeres, las *impuras*. Se la describe sin embargo leyendo la prensa, incluso en ausencia de su marido²⁸⁰ o en lugares públicos²⁸¹, lo cual es una forma de reconocer el papel de las novelas como “fondo de (su) educación moral” (Carrión, 1996: 326).

El valor del folletín como difusor de la conciencia moral y de un modelo femenino concreto estaba garantizado por dos aspectos básicos: el precio y el formato coleccionable del folletín. El periódico costaba tan sólo 3 centavos en su edición matutina y 2 en la edición de la tarde. La presentación formal del folletín implicaba la posibilidad de recortarlo, pues la línea tipográfica, situada justo antes de la novela, la separaba del resto y dibujaba incluso el trazo por donde recortar. Se ofrecía pues la posibilidad de que las lectoras pudieran recopilar el texto completo pegando los diferentes fragmentos en una libreta o cuaderno susceptible de ser compartido con compañeras y amigas, multiplicando la difusión del texto novelesco. Pero determinar con precisión en qué medida el folletín se constituyó en un bastión moral plantea un problema metodológico. Sería necesario para ello examinar los contenidos ideológicos explícitos o más implícitos de los textos publicados, a la vez que habría que comprobar que la idea, comúnmente aceptada, que se tiene de los mecanismos de recepción de esta literatura por las mujeres está verdaderamente justificada (Couégnas, 1992: 83-84). Tarea harto difícil, porque como afirma Simone Delattre (2004: 46), es imposible recibir una obra tal como la recibían las personas a las que iba destinada. Tanto más cuanto que Richard Hoggart (1970: 296-97) ha demostrado la existencia de verdaderas estrategias entre los lectores populares para mantener una separación entre la vida real y sus lecturas. Él habla del “consumo indiferente” de las mujeres que leen un folletín, de la “atención de soslayo” de los miembros de las clases populares que “sólo leen la publicidad con un solo ojo”, pudiendo interpretarse todas estas actitudes como mecanismos de “defensa pasiva” contra cierto intento de acondicionamiento (Couégnas, 1992: 84).

A través del estudio de la continuidad de una práctica editorial y de la lectura, hemos podido destacar ciertas evoluciones de la sociedad cubana entre 1878/1921. Una evolución cultural de las mentalidades que tiene sus propios ritmos, independientemente de las grandes rupturas políticas. De ahí que el *Diario de la Marina* asuma, como órgano de prensa, un nuevo papel: no se trata ya, como en el caso de los periódicos latinoamericanos de mediados del siglo XIX, de reformar la sociedad a partir de una lectura activa de la prensa (Guerra, 1998: 17-19), sino de conformar una sociedad pasiva de lectores, en nuestro caso preciso, de lectoras.

El estudio de elementos como el folletín se convierte pues en una vía de acceso a esos cambios, a la percepción que una sociedad tiene de ellos y de sí misma, a lo que Jean Baudrillard (Baudrillard: 1968) llama la “evidencia” de una cultura.

280 “Me quedé en el cuarto, como todas las noches en que mi marido se marchaba, y me entretuve en leer los periódicos que habían llegado en el tren de la tarde” (Carrión, 1996: 167).

281 “El empleado volvió a inclinarse cortésmente y me indicó que pasara a una pieza contigua, donde había varias mecedoras y poltronas cubiertas de cuero nuevo, y en el medio una gran mesa con periódicos y revistas. Tomé una revista al azar y me entretuve en leer los anuncios de sus primeras páginas” (Carrión, 1996: 214).

BIBLIOGRAFÍA

ALMODÓVAR MUÑOZ, Carmen (1996): "La escuela primaria cubana en el periodo de "ocupación"", en *La nación soñada: Cuba, Puerto Rico y Filipinas antes el 98*, ed. C. Naranjo, M.A. Puig-Samper & L.M. García, Madrid, Doce Calles.

BAUDRILLARD, Jean (1968): *Le système des objets*, Paris, Gallimard, coll. Tel.

CARRIÓN, Miguel de (1996): *Las Honradas, La Habana*, Editorial Letras Cubanas.

COUÉGNAS, Daniel (1992): *Introduction a la paralittérature*, Paris, Editions du Seuil.

DURNERIN, James (1984): "Pour une typologie de la presse quotidienne de Madrid et de La Havane en février/mars 1895", en *Actes du colloque*, Rennes.

DELATTRE, Simone (2004): *Les douze heures noires: la nuit à Paris au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel.

DÍAZ CASTAÑÓN, María del Pilar (s.f.): "Notas para la continuidad del Diario de la Marina" (inédito).

GUERRA, François-Xavier y LEMPÉRIÈRE, Annick (et alii.) (1998): *Los espacios públicos en Iberoamérica*, México, Fondo de cultura económica.

HOGGART, Richard (1970): *La culture du pauvre: étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Editions de Minuit.

IGLESIAS UTSET, Marial (2001): *Las metáforas del cambio: transformaciones en el tránsito del "entre imperios" en Cuba (1898-1902)*, tesis de opción al grado de Doctor en Ciencias Históricas, La Habana, Universidad de La Habana, Facultad de Filosofía e Historia (inédito).

LYONS, Martyn (2001): "Les nouveaux lecteurs au XIXe siècle: femmes, enfants, ouvriers" en *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, eds. G. Cavallo et R. Chartier, Paris, Seuil.

MARRERO, J. (1999): *Dos siglos de periodismo en Cuba*, La Habana, Pablo de la Torriente.

QUEFFÉLEC, Lise (1989): *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France.

THIESSE, Anne-Marie (2000): *Le roman du quotidien: lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Seuil.

VAREILLE, Jean-Claude (1994): *Le roman populaire français (1789-1914): idéologies et pratiques*, Limoges, PULIM.

LECTORAS Y LECTURAS A FINALES DE LOS AÑOS VEINTE: LA ENCUESTA DE EL SOL (1927)

Eduardo Hernández Cano
Universidad Autónoma de Madrid

Mi aproximación a la cuestión de la lectura femenina durante los años veinte parte ante todo de un interés por la estructura sociocultural del consumo literario, y de modo especial el de prosa narrativa, durante el primer tercio del siglo XX. La encuesta a la que dedico estas páginas permite un primer acercamiento a esta cuestión, así como apuntar una vía a través de los estudios sobre la lectura y el consumo para repensar algunos de los principios que han venido organizando nuestra historiografía literaria²⁸². Los datos que ofrece esta encuesta me han permitido realizar el equivalente a un breve trabajo de campo sobre el consumo literario femenino, a partir de una muestra por desgracia muy reducida de informantes, en la que se hacen patentes las contradicciones del momento entre las jerarquías de valor literario, la realidad del consumo y los modelos de moral dominantes²⁸³.

1.-¿Leen las mujeres lo que deben? Origen e intención de la encuesta

Bajo el título de “Encuesta. ¿Qué leen las mujeres?” aparecía el 9 de abril de 1927, dentro de la página semanal dirigida a las mujeres “La Mujer, El Niño y El Hogar”, una llamada a las lectoras de *El Sol* para que informasen sobre sus preferencias lectoras. Pese a que el texto no iba firmado, era indudable que tras él se encontraba María Luz Morales, directora y única redactora de la sección²⁸⁴. Morales se pregunta si, en su desorientación “lo mismo en este que en otros terrenos”, la mujer “¿lee lo que le gusta, lo que le conviene, o, sencillamente, lo que le dan, lo que con más facilidad halla alcance de la mano?”. Para obtener respuesta a estas preguntas pedía a las lectoras que respondiesen a las preguntas “¿Qué lee usted, señora o señorita? ¿Cuál es su género literario predilecto? ¿A qué autor, vivo o muerto, nacional o extranjero, admira usted más? ¿Cuáles son los tres libros que considera indispensables en su biblioteca?” (anónimo, 1927a).

La formulación de las preguntas contribuye a clarificar la intención de Morales y lo que cabe esperar de la encuesta. La primera pregunta es una pregunta de hecho, a través de la cual podríamos conocer, en principio, la realidad del gusto literario, algo que completaría la segunda, meramente de preferencia. Las dos últimas preguntas se refieren, sin embargo, a una implícita jerarquía de los valores literarios, que nos permitiría ver la penetración de esos valores activos en el campo y el canon literarios entre las lectoras. La intención de control de las lecturas a partir de un sistema de valores ajeno a las lectoras resulta transparente cuando Morales anuncia su intención de realizar una segunda encuesta “a las más altas mentalidades del país” sobre qué deben leer las mujeres (anónimo, 1927a). Su intención es desde un principio normativa, como hace explícito al decir que “el resultado de esta de esta segunda parte de nuestra encuesta facilitará la orientación precisa para la formación de una biblioteca femenina. Nuestras preguntas van, pues, a alguna parte. No se trata de una simple curiosidad” (anónimo, 1927a). La encuesta cumple, por tanto, una función meramente propedéutica, destinada a hacerse una idea de qué leen las mujeres como paso previo —dado en plena consciencia de que esas lecturas van a ser desestimadas como inadecuadas— a decir qué deben leer. La encuesta se plantea dentro de un esquema de valores que es el del *habitus* del intelectual

282 La cuestión de la realidad del mercado literario ha sido estudiada después por Luís Fernández Cifuentes (1982) en un libro que fuera antes su tesis doctoral, hoy y por muchos años ya tristemente ausente de nuestras librerías, a la espera de su necesaria reedición, y por Bernard Barrère (1983). Véase también los trabajos sobre historiografía de Brigitte Magnien (1992) y Francisco Carrasquer (1980), el cual no he podido localizar en ninguna biblioteca española.

283 La encuesta fue dada a conocer por Luís Fernández Cifuentes (1982: 273-274), que la utilizó como fuente para su argumentación más que como objeto de análisis en sí mismo. Su libro, precioso para la reconstrucción del mercado literario en el primer tercio del siglo XX, me ha servido en todo momento como referente para contextualizar mi análisis.

284 Sobre María Luz Morales ver Juan José Romero Marín y Susana Tavera García (2000).

de la época, que reconoce y reproduce la jerarquía de prestigios literarios establecida por la crítica literaria²⁸⁵. Se plantea así una posible contradicción entre la realidad de las lecturas femeninas y la canonicidad del planteamiento. La encuesta nos permite acceder a ella desde dos niveles: el normativo del planteamiento y el de la realidad del consumo literario femenino que muestran las respuestas, siendo necesario tener en cuenta el primero para interpretar lo que muestra el segundo y en qué modo desvía la sinceridad de las lectoras.

Precisamente por ese carácter normativo y propedéutico, Morales apenas presta atención a las respuestas, limitándose a presentar los datos empíricos obtenidos de las cartas. Apuntar brevemente el significado de esas lecturas es lo que pretendo en las páginas que siguen.

2.- Las respuestas: informantes y estadísticas

Entre el 7 y el 21 de mayo aparecieron en tres entregas algunas de las respuestas recibidas. Es más que probable que fuesen seleccionadas por Morales por su peculiaridad o ejemplaridad, más que por su carácter representativo de un amplio grupo lector. Sin embargo, nos ofrecen un panorama de lectoras que han entendido la intención de la encuesta pero carecen de la competencia cultural necesaria para cumplir con las expectativas de la autora, siendo casi todas ellas citadas más por su voluntad de acceso a la cultura literaria que por sus logros intelectuales. La información de procedencia geográfica y social de las encuestadas es fragmentaria o inexistente, por lo que no resulta posible un análisis sociológico de las respuestas. Sólo a partir de la cita fragmentaria de algunas de esas cartas ofrecidas por Morales podemos apuntar apenas un pequeño análisis de la diferencia de valores culturales que existe entre las lectoras que responden a la encuesta y el enfoque que Morales había dado a la misma.

En primer lugar, encontramos a aquellas lectoras que podrían constituir lo que cabría llamar grado cero de lectora de la época, verdadera imagen estereotípica de la misma. María B. de L. de Villafranca de Orta, por ejemplo, que cita como sus libros imprescindibles uno de moral católica para la mujer —*La perfecta casada* de Fray Luis de León—, el clásico canónico nacional por excelencia —*El Quijote*— y un novelista blanco, Armando Palacio Valdés (anónimo, 1927b). Algo más moderna podía resultar Maruja P. de V., que destaca como su autor predilecto a Ramón del Valle-Inclán, pero como autor de las *Sonatas* —lectura muy frecuente entre las mujeres, según todos los indicios—, pero que acababa escogiendo como libros imprescindibles de nuevo *La perfecta casada*, más el *Ars amandi* de Ovidio y *Marichu. La mejor cocinera española o todos los platos del día* de Ignacio Domenech, libros que no hace sino reafirmar la imagen de la mujer como esposa y amante ángel del hogar (anónimo, 1927c).

Junto a estas lectoras moral y culturalmente convencionales, aparecen una serie de encuestadas en las que destaca la voluntad de impresionar por el alcance de sus lecturas, lo que nos indica con claridad cómo algunas lectoras habían percibido el carácter marcadamente normativo con que había sido planteada la encuesta por Morales, pero cuya ingenua percepción del valor de sus propias lecturas —que será objeto de mofa después en las intervenciones de algunos intelectuales— dan lugar a contrastes sorprendentes. Es el caso de María R. E., quien desde Madrid decía: “leo todo lo que se publica, y que vale la pena, en España, Francia, Inglaterra y América, procurando huir de las traducciones por miedo a perder el alma de los libros: su voz...” (anónimo, 1927b). Su respuesta dejaba ver, sin embargo, algunas limitaciones de las que parecía no ser consciente, al señalar como sus autores predilectos a Charles Dickens, una lectura popular decimonónica, y a Wenceslao Fernández-Flores, un autor cuyo notable éxito de mercado nunca se vio acompañado por la valoración crítica por parte de los intelectuales. Aún más llamativo es el caso de María S., también de Madrid, cuya respuesta muestra que ha entendido perfectamente la intención normativa de la encuesta, al afirmar sin rebozo: “Leo todo lo bueno, así clásico como moderno. Tan abundante y escogida a llegado a ser mi biblioteca que a la tercera y cuarta

²⁸⁵ Me resisto a llamar masculino a ese sistema de relaciones de poder y legitimidad cultural que son el canon y el campo, aunque la presencia de hombres tanto en la historiografía como en la crítica sea casi absoluta. Sería más bien partidario de considerarlo desde una perspectiva bourdiana como parte de un sistema de relaciones de dominación social basado en la desigual distribución de capitales y de la legitimidad que a estos acompaña, que puede ser tanto aplicada al estudio de los campos culturales como a las relaciones de género (Bourdieu, 1995 y 2000).

pregunta me va a ser difícil contestar; por ello me atenderé a los autores contemporáneos” (anónimo, 1927b). El contraste entre esa afirmación y la realidad de sus gustos —su novelista favorita es Concha Espina y sus tres obras *La Esfinge Maragata*, *La gloria de don Ramiro* de Larreta y *Los muertos mandan* de Blasco Ibáñez— no podría ser más dramático, escogiendo sus imprescindibles en la literatura blanca, el historicismo modernista y la literatura naturalista, modelos tan desfasados para la crítica intelectual como exitosos en el mercado literario a mediados de los años veinte.

Las escasas respuestas transcritas dan una idea de la distancia que media entre la elevada imagen que las lectoras tienen de sí mismas, con la cual pretende satisfacer la demanda de la encuesta, y la realidad de sus gustos en la jerarquía literaria. Son los datos cuantitativos, que comienzan a darse el 28 de mayo de 1927, los que, pese a su presentación escasamente científica —el porcentaje para el género se presenta sobre cien, mientras que los datos sobre escritores aparecen dados sobre quinientos— nos permiten hacernos una idea más completa de la realidad del consumo literario femenino.

En cuanto al género, destaca de modo abrumador sobre los restantes la novela, elegida como género favorito por el 70 % de las encuestadas, a mucha distancia de la poesía (10 %) y los textos periodísticos, que probablemente se refería a crónicas y ensayos (6 %). Consecuentemente con estos datos iniciales, el listado de los autores está casi por completo constituido por narradores. Ocupa el primer lugar indiscutible Benito Pérez Galdós (120/500), seguido de Miguel de Cervantes (111/500), al que casi alcanzan Concha Espina (110/500) y Armando Palacio Valdés (100/500)²⁸⁶. En cuanto a los escritores no españoles, con un número de menciones significativamente menor, domina sobre ellos Charles Dickens (75/500) y los escritores rusos, citados de manera genérica en 68 ocasiones, además de por sus nombres en numerosas respuestas (anónimo, 1927d). Como señalaba Morales, los datos de los escritores más admirados no coincidían necesariamente con los de los libros más necesarios. Los datos al respecto son menos concluyentes que en las otras preguntas y forzosamente más canónicos. De 500 respuestas 258 nombran el *Quijote*, significativamente seguido de *La esfinge maragata* (68 menciones), y esta de *La divina comedia* (47 menciones) y de *La hermana San Sulpicio* (45 menciones) (anónimo, 1927d).

4.- Análisis de las respuestas: Lecturas canónicas, lecturas blancas y lecturas ocultas

Algunos aspectos sobre el carácter de las lecturas de las mujeres que respondieron a la encuesta se perciben a un primer golpe de vista. Destaca el triunfo absoluto de la novela como lectura básica de ocio, fenómeno iniciado en el siglo XIX y de sobra conocido en la larga duración contemporánea. Dentro de la novela, el repertorio de lecturas es mayoritariamente nacional y no va más allá del XIX, salvo por el caso de Cervantes. Los jóvenes escritores en ascenso a finales de los años veinte no son citados ni una sola vez, a favor de aquellos que se habían iniciado en la prensa y los nuevos medios editoriales hasta 1907, como mucho. Los escritores de mayor prestigio intelectual en la época, que hoy conforman el canon, aparecen en las respuestas, aunque significativamente no coloquen ni una novela entre las indispensables, posiblemente por ser más conocidos como hombres públicos e intelectuales que por sus obras.

Puesto que el carácter de las lecturas es básicamente nacional y contemporáneo, quisiera, para concluir, apuntar una interpretación del significado de los tres autores españoles contemporáneos más citados en su contexto, que nos permita penetrar un poco más en el carácter de la lectura femenina y su posición respecto a los discursos sobre la lectura y el valor literario del primer tercio de siglo²⁸⁷.

286 Siguen a una distancia mayor una larga nómina de autores, en su mayoría, aparecidos en la vida literaria con el siglo xx: Ramón Pérez de Ayala (68/500), Jacinto Benavente (60/500), Vicente Blasco Ibáñez (60/500), Azorín (57/500), Pío Baroja (56/500), José María de Pereda (56/500), Emilia Pardo Bazán (56/500), Rubén Darío (50/500), Juan Ramón Jiménez (48/500), Gregorio Martínez Sierra (40/500), Santa Teresa de Jesús (35/500), Pedro Antonio de Alarcón (30/500), y Ramón del Valle-Inclán (29/500).

287 La proximidad en los resultados de los tres autores estudiados, así como la distancia de los restantes mencionados permite justificar su consideración unitaria. Excluyo para ello al segundo autor aparecido con más frecuencia en las respuestas, Miguel de Cervantes, el caso más claro de penetración del canon en las respuestas, aunque es dudoso que su lectura estuviese tan extendida como su fama, como ya señaló la propia María Luz Morales al concluir la encuesta (anónimo, 1927d).

Benito Pérez Galdós, el autor más veces mencionado por las encuestadas, contó con una gran popularidad en esos años, convertido por sus lectores en un clásico nacional en vida, que no se corresponde con la variedad de respuestas críticas en distintos grupos socioculturales a que dio lugar su obra. En primer lugar, la crítica clerical lo había venido rechazando por razones políticas y morales desde la década de 1880 y todavía en el momento de su muerte se continuó cuestionando su figura desde el ángulo que más interesaba a la crítica católica: ¿podía un autor no católico ser un autor nacional? Por su parte, los intelectuales liberales —tres generaciones en activo ya a la altura de 1927—, silenciosos durante años frente a su obra, insistieron con frecuencia en la dirección completamente opuesta a la clerical, denunciando su escasa universalidad y su apego a la realidad nacional más inmediata, para acabar escamoteándole la valoración de clásico. A ojos de los más jóvenes el problema iba aún más lejos, adentrándose en la cuestión de la contemporaneidad de su estética realista, como sintetizó Antonio Espina en un conocido artículo publicado en el primer número de *Revista de Occidente*, que dejaba claro el desinterés de la nueva generación intelectual por el realismo galdosiano.

Sin embargo, la aparición de Galdós en la encuesta en el puesto destacado en que lo hace permite suponer que, en la medida en que las lectoras comprendieron la demanda de respuestas canónicas que subyacía en la encuesta, Galdós poseía para ellas un carácter netamente clásico y nacional, características que como hemos visto le eran negadas por intelectuales afines a diversos grupos socioculturales. En segundo lugar, la elección muestra la fidelidad del gusto femenino a la estética realista y la narrativa lineal decimonónica, que en el caso de Galdós podía contar además con la ventaja de unos personajes femeninos fuertes. Pero sobre todo interesa destacar la clara independencia en su criterio selectivo respecto a los dos polos críticos que competían por la hegemonía en el campo literario, el clerical y el intelectual²⁸⁸.

Parece contradecir esa independencia los dos otros autores contemporáneos más citados, Concha Espina y Armando Palacio Valdés, que en gran medida pueden considerarse de manera unitaria. Ambos se mueven en la línea del realismo idealista católico del XIX, y aunque fueron constantemente editados y reeditados en la época e incluso traducidos con frecuencia en el extranjero, carecieron de prestigio ante la crítica intelectual. Compensaron esta carencia no sólo con sus ventas, sino también con una considerable atención institucional. Concha Espina, por ejemplo, recibió del hispanismo extranjero una temprana atención, viajó exitosamente por América Latina y recibió premios como el Fastenrath, otorgado por la Real Academia Española en 1915 a *La esfinge maragata*, o el Nacional de Literatura por *Altar mayor* en el año de 1927. A la altura de ese año Palacio Valdés contaba con reconocimientos la pertenencia a la Real Academia Española, en la que había ingresando en diciembre de 1920, sustituyendo a José María de Pereda en el sillón k ²⁸⁹.

Solamente la crítica católica defendió sus obras, llegando a convertirse en los dos representantes de la literatura blanca, esa forma de realismo idealistas que con el apoyo de esa crítica se convirtió en la lectura oficial de miles de jóvenes españolas durante el primer tercio de siglo. Centrándonos en los años veinte —la valoración positiva en medios católicos y derechistas de ambos autores duró hasta entrados los años 50—, no es difícil reunir críticas muy positivas tanto de religiosos como de seglares vinculados al movimiento católico. El agustino Graciano Martínez concedía a Armando Palacio Valdés a principios de los años veinte el “primado indiscutible en la novela española”, destacando el fondo costumbrista y religioso de sus obras y pese a que, como era costumbre en la crítica católica, encontrase en algunas de sus obras ciertas manchas, que en todo caso, no le hacían despeñarse al abismo de impiedad en el que afirmaba que Galdós había caído (Martínez, 1922?). El mismo P. Martínez dedicó páginas a comienzos de los años veinte a Concha Espina, defendiéndola como novelista idónea para los lectores católicos, pese a las reticencias con que algunos de ellos la miraban tras la publicación de *El metal de los muertos*, sospechosa por sus temas obreros (Martínez, 1923?). Nicolás González Ruiz, crítico literario de *El Debate*, no se quedaba atrás, considerando al “venerable D. Armando

288 La cuestión de las múltiples lecturas de Galdós es planteada en Botrel (1977), Rodríguez Puértolas (1993), con especial atención a la crítica clerical, y Fernández Cifuentes (1983: 179-192).

289 De la fortuna crítica de la escritora da idea Concha Espina (1928). Para las múltiples reediciones de Armando Palacio Valdés durante los años veinte ver la bibliografía del autor en Rubio Cremades (2001: 629-633) y Zamora Vicente (1990: 280-281) para su entrada en la RAE.

Palacio Valdés [...] la más pura gloria de nuestra literatura novelística de hoy" (González Ruiz, 1925: 143).

Pero frente al aparente control de las lecturas femeninas por la moral católica, concretado en el dominio de la literatura blanca sobre el gusto femenino, es necesario tener en cuenta un factor más: las lecturas ocultas. Cabe sospechar que existían una serie de lecturas y autores que fueron reprimidos por las lectoras en sus respuestas, por la inconveniencia social de esas lecturas. Ya en su llamamiento a las lectoras, Morales había intuido que algunas lecturas iban a resultar inconfesables, animando a responder a "la encuesta con entera sinceridad, pues que no han de publicarse nombres, sino resultados" (anónimo, 1927a). ¿Cuál era el carácter de esas lecturas cuya confesión sólo podía esperarse desde el anonimato? Toda la información contextual parece apuntar a que se trataba, en franco contraste con los valores canónicos y morales de sus elecciones explícitas, de literatura erótica. Ya en 1921 Federico García Sanchiz se había preguntado por el fenómeno de los escritores que se presentaban a sí mismos como dirigidos al público femenino, y aunque dudaba de que siempre acabaran siéndolo, daba un listado de autores que pensaba que eran los favoritos de las mujeres, en la que a Concha Espina y Armando Palacio Valdés se sumaban Pedro Mata y El Caballero Audaz. Consciente del contraste entre estos nombres daba veracidad a su análisis con una anécdota: "Una tobillera me decía una vez, comentando sus lecturas: "El novelista X es para mí como el novio recomendado por mamá, y el novelista Z como el que me apasiona y con quien me entiendo sin que nadie se entere" (García Sanchiz, 1921). El fenómeno debía ser muy evidente, pues un crítico como Nicolás González Ruiz, tan moralista como atento a la realidad del mercado literario, apuntaba una situación semejante al hablar de las lecturas femeninas de Pedro Mata:

Resulta atrevidillo y semipornográfico, pero sin caer nunca en extremos presidiables, como otros contrincantes suyos. Narra con habilidad y con mucha soltura, y logra ser —de aquí su gran difusión— el novelista de las niñas modernas y atrevidas que no son aún en excesivo grado ni una cosa ni otra (González Ruiz, 1925: 228).

Otro novelista al que González Ruiz situaba en el lado de la franca pornografía (González Ruiz, 1925: 219), Alberto Insúa, reconocía en su respuesta a la encuesta de Morales que se pensaba a sí mismo como un novelista que escribía para las mujeres (anónimo, 1927e)²⁹⁰.

La existencia de una doble moral femenina respecto a la lectura se hacía explícita en la respuesta de Adriá Gual a Morales. Gual narraba una visita reciente a una amiga enferma que, junto a varias lecturas morales y de cocina que comentaba diciendo que "las madres y las esposas somos esclavas, dulcemente esclavas, hasta en nuestros gustos literarios", tenía sobre su mesilla un tercer libro, con la cubierta oculta. Cuando Gual quiso ver de qué libro se trataba su amiga se lo impidió, lo que le llevaba a concluir: "Aquella mujer tenía sus preferencias. Leía lo espiritual, lo útil y lo que ella sabía y se guardaba. Lo que hacéis todas, al fin y al cabo, y es natural que suceda así" (anónimo, 1927f).

Creo que sin esta referencia a modo de sospecha a la existencia de lecturas femeninas ocultas no se podría trazar una aproximación completa al panorama del consumo literario de las mujeres a mediados de los años veinte.

290 Las lectoras parecían corroborar esto, al elegir su novela *Los hombres*. Mary los descubre como libro imprescindible en la biblioteca femenina en 32 respuestas, sólo tres menos que el *Nuevo Testamento*.

BIBLIOGRAFÍA

- ANONIMO (1927a): "Encuesta. ¿Qué leen las mujeres?", *El Sol*, 9 de abril, p. 9.
- . (1927b): "Encuesta. ¿Qué leen las mujeres? (Algunas contestaciones)", *El Sol*, 7 de mayo, p. 9.
- . (1927c): "Encuesta. ¿Qué leen las mujeres? (Algunas contestaciones)", *El Sol*, 21 de mayo, p. 9.
- . (1927d): "Encuesta. ¿Qué leen las mujeres?", *El Sol*, 28 de mayo, p. 9.
- . (1927e): "Encuesta. ¿Qué deben leer las mujeres?", *El Sol*, 25 de junio, p. 9.
- . (1927f): "Encuesta. ¿Qué deben leer las mujeres?", *El Sol*, 31 de julio, p. 9.
- BARRÈRE, Bernard (1983): "La crise du roman en Espagne, 1915-1936. Le cas d'un romancier: Alberto Insúa", *Bulletin Hispanique*, 85, 3-4, pp. 233-280.
- BOTREL, Jean-François (1977): "Benito Pérez Galdós ¿escritor nacional", en *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Madrid, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria-Editora Nacional, pp. 60-79.
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- . (2000): *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- CARRASQUER, Francisco (1980): "Sorprendente balance de la novela española de preguerra, 1896-1936. Homenaje a Eugenio de Nora", en *Década* (Cuadernos de Leiden, 5), eds. J. Lechner y F. van Putte Leiden, State University of Leiden, pp. 27-63.
- ESPINA, Concha (1928): *De su vida. De su obra literaria a través de la crítica universal*, Madrid, Renacimiento.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luís (1982): *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA SANCHIZ, Federico (1921): "Novelistas para mujeres", *La Esfera*, 399, 27 de agosto, s. p.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (1925): *En esta hora. Ojeada a los valores literarios*, Madrid, Voluntad.
- MAGNIEN, Brigitte (1992): "Histoire du roman en Espagne de 1898 a 1939. Un chapitre a reconsiderer", en *Histoire de la littérature espagnole contemporaine. XIXe-XXe siècles. Questions de méthode*, eds. S. Salaün y C. Serrano, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 119-135.
- MARTÍNEZ, Graciano (1922?): "Armando Palacio Valdés y Tristán o el Pesimismo", en *De paso por las Bellas Letras (críticas y critiquillas)*, I, Madrid, Ediciones Hispano-Americanas, pp. 266-274.
- . (1923?): "La labor literaria de Concha Espina", en *De paso por las Bellas Letras (críticas y critiquillas)*, II, Madrid, Ediciones Hispano-Americanas, pp. 284-349.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1993): "Notas sobre los críticos de Galdós: ultramontanos, fascistas y modernos varios", en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*, II, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 209-225.
- ROMERO MARÍN, Juan José y TAVERA GARCÍA, Susana (2000): "Morales Godoy, María Luz", en *Mujeres en la historia de España. Enciclopedia biográfica*, coord. S. Tavera, Madrid, Planeta, pp. 607-609.
- RUBIO CREMADES, Enrique (2001): *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*, Madrid, Castalia.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1990): *La Real Academia Española*, Madrid, Espasa-Calpe.

BELLEZA Y SEXUALIDAD EN MARIO BELLATÍN

Silvia Hueso Fibla
Universidad de Valencia

Lo no dicho constituye el estímulo de los actos de constitución,
si bien tal productividad está controlada por lo que se dice.
(Iser, 1989: 150).

La poesía del silencio y la corriente francesa del *roman minimal* están profundamente relacionados con la obra del mejicano-peruano Mario Bellatín. Todo intento de hacer una aproximación esclarecedora del sentido de sus obras es inútil. La validez de lo dicho y de lo callado en esta enigmática obra está en el aire. Podríamos decir que el polo artístico de Bellatín eclipsa el polo estético que la crítica pueda vislumbrar. Que el estilo de Bellatín, siguiendo a Buffon, es el hombre; y que ningún hombre, ninguno de todos los hombres, se conoce jamás.

Topamos con una obra proteica, fragmentaria, intertextual e intratextual. Una obra rizomática que cuanto más conoces más desconoces. Y precisamente es la extrañeza y la sensación de pérdida de sentido lo que más mórbidamente atractiva hace esta obra. Ninguna de sus novelas puede leerse alejándose de las demás, pues su universo desterritorializado de seres perdidos y desamados constituye una enredadera tan adictiva como la nicotina.

¿Qué línea separa, por ejemplo, *Flores de Lecciones para una liebre muerta*? ¿Dónde se escinde la soledad de los protagonistas de *Salón de belleza*, *El jardín de la señora Murakami*, *Flores* u otros fragmentos inéditos? No hay respuesta, todos son textos escritos desde la provocación al lector; todos plantean problemáticas sin respuesta que engañosamente quedan en el aire mientras uno se come la cabeza para intentar dar una solución inexistente, porque nadie tiene la respuesta de los universales. Este es uno de los encantos de la narrativa bellatinesca: los universales literarios son retomados desde la más cruel actualidad para desconcertar al lector que se siente, por ello, más enganchado que nunca a la lectura.

Su estilo austero y elegante, que apunta pero jamás revela, junto con una prosa detenida en el tiempo y el espacio, donde se confunde pasado y presente, aquí y allá, vivida por personajes sin sombra, dibujados con cuatro pinceladas magistrales, retorciéndose en su nada, en su sinsentido nos sitúan en el más absoluto presente, ante nuestra propia vida que vivimos sin entender por qué ni cómo, perdidos en la ausencia de amor y de camino.

La literatura ofrece la oportunidad de formularnos a nosotros mismos mediante la formulación de lo no formulado (Iser 1989: 164).

Son precisamente esos espacios en blanco de Bellatín los que rellenamos nosotros mismos dando mayor sentido al sinsentido de su obra. Pero las problemáticas que plantea en las obras que aquí vamos a tratar están empalagosamente presentes: Con *Salón de Belleza* (1994) se aproxima a la metáfora de la enfermedad como proceso que se debe aceptar porque es inútil luchar contra el mal sin cura; un mal sin cura para aquéllos que nos significan nada para la sociedad como fue el SIDA en sus inicios. El Moridero sería un lugar donde terminarían los enfermos de esa primera fase de olvido social, donde los medicamentos todavía no han penetrado y donde las hermanas de la caridad no tiene nada que hacer porque su timorata moralidad está demasiado cegada por el catolicismo para afrontar la disipada vida de sus víctimas, travestis en la mayoría de los casos.

El Moridero es la pecera, de aguas cada vez más turbias, de peces que se comen unos a otros para sobrevivir...como en el mundo: en el nihilismo de Bellatín cabe la posibilidad de ver el mundo como un eterno moridero. Porque nacer es ir muriendo.

Flores (2001) y *Lecciones para una liebre muerta* (2005) son un *patchwork* de sexualidades alternativas, enfermedades bizarras y relaciones tormentosas entre padres e hijos tejido por una voz narrativa indefinida

que comparte rasgos con el mismo autor y con los demás personajes; una voz solitaria e indefensa que sigue arrastrándose por la vida y dándonos pistas falsas: un narrador nada fiable que nos sitúa en la duda metódica y nos somete a la tortura dulce del rompecabezas.

Ninguno de los fragmentos tejidos siguiendo la metáfora del cuerpo frankensteiniano, recosido y troceado, se pueden desvincular del resto, pues siempre resulta haber un indicio que parece ligar al narrador con el sobreviviente de los gemelos Kuhn, o a la poeta alcohólica con el traductor de alemán, o a la mujer del travesti con el joven que tuvo un hijo con su amiga lesbiana... y que al final resultan indicios falsos que dan lugar a nuevas relaciones falsamente tejidas para enredarse en la lectura y no poder abandonarla. Bucles y bucles que conducen al principio borgiano del laberinto de la escritura.

1.-La relación padre-hijo: imposibilidad del amor

En casi todas las obras de Bellatín se ve retratada la figura paterna-materna y el amor tortuoso entre padres e hijos. Son padres que no piensan en el bienestar de sus hijos sino en el suyo propio, padres egoístas, incapaces de amar y que ven a sus pequeños como un apéndice hacia el que tienen ciertas obligaciones.

En *Lecciones para una liebre muerta* el narrador es padre de una criatura de la que vive separado y con la que sólo se comunica por vía telefónica. Parece que su hijo sólo sea fuente de reflexiones, no de acciones. Su amor por él se ve anulado por el temor de un reencuentro²⁹¹ y el niño de carne y hueso desaparece para ser sólo creador de sueños. El temor del padre tiene que ver con el miedo a defraudar la idea de la figura paterna que tiene el chiquillo y que le impide un acercamiento. El miedo atenaza y paraliza.

Por otro lado tenemos la alusión a la discoteca *the mother* en la que “se suele retratar la relación entre el amo y el esclavo” (Bellatín 2005: 22) que recuerda la tormentosa relación madre e hijo que retrata Bellatín en su homónimo relato breve²⁹² donde una madre muestra los genitales de su hijo “ajustados, acogotados, a punto de estallar” en la piscina pública a cambio de barras de labios y otras menudencias que le regalan las demás mujeres. Para que el niño pueda ingresar en la escuela especial, la madre intenta ahogarle por las noches con la almohada, le quema las manos en el hornillo y le pone unas lentes que deforman la realidad. Le despierta por las noches para que le diga si está bella con los labios pintarrajeados y el niño, como es normal, se plantea si en realidad su madre le ama o le odia. Parece realmente el *freak* de su madre, al que muestra como un muñeco de feria para conseguir dinero.

Tanto en *Lecciones...* como en *Flores*, los fragmentos dedicados al orfanato para los niños afectados por las malformaciones hacen alusión al por qué del interés de las mujeres en apadrinar a los niños: “en las casadas podría ser visto como un reproche a su vida conyugal y en las solteras la aceptación de la soledad como un castigo” (Bellatín 2004: 28). No se plantea el deseo de maternidad como un hecho positivo, sino como el fruto de un odio interior que se proyecta hacia el maltrato de los niños, ya que ellas los pueden criar como deseen, sea con “golpes o reprimendas”. Las mujeres cambian de niño-objeto cuando éste no cumple las expectativas que ellas desean y cuando aparecen los gemelos Kuhn, todas parecen querer quedarse con ellos porque son los más indefensos, los que más cuidados necesitan, los que las hacen sentir más poderosas pues la relación de poder se acrecienta cuanto mayor dependencia hay por parte del ser considerado inferior.

El maltrato por parte de los padres cobra gran importancia en varias de estas obras: empezando por la inoculación del virus del SIDA de un padre a su hijo, que puede ser interpretado como una venganza porque el niño apartó al padre de la madre. Podemos seguir con aquella mujer que arroja a su hijo a la vía del tren porque su adopción cambió demasiado su vida y fue abandonada por su esposo. Incluso el padre del mismo escritor abandonó a su mujer nada más dar a luz al darse cuenta de las malformaciones que tenían sus dos hijos.

291 “Temo las consecuencias de un encuentro. Prefiero cobijarme en una ambigüedad aún no resuelta. Mantenerme sumergido y a salvo entre una serie de dudas. De algún modo quiero que permanezca inamovible cierta idea del padre, capaz de suplirme de una manera más eficaz” (Bellatín, 2005: 100).

292 Aparecido en la revista *Letras Libres*, diciembre de 2002. <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=8439>> [Consulta: 4 de enero de 2008].

Estas historias de abandonos y maltratos tienen su origen en la frustración de las expectativas de las figuras paternas que esperan demasiado de sí mismas o de los niños como para soportar la contrariedad.

Quizá si las relaciones amorosas que se plantean en las novelas de Bellatín no estuvieran tan fríamente abocadas a la finalidad única del sexo, los frutos de ellas serían más apreciados. El caso del travesti que tiene con su amiga lesbiana un niño porque a ella le hace muchísima ilusión y que finalmente, tras la ruptura de la amiga con su pareja, acaba quedándose él y no sabe qué hacer (así que se lo lleva al bar donde trabaja) es otro ejemplo de la imposibilidad del amor. Ni amor materno filial ni amor de pareja, nada es posible en las novelas de Bellatín. Su frialdad asertiva parece haber impregnado los corazones de los personajes porque no son capaces de amar.

2.- Las sexualidades alternativas

Es la misma imposibilidad del amor la que da lugar al acoplamiento sexual sin tapujos. Se plantean dos ideas que intentamos encajar: el sexo sin amor por un lado y la aceptación de las sexualidades alternativas, por otro. Aunque la línea que separa la sexualidad alternativa del trastorno sexual es demasiado fina a mi entender.

Pedro Almodóvar en su película *Hable con ella*²⁹³ plantea la historia de un enfermero que cumple su función de cuidar a una chica en coma como nadie en el mundo. Este personaje de tanta delicadeza que estaba enamorado de la chica hasta la obsesión, termina dejándola embarazada. Gracias al embarazo la chica sale del coma, pero él es encarcelado y se suicida del dolor que le causa no poder seguir viéndola.

¿Es realmente un delito? La historia nos es relatada de manera que es imposible pensar que el personaje encarnado por Javier Cámara haya cometido un delito pues, por un lado, era tanto el amor que por ella sentía que no cabe la posibilidad de que actuara con violencia y, por otro lado, si no hubiera sido por el embarazo y el parto, ella no habría despertado. Pero las autoridades lo encarcelan y él termina muriendo.

La naturaleza de los trastornos sexuales es realmente extraña. En *Flores* el escritor se acuesta con una mujer que tiene una niña. Él se pasa unas cuantas tardes en el parque observando a la cría hasta que un día se plantea si lo que está haciendo está bien o mal: “el escritor se preguntó si su propia conducta podía tener algo de normal”. El escritor se queda en el acto de observar a una niña mientras juega en el parque, y no va a más; si lo hubiera hecho la cuestión entraría en el terreno de la pederastia y, por tanto, cruzaría la línea del trastorno.

No así otras sexualidades “otras” que plantea el escritor: el ejemplo del Amante Otoñal que tuvo su primera erección en el hogar de ancianos donde vivía su abuela. Algunas noches se travestía de anciana para poder acostarse con abueletes. Los travestis son muy comunes en la obra de Bellatín: el protagonista de *Salón de Belleza* se travestía por las noches con sus dos compañeros e iban a las avenidas más transitadas de la ciudad para acostarse con hombres; el filósofo travesti amigo del escritor de “lecciones para una liebre muerta” (Bellatín 2005: 107) aplicaba las teorías de Kant y Nietzsche a sus salidas nocturnas.

Un paso más en estas sexualidades alternativas lo da el ejemplo del padre de la criatura a la que observaba el escritor en el parque, que le propuso a su mujer su pretensión de realizar un cambio de sexo porque deseaba seguir con ella pero teniendo una relación de mujer a mujer. Recordemos que el escritor que aparece en *Flores* está encargado de realizar un estudio sobre las sexualidades alternativas que se dan en la ciudad; suelen invitarlo a los Altares que se celebran exaltando cada día un placer sexual distinto: zoofilia, sadomasoquismo, jóvenes que aman a los ancianos, adultos maltratados en la infancia, masajes de hombres obesos, *performances* de gente con malformaciones... el potencial provocador de Bellatín pone en la misma balanza todas las opciones para que sean los lectores los que decidan (como hace Almodóvar) dónde comienza el trastorno y termina el placer sexual.

La zona de la ciudad en que hay más potencial sexual, el *Hell Kitchen*, donde se encuentran los bares de mujeres al las que les gustan los homosexuales, los bares de *drag queens*, etc... sería una sociedad ideal en

²⁹³ *Hable con ella*, Dir. Pedro Almodóvar, El Deseo S.A. 2002.

la que se darían lo que Deleuze y Guattari llamaron “los mil sexos”. Pero este lugar está a punto de desaparecer porque las autoridades quieren demolerlo.

Las mismas autoridades que en *Salón de belleza* se ven representadas por los que rechazan a los enfermos de SIDA, por las hermanas de la caridad que no comprenden los “excesos” de los enfermos, por la sociedad que los arroja a morir bajo un puente, rechazan en *Flores* las sexualidades alternativas. En Bellatín podemos comprender que hay una reivindicación de los otros arrojados al margen por el poder autoritario de la centralidad. De ahí que hable sin tapujos de ciertas problemáticas que en otros escritores más del centro están ausentes. Se da voz a ciertos problemas de los sin voz.

3.-La fragmentariedad: textual, corporal, social

Esos cuerpos mutilados, mutados, pegados y fragmentados se corresponden con una prosa cosida, construida mediante el fragmento pegado a otro fragmento. Tanto *Flores* como *Lecciones* son textos marcados por el cruce narrativo de historias que terminan confluyendo en un espacio indeterminado. En el primer texto cada fragmento aislado viene introducido por el nombre de una flor, mientras que en el segundo cada párrafo está numerado. Este recurso subraya la independencia de cada fragmento y su condición frankensteiniana.

Desde esta corporeidad textual pasamos a la materia narrativa que en dos aspectos comparte la característica que tratamos: leemos a individuos fragmentados en una sociedad fragmentaria. La imposibilidad de una corporeidad total (en los mutantes), de una relación de parentesco plena, de un amor verdadero, de una estabilidad psicológica o de una religión sin dudas se extrapolan desde el individuo a las sociedades en las que habita: en *Salón de belleza* es un conglomerado excesivamente heterogéneo en el que unos (los *Matacabros*) quieren acabar con otros (los travestis y homosexuales), en el que los que detentan el poder le niegan la ayuda a los que la necesitan... una sociedad del peligro donde no es posible la convivencia. También lo es la sociedad de *Flores* en que la etiqueta sexual o de mutante-afectado es colocada marcando a los individuos para separarlos de los demás, e incluso en *Lecciones* donde se hace alusión a una “sociedad en la que los pobladores [...] aceptan de buena gana la reclusión y rechazan, a veces con manifestaciones algo violentas, el libre albedrío” (Bellatín 2005: 9). Esta sociedad se caracteriza porque los individuos etiquetados como “sanos” se hacen pasar por enfermos para ser internados en ciertas instituciones donde gozan de privilegios. Esta sociedad-panóptico favorece al que se deja vigilar y castiga al que se sale de la norma de la planta etiquetadora de productos que respiran.

Para Bellatín, pues, la sociedad es un macrocosmos fragmentario en el que proyecta el mismo nihilismo que aplica a los personajes.

4.-La indeterminación: lo onírico y delirante

Los textos tienen sin duda momentos estimulantes que intranquilizan y causan así ese tipo de nerviosismo que Susan Sontag ha llamado “erótica del arte” (Iser, 1989: 133).

La atmósfera de todas y cada una de las novelas que estamos analizando es profundamente intranquilizadora. El autor parece querer escribir para que el lector se pierda en un laberinto de falsas identidades, falsas pistas de interpretación, falsas citas eruditas etc.

Para empezar, comenta el mismo Bellatín:

Si me preguntaran acerca de las características de mis libros, el ocultamiento de quien los narra sería la más resaltante. En efecto, desde mis primeras incursiones en la ficción, tratar de distanciar al autor de las cosas que se cuentan es una de mis obsesiones. Quizá para poder hacer uso de ese ocultamiento de una manera eficiente intenté la utópica construcción de un sistema literario propio que sería el que sostuviera la escritura; un método para ocultar lo impúdico que suele tener lo literario. Escribir se convertiría entonces en un ejercicio intelectual

regido por las normas que esta sistematización impusiera a los textos. Por eso, ellos no están en la realidad o en mi cabeza, como suele decirse, sino en un ejercicio autónomo que está regido por las leyes del no espacio y del no tiempo. Textos como suspendidos en un limbo (Melgar, 2007 [s.p]).

Aquí se nos habla por un lado de la indeterminación de la figura del narrador que en los vaivenes de los fragmentos parece ser el mismo personaje que en otros lugares pero que finalmente desconocemos si lo es o no. También se hace alusión a la relación autor-narrador que en Bellatín se sitúa en una nebulosa de semejanzas y diferencias. Por otro lado se refiere a la indeterminación espacio-temporal de sus obras que no sabemos ni dónde ni cuándo se desarrollan favoreciendo el onirismo de la narración.

A veces se realiza alguna alusión a Alemania, otra a México D.F., Misuri...pero nunca sabemos a ciencia cierta dónde tienen lugar los hechos. Esta desterritorialización también causa una consideración de las problemáticas que trata Bellatín como propias de todas las sociedades actuales, ya que los se pueden extrapolar a nuestro propio ambiente.

Otro motivo de desorientación son las citas falsas y alusiones que borgianamente sitúa el autor en los textos. Si para *Flores* nos habla de la clave interpretativa de una extraña técnica sumeria que no sabemos si existe o no, en *Lecciones...* cose fragmentos con algunas citas extraídas del propio texto que no nos pueden guiar de ningún modo. No sabemos si el Nobel de Física realmente escribió un diario del que extrae citas o si fue Pepito de los Palotes y realmente, da igual de quién fueran esas palabras porque para el universo narrativo que crea no es necesario saberlo. Estamos ante un texto de placer puro como diría Barthes.

5.-Conclusión

El placer de leer la prosa de Bellatín estriba en la propia incompreensión. Volvemos al inicio al repetir que no se puede dar un resultado matemático a la interpretación, como se ha intentado con la literatura clásica. Este autor interesa por el modo de narrar algunos problemas muy actuales y sobre todo por las metáforas textuales y corporales que plantea. Su modo de leer un texto como cuerpo fragmentado y de crear unos personajes a partir de ahí es realmente interesante.

Tanto la fragmentación como la indeterminación textual son para W. Iser condiciones de atención para los lectores. El hecho de que el autor no dé los datos interpretativos que el lector necesita, le hace participar más activamente en el acto de lectura haciéndolo más eficaz.

Quizá sea esta la razón por la cual nunca se tiene bastante con la prosa de Mario Bellatín: no basta con leer una obra, necesitas más. Su universo no sólo abarca su obra, sino su propia vida y la de cada uno de los lectores que se atreven a inmiscuirse en ella, pues como dice Zimmermann: "La función social de la literatura sólo manifiesta sus auténticas posibilidades cuando la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de su vida práctica, moldea su interpretación del mundo y repercute así en su comportamiento social" (Mayoral 1987: 53).

Estas obras amplían el horizonte de expectativas del lector medio porque modifican su perspectiva del mundo, porque plantean problemas que provocan al lector, que le hacen plantearse la realidad desde otro punto de vista y modifican su futura conducta ante cuestiones similares. Estas son las razones por las que el valor de la obra de Mario Bellatín es indiscutible.

BIBLIOGRAFÍA

BELLATÍN, Mario (2000): *Salón de Belleza*, Barcelona, Tusquets.

-- (2004): *Flore*, Barcelona, Anagrama.

-- (2005): *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona, Anagrama.

--. (2002): "Mutantes" en "Cortos Chilangos", *Revista Letras Libres*, agosto,

<<http://www.letraslibres.com/index.php?art=7672>> [Consulta: 4 de enero de 2008].

--. (2002): "Madre e hijo", *Revista Letras Libres*, diciembre, <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=8439>> [Consulta: 4 de enero de 2008].

CABRAL, Nicolás (2006): "Obra reunida, de Mario Bellatín", *Revista Letras Libres*, junio, <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=11311>> [Consulta: 4 de enero de 2008].

DE LIMA, Paolo (2005): "Peces enclaustrados, cuerpos putrefactos y espacios simbólicos marginales en una novela latinoamericana de fin de siglo", *Proyecto Patrimonio* <www.letras.s5.com> [Consulta: 4 de enero de 2008].

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (2001): "Shiki Nagoaka y Flores, de Mario Bellatín", *Revista Letras Libres*,

<<http://www.letraslibres.com/index.php?art=7164>> [Consulta: 4 de enero de 2008].

--. (2001): "El jardín de la señora Murakami de Mario Bellatín y La vida ordenada de F. Morabí", *Revista Letras Libres*, febrero, <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=6713>> [Consulta: 4 de enero de 2008].

ISER, Wolfrang (1989): "El proceso de la lectura" en *Estética de la Recepción*, ed., W. Rainer, Madrid, Visor.

MAYORAL, J.A (1987): *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros.

MELGAR, Francisco (2007): "Mario Bellatín: La escritura no tiene nacionalidad", entrevista 28 de enero,

<<http://www.elcomerciope.com.pe/EdicionImpresa/Html/2007-01-28/ImEcLuces0659820.html>> [Consulta: 4 de enero de 2008].

PALAUERSICH, Diana (2003): "Apuntes para una lectura de Mario Bellatín", *Chasqui*, vol. 32, No. 1, pp. 25 y ss.

TARIFEÑO, Leonardo (2002): "Flores, de Mario Bellatín", *Revista Letras Libres*, marzo, <<http://www.letraslibres.com/index.php?num=39&rev=1&sec=15>> [Consulta: 4 de enero de 2008].

VIEIRA, Estela J (s.a): "Writing the present, re-writing the plague. José Saramago's Ensaio sobre a cegueira and Mario Bellatín's Salón de belleza" <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/vieira.html>> [Consulta: 4 de enero de 2008].

LA PRÁCTICA ESCÉNICA CORTESANA EN CASTILLA Y PORTUGAL: DESCUBRIENDO SUS CÓDIGOS EN LAS ÉGLOGAS, FARSAS Y COMEDIAS DEL PRIMER RENACIMIENTO²⁹⁴

Tatiana Jordá Fabra
Universitat de València

Asumir que el teatro es un sistema de comunicación complejo significa asumir también la importancia que el medio tiene en el éxito o fracaso de la transmisión del mensaje. Como parte de ese medio, el autor, el actor, el público receptor y la mecánica de la representación son los factores que contribuyen a elaborar tanto el texto literario como el texto de la representación, en la medida en que están presentes en la mente del autor cuando éste proyecta su obra y también lo están cuando el actor la convierte en drama (Hermenegildo, 1994: 11-12). Las circunstancias constriñen o liberan la creatividad del autor, quien construye argumentos, situaciones y personajes en función de esos parámetros, dejando al actor la responsabilidad última de hacer del texto teatral un hecho. La importancia de éste parece, pues, esencial para comprender no sólo la concepción de las prácticas escénicas de una determinada época sino el grado de madurez o pericia del dramaturgo para adaptarse a ellas.

A pesar de la aparente facilidad con que la historiografía teatral ha asumido estas premisas y frente a la multitud de estudios centrados en la importancia de los valores literarios del texto, han sido más bien pocas las apuestas por dedicar papel y tinta al *savoir faire* de los primeros comediantes²⁹⁵. Esta tendencia, es de suponer, está unida al hecho de haber sido subestimado en general el valor de las prácticas escénicas desarrolladas en la segunda mitad del siglo XV y en la primera del XVI, pues si bien es cierto que han sido consideradas el valioso germen de la comedia áurea en importantes estudios, esto ha supuesto, en demasiadas ocasiones, la renuncia a conferirles el valor que tienen *per se*²⁹⁶.

Si cada representación es una situación comunicativa y, como tal, única e irrepetible, parece más lógico valorar cada obra o conjunto de obras del primer Renacimiento —como período representativo— en su individualidad, siendo más interesante tratar de hallar las diferencias entre su propia *manera de hacer teatro* y la de sus sucesores que presentar el teatro de esta época como el resultado de los *torpes primeros pasos* que supo dar esta primera nómina de dramaturgos que, por cierto, también fueron actores en muchos casos. El Barroco inaugura la modernidad teatral, pero nos parece una interesantísima materia de estudio la evolución de la teatralidad y la técnica de un siglo a otro, por ello creemos fundamental localizar y apreciar primero las citadas cualidades en el ejercicio escénico de un incipiente Renacimiento para intentar encontrar sus claves y constatar la evolución que se registra durante un período de cerca de cuarenta años²⁹⁷. El reto es considerable si tenemos en cuenta la dificultad de hallar los códigos de dramatización a través del estudio del léxico en unos textos parcos en didascalias explícitas —y en muchos casos también implícitas—, donde, *a priori*, parece imposible escuchar la lejana voz del comediante.

En primer lugar, debemos acotar nuestro campo de análisis dado el carácter plural de las prácticas

294 Este trabajo se ha realizado dentro del Proyecto de Investigación de la Dirección General de Investigación, Plan Nacional de Investigación Científica del MEC: "Parnaseo: servidor web de literatura" (HUM2005-01334), dirigido por el profesor Canet Vallés.

Por otra parte, hemos de reconocer la enorme deuda que este pequeño trabajo tiene con los estudios del léxico de la práctica escénica áurea de Rodríguez Cuadros (1997; 1998), quien los ha desarrollado también a través del Proyecto de Investigación "Léxico de la práctica escénica en el Siglo de Oro: hacia un Diccionario crítico e histórico. Fase I" (HUM2003-05271 subvencionado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología), el cual finalizó en 2007 y se encuentra actualmente en su segunda fase: "Léxico y vocabulario de la práctica escénica en los Siglos de Oro: hacia un diccionario crítico e histórico. Fase II" (HUM2007-61832-FILO), subvencionado por el MEC. Ellos constituyen nuestra inspiración y principal punto de partida, pues nos han prestado una valiosa metodología de estudio de las prácticas escénicas cortesanas, al centrarnos en el estudio del léxico de las mismas.

295 Algunos autores como Hermenegildo (1994; 2001), Sirera (2001), Oehrlein (1993) o Rodríguez Cuadros (1998) han realizado importantes estudios en la materia.

296 Debemos señalar la trascendencia del punto de vista de Oleza (1984), que destacó la importancia y proyección de las prácticas escénicas del siglo XVI, o el exhaustivo trabajo de Ferrer (1991) en torno a la profundización en dicha materia.

297 Al realizar esta afirmación, estamos considerando sólo la producción de los autores de la "Generación de los Reyes Católicos", dejando de lado el resto del teatro del siglo XVI. Tomamos prestado el término acuñado por Ruiz Ramón (1996).

escénicas que se desarrollan durante el primer Renacimiento, procedentes de diversas fuentes y tradiciones que confluyen, inaugurando unas veces y reelaborándolos otras, en diferentes espacios escénicos. “Las fiestas y el teatro cortesanos, la actividad dramática religiosa, el teatro de colegio y de universidad, la comedia humanística y el teatro público y de corral” son, al decir de Hermenegildo, “las varias maneras con que los siglos XV y XVI se manifestaron en los diversos modos de tablado” (2001a: 124). Las que más nos interesan aquí son las desarrolladas en el teatro cortesano, ya que éstas nacen ligadas al fasto y como un elemento más de celebración de ciertas circunstancias, pero se independizarán progresivamente al conferir al texto una mayor importancia. Se trata de un teatro que no sólo refleja la realidad de una corte que gusta del lujo y la pompa sino que, a su vez, se ve transformado al son de la riqueza, la gracia y la suntuosidad de la vida cotidiana en la misma²⁹⁸.

De entre todos los autores que forman parte de la que algunos críticos han dado en llamar “generación de los Reyes Católicos”, nos centraremos —por obvias razones de espacio— solamente en dos de los iniciadores del teatro en Castilla y Portugal, a saber: Juan del Encina y Gil Vicente²⁹⁹. Analizando las églogas de Encina y las de su homólogo portugués, trataremos de hacer un breve recorrido que nos aproxime de forma sucinta a la técnica y “virtualidad escénica”³⁰⁰ existentes en las primeras églogas castellanas y portuguesas y a su posterior desarrollo en las farsas y comedias de Vicente, como autor de mayor envergadura de la dramaturgia europea del momento³⁰¹.

Juan del Encina comienza a desempeñar su labor en casa de los Duques de Alba poco más o menos desde 1492 y por un período de cerca de dos años en el que pone en escena ocho églogas, publicadas por él mismo en el *Cancionero* (1496)³⁰². Es considerado por la mayoría de críticos el fundador del teatro castellano, puesto que es el primero en llevar a escena a esos pastores herederos del drama litúrgico, a los que despoja de los elementos del culto para conferirles los signos dramáticos que son condición *sine qua non* para la existencia del teatro. En palabras de Alfredo Hermenegildo:

La tradición anterior se enriquece y mejora con signos puramente teatrales, liberados de toda dependencia litúrgica, y adquiere una serie de códigos complementarios puestos al servicio de la realización espacio-temporal, típica del teatro y de sus componentes auditivos y visuales (1994: 24).

Estos signos inherentes al lenguaje teatral que aparecen en las primeras églogas *encinianas* son todavía débiles y el representante es el portador de ese mensaje de alabanza y celebración transmitido fundamentalmente a través de la palabra. Teniendo en cuenta que es muy probable que el propio autor tomara parte en la representación, nos hallamos ante una situación comunicativa absolutamente controlada por él mismo, quien a su vez estaba supeditado a los intereses de los Señores para los que trabajaba. La estrechez de la relación jerárquica entre autor-actor y público es, en este caso, esencial para comprender la escasa libertad de un dramaturgo condicionado por la obligación para con sus mecenas al enfrentarse a la creación y puesta en escena de sus obras. El siguiente diálogo entre los pastores Juan y Mateo, perteneciente a la *Égloga representada en la noche de Navidad*³⁰³, ejemplifica perfectamente la situación.

JUAN A Dios gracias, que me dio
tal gracia que suyo fuese.

298 “El texto no se concibe, por tanto, independientemente de las circunstancias de representación, ni el autor del papel que le corresponde en la sociedad que le escucha, ni el escenario de la sala, ni el teatro de la vida cotidiana. El teatro viene a ser, en definitiva, una manifestación más de la cotidianidad cortesana y de la teatralidad que le es inmanente” (Oleza, 1984: 20).

299 No por ello olvidamos la importancia de Lucas Fernández o Torres Naharro, cuya aportación teórica y práctica —sobre todo en el caso de Torres Naharro— es fundamental para el desarrollo de las prácticas teatrales renacentistas. Véase Ruiz Ramón (1996: 33-89); Gavilanes y Apolinário (2000: 243-69).

300 Cfr. Hermenegildo (2001b).

301 Del teatro de temática religiosa vicentino únicamente estudiaremos las primeras églogas, puesto que ampliar el corpus para incluir la trilogía de las Barcas, por ejemplo, nos impediría desarrollar la visión global que pretende ofrecer este breve trabajo. Aun así, queremos destacar que estas obras son esenciales para un estudio pormenorizado de la práctica escénica del Quinientos.

302 La cuestión de la cronología y etapas de la producción de Encina plantea cierta controversia; para obtener una visión amplia y pormenorizada del autor y su obra, véase Pérez Priego, ed. (1998: 11-84).

303 Égloga representada en la noche de Navidad, incluida en Juan del Encina. *Teatro Completo* (Pérez Priego, ed. cit., 97-105). En adelante se cita por esta edición.

MATEO	Si tales amos tuviesse, saldría de cuyta yo.
JUAN	Nunca tal amo se vio ni tal ama tan querida, nunca tal ni tal nació. Dios, que tales los crió, les dé mil años de vida. (p. 105)

Ésta es su relación específica con el público —los Duques en este caso— y debe quedar evidenciada tanto en sus textos dramáticos como en la puesta en escena, ya que sus pastores simbolizan esa corte ideal en la que cada cual ocupa el lugar que le ha sido otorgado por gracia divina. El convencionalismo al que han de estar sujetos los personajes obliga a que el trabajo del autor sea comedido en su creación, condicionando del mismo modo también el del actor; las limitaciones en la construcción del personaje encuentran su correlato en la interpretación del comediante³⁰⁴.

Se trata de pastores caracterizados fundamentalmente por su lenguaje, el sayagués, así como por su rusticidad y simpleza. ¿Deberíamos pensar que es la falta de pericia del dramaturgo la que hace que sea precisamente el lenguaje el signo escénico más importante? Aunque es cierto que Encina es todavía un recién llegado a las tablas, una respuesta negativa parece lo más adecuado al considerar el carácter ritual que todavía conserva este primer teatro cortesano como herencia de la cultura medieval que, por tanto, se apoya en la palabra y desecha en lo posible los gestos, por estar relacionados con el ámbito de lo grotesco y la caricatura³⁰⁵.

No obstante, los pastores de Encina también reproducen escenas cómicas, en las que acompañarían, sin duda, las palabras con gestos, aunque éstos siempre tuvieran una importancia secundaria por aferrarse su creador a la rigidez del convencionalismo en una representación en la que público y actores se entremezclarían, llegando los primeros a representarse a sí mismos en la ficción del drama. Por ello, pese a que resultara gracioso a los cortesanos el contraste entre el lenguaje pastoril y la rusticidad frente a su propio refinamiento y exquisitez, tal vez fuera excesivo hacerles participar de una representación *más realista*, acompañando la caracterización de los pastores con los visajes y movimientos que ésta requeriría.

Con todo, estos pastores contribuyen a la conformación de la técnica actoral con algo más que su lenguaje, ya que en las églogas en que aparecen cargan con numerosos elementos de *atrezzo* pastoril, como el *hato*, el *zurrón*, el *caramillo* o el *cayado*, así como con complementos que contribuyen a la tipificación de un personaje caracterizado por su glotonería y simplicidad como el *tocino*, el *barril con vino*, el *tarro de leche*... Así, Juan del Encina irá cargando sus textos cada vez más de elementos dramáticos, dotándolos de una mayor virtualidad escénica basada, fundamentalmente, en la palabra, apariencia y gesto del actor³⁰⁶.

Una década después de que Encina representara su primera pieza, otro innovador y en otra corte no muy lejana a la de Castilla inauguraba la escena que, en pocos años, ofrecería a Europa el más rico de los *teatros* del momento. Gil Vicente comienza su labor como dramaturgo con unas églogas que, aunque siguen el patrón de las de Juan del Encina, presentan ya desde el principio una mayor originalidad al ser un vaquero el protagonista de la primera de ellas. De esta guisa se dio a conocer Gil Vicente en la corte portuguesa al irrumpir en la sala en que la reina Doña Maria había alumbrado al príncipe D. João, entonando los primeros versos del *Monólogo do vaqueiro* o *Auto da Visitação*³⁰⁷ (1502), escrito, interpretado y puesto en escena por él mismo:³⁰⁸

304 Cfr. Sirera (2001: 103-19).

305 Cfr. Rodríguez (2001: 313-418).

306 Cfr. Hermenegildo (2001b: 163-87).

307 *Monólogo do Vaqueiro*, incluido en la *Copilaçam de Todas as Obras de Gil Vicente* (1983: I, 19-23). En adelante se cita por esta edición.

308 La didascalia inicial aclara que es Gil Vicente el primero en realizar un espectáculo de estas características en la corte, apoyando además la teoría de que fue el propio autor también el representante de la pieza: "se põe aquí primeiramente a dita Visitação por ser a primeira cousa, que o autor fez e que em Portugal se representou, estando o mui poderoso Rei Dom Manuel e a Rainha Dona Beatriz, sua mãe, e a Senhora Duquesa de Bragança, sua filha, na segunda noite do nascimento do dito Señor" (p. 19).

VAQUEIRO Par diez! Siete arrepelones
me pegaron en la entrada,
mas yo di una puñada
a uno de los rascones.
Empero, si yo tal supiera,
no viniera;
y si viniera, no entrara;
y si entrara, yo mirara
de manera, que ninguno no me diera. (p. 19)

Estos versos, que contribuyen a la caracterización del personaje y le otorgan un lugar respecto al resto de participantes, que son público al mismo tiempo, cumplen perfectamente con el doble cometido de celebración cortesana y reflejo de un lujo y esplendor reservado a unos pocos que ya se encuentra en las églogas de Encina. Hemos de notar, sin embargo, que aquéllas carecían del dinamismo y la vivacidad de las palabras del autor portugués, las cuales son para nosotros huella y testigo de una mayor expresividad mímica y vocal. Las manifestaciones iniciales de asombro y admiración se tornan más comedidas al mezclarse con la ternura de la contemplación de la belleza de la reina, de quien dice estar “Muy alegre y plazentera/ muy ufana, esclarecida,/ muy prehecha y muy luzida,/ más mucho que d’antes era” (p. 20) y después de la familia real: “Qué padre, qué hijo y qué madre!/ oh qué agüela y qué agüelos!/ Bendito Dios de los cielos,/ que le dio tal madre y padre!/ Qué tías, que yo me espanto!/ Biva el príncipe llogrado!/ Que él es bien aparentado!/ juri a San Junco santo!” (p. 22).

El vaquero es producto de las circunstancias de la recepción de la obra, esto es, un contexto de alegría y celebración por el nacimiento del sucesor, así como del progresivo abandono del carácter ritual del teatro, que irá integrando el *gesto* con cada puesta en escena. Con el *Auto Pastoril Castellano* (1502) o el *Auto de los Reyes Magos* (1503) Vicente superará en mucho las primeras églogas de Encina o Fernández no sólo como poeta lírico sino también como dramaturgo, ya que consigue aumentar la “tensión dramática de los autos”, logrando fijar la atención del auditorio ya no en el argumento —de sobra conocido por todos en las piezas religiosas— sino en “las reacciones diversas de los hombres ante este acontecimiento” (Hart, 1962: 23). Y no obstante, no será este género el que mejor represente su extraordinaria evolución en la técnica teatral, pues es en las farsas y comedias vicentinas en las que el maestro luso creará sus personajes más vivos, sus acciones más dinámicas, sus obras más puramente dramáticas...

En el caso de las farsas, la propia amoralidad de personajes y situaciones es una convención del género, por lo que la comicidad al presenciarlas en la corte vendría dada por la distancia presupuesta entre tan excelso público y las groserías, los juegos escénicos y el surrealismo de la historia escenificada. La lejanía del deforme retrato social de otras clases le otorgará a Gil Vicente una mayor libertad para crear personajes y dará también a los actores un mayor margen para escenificar con más expresividad la variedad de pasos cómicos propuestos por el texto. El resultado puede apreciarse en la gran diversidad de tipos cómicos cuyos *atributos de personaje* irán convirtiéndose durante esta época en auténticas señas de identidad reconocidas por el público del momento y por el de futuras generaciones.

Así, encontramos en las farsas, entre otros, doncellas poco virtuosas que se alejan radicalmente del modelo de conducta impuesto por la corte, caracterizadas por la promiscuidad, la desobediencia al marido, la charlatanería y la falta de discreción. Ejemplo de ello es la esposa infiel del *Auto da India* (1509)³⁰⁹, quien presenta como cruel desafío la partida de su marido hacia las Indias precisamente “quando o sangue novo atíça” (p. 348) para justificar la necesidad de buscar otros amantes. Además, en esta obra el incremento de la acción es considerable respecto al de las piezas de temática religiosa y requiere una representación dinámica sostenida sobre todo por el trabajo actoral.

309 *Auto da India* incluido en la *Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente* (Vicente, 1983: II, 345-60). En adelante se cita por esta edición.

La historia comienza cuando la criada encuentra al ama “saudosa”, “margurada” y “anojada” (p. 345) por pensar que su marido ya no se marcha de viaje, para cambiar completamente de ánimo cuando al fin se entera de que no es así. Este cambio de actitud lo comenta en un *aparte* cargado de ironía la propia criada, que se compadece del marido: “Virtuosa está minha ama! / Do triste dele hei dó” (p. 346). Y no será la única vez que utilice este recurso para establecer contacto con el público mientras critica al ama, reproduciéndose en cada caso una escena cargada de comicidad en que ambas mujeres juegan al gato y al ratón, al mostrar desconfianza una hacia los comentarios de la otra, quien naturalmente tratará de disimular:

MOÇA	Quantas artes, quantas manhas, que sabe fazer minha ama! Um na rua, outro na cama!
AMA	Que falas? Que t’arreganhas?
MOÇA	Ando dizendo entre mi, que agora vai em dous anos que eu fui lavar os panos além do chão d’Alcami; (p. 355)

Ese “ando dizendo entre mi” deja ver el cambio en el *tono* y *volumen* de la criada al realizar el *aparte* que despierta la desconfianza del ama que, a su vez, también jugará la baza del disimulo con sus amantes para ocultar a cada uno la existencia del otro. Con ambos se representará una escena muy graciosa en la que ella, con el Castelhana en la calle y Lemos en la cama, deberá ir de la ventana al interior de la casa y de allí nuevamente a la ventana, para comunicarse con los dos sin que éstos descubran el engaño. El juego escénico está servido y las situaciones requieren, como podemos intuir en estas breves líneas, una *tejiné* notablemente desarrollada y alejada cualitativamente de la de las primeras obras de Vicente, de las cuales se encuentra separada por un espacio de tiempo de tan sólo seis o siete años.

Transcurrirán algunos más hasta que Gil Vicente se atreva a experimentar con un género alejado de las farsas y moralidades que había sido recuperado de la tradición clásica y era objeto de diversas tentativas de renovación en toda Europa: la comedia. Este género, reconocido por la crítica como el que demuestra su madurez como dramaturgo, es sin embargo el menos cultivado por el autor, entre cuya extensa obra —cuarenta y cuatro piezas— solamente encontramos cuatro comedias. En dos de ellas, *mestre* Gil aparta lo grotesco y lo popular de su fuente de inspiración y da vida a personajes basados en los de las novelas de caballería. Nuevamente, tratará de reflejar en su teatro esa corte ideal, recreando ya no escenas entre pastores sino entre damas y caballeros de dignidad y altura. Marginados en estas obras los pasos cómicos ensayados una vez tras otra en las farsas, otro tipo de comicidad impregnará esta nueva *escena*.

La *Tragicomedia de Amadís*³¹⁰ (1523 ó 1533) o la *Tragicomedia de Don Duardos* (1522) sí nos muestran a mujeres perfectas cuyo lado más oscuro habían revelado las farsas; forman parte de un mundo idealizado, con la consiguiente tipificación de roles que hombres y mujeres han de desempeñar. Diálogos, acciones y espacios están destinados a recrear ese mundo perfecto inspirado también por las novelas de caballería, ese ambiente en que las palabras, gestos y movimientos de los actores deberían *significar* también esa idoneidad totalmente alejada de las farsas³¹¹. Notemos cuán distinta es la actitud de Oriana, por ejemplo, en comparación con las mujeres *farsescas* ante las apasionadas palabras de amor de Amadís durante su fugaz encuentro en la huerta, pidiéndole “más cortesía”, pues su parlamento se “passa de ardidez” (p. 90).

Sin buscar la carcajada sino más bien la sonrisa, estos nuevos dramas presentarán personajes dotados de una mayor profundidad psicológica, que reflexionan sobre el sentido de su propia vida o sobre el amor. Sobre todo en las comedias gestadas a partir de novelas de caballería, Gil Vicente se atreve por nuevas sendas

310 Tragicomédia de Amadís, incluida en la Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente (Gil Vicente, 1983: II, 76-111). En adelante se cita por esta edición.

311 Álvarez Sellers (2007) ha estudiado las claves de la relación entre las novelas de caballería y las comedias vicentinas, destacando la importancia de estas últimas en el panorama teatral áureo.

presentando personajes que expresan sus miedos y deseos a través de técnicas como el *soliloquio*, creando momentos de gran lirismo que, sin duda, requerirían un actor muy distinto al de las farsas. Éste, heredero de toda esa técnica acumulada a través de la práctica de otros géneros, debe aparecer transformado en un personaje que *aún no ha sido*, para cuya creación tiene a su alcance las propias herramientas con que el autor lo haya dotado y la intuición que pueda proporcionarle esa herencia gestual de que es depositario.

Estos actores y autores todavía no profesionales sí tienen conciencia de que no pueden representarse con los mismos matices cómicos a las criadas o rústicos en las farsas que en las comedias y además tienen la técnica necesaria para llevar estas diferencias a escena. Hoy podemos rastrear dichas diferencias a través de un estudio pormenorizado de las marcas dramáticas conservadas en las obras de la época para tratar de llenar los múltiples vacíos que presenta la realidad de la práctica escénica cortesana peninsular, sobre todo en el caso de los primeros comediantes portugueses.

Finalmente, parece posible plantear el estudio de la técnica del actor renacentista no sólo como la de un *trainer* del cómico profesional del barroco³¹², sino desde un nuevo punto de vista que deja entrever cierta variedad de *formas interpretativas* en relación con el género o al menos con la naturaleza de los personajes que van a llenar la escena. De este modo, si al inicio de estas páginas juzgábamos imposible el reto que plantea tratar de escuchar la acallada voz de estos primeros actores, ahora nos parece que no sólo sí es posible hacerlo sino que también lo es apreciar la diversidad de sus tonalidades y la riqueza de sus gestos; surge ahora ante nosotros la oportunidad de valorarlos en sí mismos...

312 Cfr. Rodríguez, op. cit., (1998: 25).

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ SELLERS, M^a Rosa (2007): "Da novela de cavalaria à comédia renascentista: Don Duardos e Amadís de Gaula de Gil Vicente", *Límite*, Cáceres, Universidad de Extremadura. En prensa.

FERRER VALLS, Teresa (1991): *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books Limited.

GAVILANES, José Luis y APOLINÁRIO, António (2000): *Historia de la Literatura Portuguesa*, Madrid, Cátedra.

HART, Thomas R. (1975): *Gil Vicente: Obras dramáticas castellanas*, Madrid, Espasa-Calpe.

HERMENEGILDO, Alfredo (1994): *El Teatro del siglo XVI*, Barcelona, Ediciones Júcar.

--. (2001a): "Juglares, actores y bufones: la invasión del espacio teatral en los siglos XV y XVI", en *Del actor medieval a nuestros días*, ed., Sirera, Elx, Institut de Cultura, pp. 123-140.

--. (2001b): *Teatro de las palabras*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.

OEHRLEIN, Joseph (1993): *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

OLEZA, Joan (1984): *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel ed. (1998): *Teatro Completo de Juan del Encina*, Madrid, Cátedra.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1997): "El documento sobre el actor: la dificultad barroca del oficio de lo clásico", en *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de València, pp. 163-200.

--. (1998): *La técnica del actor en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1996): *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial.

SIRERA, Josep Lluís (2001): "Els autors de teatre hispànic a l'Edat Mitjana i la construcció de l'actor ideal", en *Del actor medieval a nuestros días*, ed. J.L. Sirera, Elx, Institut de Cultura, pp. 103-119.

VICENTE, Gil (1983): *Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*, II vols, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

JÓVENES, LECTORES Y POETAS EN LA ESPAÑA DE 1975: LA BIBLIOTECA DE ANÍBAL NÚÑEZ

Germán Labrador Méndez
Universidad de Salamanca

1.-Nostalgia del scriptorium

Comenzar diciendo que una biblioteca no es un simple conjunto de libros, un lugar físico, sino también un discurso, una narración, un conjunto de signos organizados de determinada forma que entraña un significado segundo, no es más que un tópico con que abrir aquí un doble horizonte de lectura para estos espacios. Así, vamos a querer implicar tanto el carácter físico de los libros, su materialidad, como el carácter cultural de los discursos de los que son soporte. Toda biblioteca, da vergüenza decirlo después de Borges, fluye entre dos bibliotecas posibles, aquella física, presente, la conservada a pesar de los desastres del tiempo; y una otra, segunda, virtual, utópica, que entraña la totalidad posible de los discursos, los códigos, los lenguajes que permiten que la primera exista, dándole un significado, uniéndola con el mundo, con su época, con su tradición o, en último término, con el mundo.

Desde hace un tiempo algunos filólogos se han desplazado del estudio intrínseco de la literatura antigua al estudio de las culturas que la ampararon a través del análisis minucioso y eficaz de sus bibliotecas y otros dispositivos culturales vecinos. Los trabajos de Pedro Cátedra nos han enseñado así a entender que la materialidad de los textos en su almacenamiento incorpora signos que podemos utilizar para recuperar de forma empírica, positiva, contextos y escenarios de los que no tenemos otra descripción. La interrogación que me mueve en esta intervención es la de la posibilidad de trasladar la pregunta que sostiene esa metodología de análisis a objetos contemporáneos, la de indagar si es posible desplazar esa mirada filológica hacia otras bibliotecas, en este caso, privadas, y localizables en estudios y habitaciones de escritores de nuestra época, para tratarlas como objetos detenidos en el tiempo, conjuntos de materiales que llevan marcas que permiten movimientos de interpretación, de lectura, que las pueden desenvolver en su espacio histórico. Y si esto funciona así, en efecto, se tratará de saber si los datos que obtengamos de esta forma, desde la mayor *veracidad* que su carácter positivo les otorga, permiten o no mantener o cuestionar hábitos de mirada, conceptos, pensamientos con los que nos habituamos a entender estos objetos.

La biblioteca que vamos a visitar aquí perteneció al poeta salmantino Aníbal Núñez (1945-1986) y contiene en particular los libros que le acompañan en su etapa de formación como poeta y en la escritura de sus libros. Con posterioridad a su temprana muerte, la biblioteca se conserva en su casa familiar, habiendo sido prácticamente mantenida intacta hasta la fecha.

2.-Lectores en transición

Aníbal Núñez fue un poeta muy representativo de la poesía de la transición española. Alejado por circunstancias geográficas (nunca salió de Salamanca) y temporales de la órbita poética que densifica los nombres y las producciones que van a dominar el espacio poético de estos años en la historia literaria (bajo la égida de los novísimos y su complejo balance de antologías y contraantologías), los circuitos de su difusión y mantenimiento en el canon de la época (en una posición compleja, pero bien visible) tienen que ver con la existencia de un amplio número de lectores y con el trabajo decisivo e inteligente de sus críticos. Desde una perspectiva histórica, diremos que Aníbal Núñez formó parte de lo que he nombrado en otro sitio como poesía menor transicional, es decir, un amplio conjunto de escrituras que en el espacio histórico del cambio hacia la democracia organiza un campo literario y cultural sumergido, en el que se encuentran participando básicamente jóvenes creadores, en una dinámica y características aislables (Labrador, 2006). A la existencia de ese campo cultural he dedicado

varios trabajos así que ahora simplemente afirmaré aquí la existencia de un campo cultural, con sus editoriales, revistas, publicaciones, es decir, de una biblioteca que gravitaba alrededor de los jóvenes de esa época o de aquellos individuos que, como en el caso de Aníbal Núñez, a pesar de pertenecer a una generación mayor, sus preocupaciones y experiencias los podían acercar a este mundo, socializarles en él. Individuos que, como demuestra la estadística, a pesar del estereotipo, eran lectores voraces (Sánchez León, 2003).

Dentro de este momento cultural tienen una especial relevancia las producciones poéticas. En el espacio de los años setenta la emergencia de poetas puede llegar a considerarse una plaga, hasta el punto de que algunos de los inventarios disponibles, como el de María Pepa Palomo (459-96), con casi doscientos nombres, deba posiblemente cuadruplicarse. Ser poeta joven en ese momento significa muchas cosas, no de un modo automático, está claro, pero sí de un modo estadístico, suele implicar, por ejemplo, una serie de lecturas, una posición determinada frente a la institución poética, una mirada determinada del mundo y, básicamente, una conciencia de la importancia de la poesía de raíz romántica como un lugar de análisis existencial, de construcción identitaria, una posibilidad de estetización de la realidad, y un determinado modelo de expresión de la disconformidad política y, en tanto que joven de 1975, significa también pertenecer a una comunidad de discurso determinada o tener la posibilidad de hacerlo.

Estamos ante una modesta estantería de ocho baldas de madera conglomerada unidas a la pared por un sistema de alcayatas y refuerzos, de casi dos metros de ancho y algo menos de alto, que en su totalidad contiene alrededor de mil volúmenes, junto con las carpetas y archivadores que constituyen el archivo del poeta, donde están las pruebas de sus libros, algunos estadios de escritura, junto con artículos de prensa, fichas de lectura, y papeles diversos. Lo primero que llama la atención es la modestia del conjunto, más cerca en el número de ejemplares de aquellas bibliotecas medievales que de cualquier colección de libros de un escritor, de un poeta, de un lector sofisticado de nuestro tiempo.

Es cierto que aquí no están *todos* los libros, que las prácticas lectoras de la generación a la que me refiero entrañaban el préstamo, la propiedad compartida y móvil de los libros de una forma natural, en la posibilidad de una sugerente biblioteca horizontal, que se extiende en cuartos y superficies, que no se almacena en muebles al efecto y que se encuentra en movimiento y desorden. Es cierto también que en el tiempo, las bibliotecas de una u otra forma son también intervenidas por sus nuevos propietarios, a pesar del considerable estado de conservación de la que aquí me ocupo. Sin embargo todo ello no oculta una diferencia respecto de lo que hoy significa la propiedad de libros y de lo que significaba en la cultura económica de hace treinta años. Al contrario de otros casos de su generación, esta biblioteca fue elaborada prácticamente por su propietario, por lo que la mayor parte de los libros no forman parte, por ejemplo, de una biblioteca familiar sino que son obtenidos y almacenados de manera personal, lo que garantiza la concreción en el tiempo de las ediciones, contenidas en su mayor parte entre 1970 y 1986.

Se trata de lo que nombraríamos como una biblioteca especializada. Allí se encuentran fundamentalmente libros de poesía o sobre la poesía. Hay poco espacio para una lectura de entretenimiento y ésta se sitúa en los niveles superiores de la librería. Algo de narrativa decimonónica, algún autor inglés, autores experimentales cuya recepción cobraba nuevas fuerzas en aquellos años, más allá, relatos de terror de Poe y Lovecraft, algunas novelas de ciencia ficción y algunas novelas *beat*, todas las cuales se integran perfectamente dentro de las lecturas propias del campo juvenil al que nos referíamos, publicadas en ocasiones por editoriales pertenecientes a ese entorno y cuya importancia trasciende el ámbito de la mera diversión para configurar de una forma notable el imaginario de aquella cultura, y que confirman nuestra hipótesis de un Aníbal *lector en transición*. Y luego llama la atención también la presencia de obras de teatro: recordemos que la lectura de teatro, en la forma de ediciones de bajo coste, forma parte de hábitos culturales muy habituales hasta aquellos años, donde en los ochenta, la novela es hegemónica como género predilecto de la lectura privada. El número total de estos ejemplares no llega a cien. Lo que hay pues son básicamente libros de poesía, contemporáneos y de la tradición poética europea.

Los libros de poesía contemporánea, notablemente los más numerosos, se encuentran en los niveles inferiores de nuestra estantería, en los sótanos diríamos de la misma, donde se amontonan. Allí hay un cúmulo de libros variados, en todo formato y en tipología de todo signo. Hay cuadernillos, separatas de revistas, hay algunas revistas de poesía, hay ejemplares de autor, libros editados sin ISBN, hay libros de editoriales menores, libros de editoriales conocidas y algunos de los libros que se consideran más representativos del periodo.

Conviene comenzar por mencionar la importante presencia que tienen los textos de poetas locales, cada uno de los cuales conlleva una historia anónima incompleta, libros de escrituras biográficas en muchos casos, que por su absoluto desconocimiento, por su carácter perdido, desprovisto, son simplemente indicios de vidas, de proyectos, de miradas al mundo que unían existencias intrascendentes para nosotros con la del poeta que allí los almacenaba. Dedicados en casi todos los casos, son libros regalados que incorporan un conocimiento previo, un reconocimiento de iguales, un tratamiento de poetas en el interior de la ciudad. Entre ellos tal vez se puedan destacar algunos títulos de Remigio “Adares”, un personaje singular de la geografía salmantina de sus años, un poeta que vendía sus libros en la calle en la que prácticamente vivía, en un puesto en la plaza del Corriño.

No demasiados alejados por su azar y por su insignificancia los libros pertenecientes a este tejido local se completan por otros textos que provienen de un tejido territorial, castellano y extremeño, de Valladolid, de Cáceres, de Burgos o de León, de jóvenes poetas que hacían llegar sus textos a su semejante, al que probablemente conocían por diversas circunstancias (estancias en la ciudad, amigos comunes...). Entre estos reconocemos algunos nombres que van a ser importantes para el establecimiento del poeta en el canon del periodo, para su inscripción, a los que unen redes de amistad importantes, tal es el caso de Miguel Casado o de Ángel Campos Pámpano.

Más allá reconocemos algunos textos que pertenecen con claridad al ámbito de discurso que he teorizado como literatura menor transicional, que no puedo precisar aquí, pero que conlleva una importante carga de experimentación literaria, el acercamiento marginal cuando no pretendidamente maldito a la realidad, trabajos imaginativos sobre la realidad simbólica de la época, en la articulación de formas literarias refractarias en forma y fondo a las lógicas discursivas por las que se remoldeaba la sociedad española que salía del franquismo (Labrador, 2007b). En este sentido podemos mencionar ante todo a un personaje como Ángel Sánchez.

Y alrededor, en medio, entorno a todos ellos una multitud de poetas prácticamente desconocidos. Textos que no figuran en ningún sitio, que no tienen ISBN, y de cuyos autores resulta difícil recuperar su nombre. Sobre alguna coincidencia que los unificase, diremos que no hay en ellos ninguna ecuación de paradigma, que conviven formas y vocabularios de un socialrealismo nunca extinguido en esa época y que muy pronto se confunde con los primeros acordes de nuevas subjetividades con las que se supone que se resumen los ochenta, y que en ellos habitan también tonos típicamente *novissimi*, culturalistas, dentro de un gran romanticismo en sus proyectos, hecho que cuestiona que en el espacio temporal que nos ocupa, los paradigmas estéticos estuviesen alguna vez bien constituidos. Quiero decir, que más allá de los esfuerzos teóricos y polémicos y de las cruzadas en favor de determinadas tendencias, es decir, en el conjunto de actos no poéticos que rodean estas prácticas poéticas en la época, a partir de experiencias de archivo como ésta, cabe bien pensar que a nivel de la escritura los lenguajes funcionen como grandes redes de sentido que se solapan y eclipsan y que cristalizan en escrituras ambivalentes, productos de fusión que toman e individualizan elementos en unas formas que no se pueden leer desde categorías paradigmáticas.

Y de la misma forma, en el medio de todos estos libros vemos con naturalidad aparecer a algunos de los poetas que forman el inventario crítico mayor del periodo. Mención aparte merece José Miguel Ullán, hermano de leche del poeta y al que le unió una fuerte amistad en su juventud. Pero junto con sus libros aparecen los de Félix de Azúa, Ana María Moix, Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Antonio Colinas o Jaime Siles, en muchos casos también enviados, dedicados o regalados.

Este panorama, en su multiplicación, parece no decirnos nada, pero en esa misma heterogeneidad nos dice muchas cosas. La primera, el conocimiento de primera mano de la poesía contemporánea. A la vista de los libros de su biblioteca estamos en condiciones de afirmar que Aníbal Núñez era un poeta preocupado y lector de la poesía que sucedía con inmediatez a sus textos, que estaba en el hilo poético de su época, atento a los lugares donde los lenguajes obtenían nuevas inflexiones. Ello es algo que no se deduce de forma inmediata de los datos textuales de su obra, lo que ha llevado a menudo a un juicio demasiado aislado del poeta que entendía su voz individualizada en el panorama de su tiempo como un hecho de invernadero. De pronto, podemos atribuir a esta singularidad un carácter consciente, complejo, el del conocedor de todos los modelos disponibles en su momento que opta por fórmulas personales.

En segundo lugar, y lo más importante, me parece, es que estos libros no se manifiestan como obra poética, texto que flota en el tiempo, obra que no remite a más mundo que a su lenguaje, sino como todo lo contrario. Más que el inventario de los libros hemos visto el inventario de los autores, a través de la mera tenencia de esas obras y de elementos como las dedicatorias o el conocimiento de las relaciones que rodean la obra del poeta sabemos que esos libros hablan sobre todo de las relaciones con otros sujetos. En los estantes inferiores de esta biblioteca se encuentra una red de personas que se mandan sus textos, una malla de conocidos, de amigos, de sujetos afines, organizados en radios de proximidad y lejanía, que a su vez establecen relaciones entre sí y con terceros. Lo hay aquí es una comunidad lectora, un conjunto de individuos que se socializan entre sí a través de lo que escriben y leen. Ser poeta en 1975 y ser joven poeta quiere decir, en gran medida, formar parte de esa comunidad, horizontal y participativa, no jerarquizada y no analizable por intereses segundos en la medida en que la participación en su interior no entraña el acceso a estructuras ni posiciones de otro tipo y analizable como campo literario en la medida en que sí. Esa es una de las bibliotecas imposibles que la biblioteca de Aníbal Núñez contiene.

A nuestros ojos no todos los libros brillan igual en esos estantes inferiores. Otro rasgo que caracteriza de forma especial estas producciones es su precariedad material. Cuadernitos, ediciones mal impresas, deterioradas, cuyas encuadernaciones no han podido aguantar el tiempo, cartapacios, carpetas, libros mecanografiados, de ediciones reducidas, limitadas, limitadísimas incluso, son un conjunto de rasgos formales que objetivizan estas producciones dentro de un inventario material muy precario, textos no secuenciables, textos rotos, menores en su físico, materiales traseros de escritura que entendemos más propios del saco del trapero que de los *stands* de una librería para la que desde luego no fueron hechos. Podríamos decir que en estos textos se recupera el *aura* de la edición, son textos generadores de presencia, en muchos casos únicos, que, de la necesidad virtud, incorporan en su edición la singularidad, la detención, el cuidado, la distinción que da lo destartelado y lo deshecho. Porque cuando digo que no todos los libros brillan en esos estantes estoy hablando de forma poco metafórica, puesto que allí se encuentran los libros de Hiperión, que sin duda brillan, en su plasticidad y en sus colores. Se encuentran también los libros de Visor, antes de comenzar a brillar con su plástico negro, cuando eran todavía Alberto Corazón y con sus portadas y sus signos materiales parecen encontrarse cómodos en medio de todos esos textos destartelados.

Y al igual que sus soportes, a nuestros ojos los títulos de esos libros no tienen el mismo brillo. En el inventario oscuro de personajes anónimos y no menos anónimos títulos de pronto emerge como un destello un título conocido o un autor famoso. Pero entonces, en el entramado de esas escrituras, en el interior de esa comunidad de discurso no hay diferencias, no hay jerarquía, no hay estructura. El canon emerge después como un invento de la razón arqueológica que levanta categorías en un espacio complejo, horizontal y polifónico. La única diferencia, desde los datos que el estudio de una biblioteca ofrece, consiste en entender si el cartón que sirve de cubierta está o no plastificado, es la única señal, no siempre válida, que permite representar el futuro éxito de un autor, que siempre ocurre, claro, en lugares no literarios.

3.-Leer al lector

Pasemos a la tradición literaria. Una mención breve merecen los clásicos españoles, aquellos libros que probablemente se relacionen con la experiencia de la facultad, que ocupan poco lugar y son muy poco notables, por lo que autores como Calderón o Cervantes, bien cabe pensar que fueron posteriormente conservados, escogidos entre otras lecturas que no están, como Quevedo o Góngora. Aparecen a su alrededor numerosos títulos de la literatura social-realista, desde sus poetas de panteón como Antonio Machado o Miguel Hernández a nombres fundamentales de la poesía de la posguerra, Goytisolo, Aleixandre, León Felipe, y de la literatura joven realista del grupo El Bardo y del Taller de Poesía Vox. Tras la edición de los inéditos de juventud de Aníbal Núñez sabemos ahora que la poesía social interpeló de forma muy viva al poeta en sus primeros escritos, quedando en su enunciación moral como un permanente estrato arqueológico del que estos libros son su transferencia material en el conjunto de la biblioteca (Labrador y R. de la Flor, 2007).

Pero el espacio cualitativamente más rico de esta biblioteca es el dedicado a la poesía extranjera. Más de trescientos volúmenes se pueden considerar en este apartado, traducciones, ediciones bilingües y algunas ediciones originales en inglés y sobre todo en francés. Junto a ellos, algunas biografías y algo, muy poco de crítica literaria. A través de las lecturas del poeta se puede hacer un mapa de los autores de moda en su generación, de toda la órbita de textos que contribuyó a la formación de los poetas en la España de los años setenta. Y esa formación fue en primer lugar y sobre todo romántica, con la gran recepción que se produce en esos años de la poesía alemana (Rilke, Hölderlin...) así como un renovado interés por el romanticismo y simbolismo franceses (Lautremont, Lamartine, Baudelaire, Verlain, Rimbaud, Mallarmé...) y los poetas del Romanticismo inglés (los metafísicos, Lord Byron, Shelley, Wordsworth, Blake, Keats, Coleridge...). Ello se completa con otros núcleos temáticos, de naturaleza maldita, vanguardista o surrealista en un elenco de escritores tales como Poe, Trakl, Apollinaire, Cocteau, Aragon, Artaud, Pound, Borges, Michaux, Dylan Thomas, André Gide, y otros muchos que, a pesar de que a nuestros ojos no parezcan tener mucho que ver, los lectores jóvenes y poetas de la época mayoritariamente los tomaron como miembros de una misma cofradía, como prueba la lectura de sus influencias generacionales.

¿Cuál era esa cofradía? Es complicado entender semejante inventario de autores, pero podemos decir que si en algo se unifican esos escritores es en el hecho de que todos ellos tomaron la literatura como una "ocupación seria", por tomar las palabras de Leopoldo María Panero (1975), en que concibieron el acto literario como una ecuación que extrae significados del mundo y en que pusieron esa ecuación en relación con sus trayectorias vitales, que sus obras y existencias se relacionaron de forma compleja e intensa en algo que he teorizado como biotextualidad, una forma moderna del síndrome quijotesco (Labrador, 2007a).

Pero antes de nada es necesario confrontar esa comunidad de lecturas, con la obra que sale de ahí. Para alguien familiarizado con los textos de Aníbal Núñez no le costará nada advertir como familiares muchos de los autores citados. La mayor parte, por caso, de los románticos y simbolistas que hemos referido aparecen incorporados al pie de la escritura, en títulos, citas iniciales, juegos intertextuales más o menos explícitos. Es decir, que se tiende un puente de materialidad con estas lecturas, donde fragmentos de las escrituras de estos libros se incorporan en el taller a la obra del poeta.

De la misma forma, otros autores intertextualizados como Juan de la Cruz, Teresa de Jesús (la mística española es leída por los poetas de los setenta con especial avidez) aparecen también en la biblioteca. Y otras formaciones textuales, las latinas (Virgilio, Ovidio, Catulo, Propertio...) muy del gusto de los textos elegiacos del poeta también se encuentran en nuestros estantes. Casi todo lo que encontramos como fundamento intertextual de la obra del poeta, cada lugar con entronque en la tradición literaria, encuentra un volumen físico que lo consigna en la librería. Las ausencias se producen en un sentido de vuelta, es decir, en entender más bien qué grupos de textos que sí se encuentran en la biblioteca no tienen presencia ni inscripción en la obra, qué parte del legado textual que la biblioteca en su materialidad nos ofrece sería imposible de rescatar en una lectura meramente inmanente de la obra, y que por tanto nos puede permitir una reconstrucción más compleja de un trabajo creativo.

Hay muchos textos, como por ejemplo Borges, como por ejemplo Pound o Artaud, y sobre todo las obras de la *beat generation*, que no dejan ninguna marca aparente sobre la obra. Ello, no impide que, en el caso de otros poetas de esta generación con igualdad de lecturas, las presencias sean justamente éstas y las ausencias aquellas. Lectores estajanovistas estos jóvenes poetas que aquí analizamos, aquejados ellos de su particular mal de Montano, se lo leen todo, todo aquello que forma parte de la biblioteca imaginaria con la que su generación criticó y seleccionó una porción de la literatura universal como la verdadera biblioteca, con independencia de que luego optasen por trabajar desde unas voces, unas escrituras, unas técnicas y no desde otras.

A la vista de lo expuesto, que podemos tomar por representativo de lo que significa la biblioteca de un poeta joven en 1975, pues coincide con los datos de que disponemos de otros muchos escritores, podemos ofrecer una hipótesis que sitúe la gran diferencia que se produce en el espacio poético, en los hábitos y formas, en la estética, entre 1965 y 1975 no solamente en una dimensión generacional o política, y desde luego nunca en una historia estética inmanente, sino en un espacio de lecturas, de formación lectora. Estos lectores en transición tuvieron a su disposición un fondo bibliográfico con el que los poetas de 1965 no hubiesen podido soñar jamás. Por efecto de la edición y traducción (en la que estos poetas, empezando por el propio Aníbal Núñez, estuvieron radicalmente implicados) de toda esta literatura extranjera, leer en los años setenta significa leer desde Europa, leer la tradición literaria extranjera que se ofrecía como un depósito inagotable de novedad en lo que en realidad es la verdadera recepción española del movimiento romántico internacional ¡150 años después de haberse producido! Lo que los poetas novísimos reprochan a sus mayores, antes que el conversacionalismo o la falta de estetización es su ignorancia literaria (v.g. Panero, 1979). Con un elitismo no exento de crueldad hacia los poetas que tuvieron que aprender a leer en el interior del sistema cultural del franquismo, los jóvenes poetas de los años setenta lo que harán valer antes de nada es su conocimiento privilegiado de la literatura universal. La hiperculturización de sus escrituras es también de esta forma un código generacional, que configura una identidad en competencia en el interior de la generación y de la institución.

La biblioteca así nos obliga a ser cuidadosos con los desvelamientos y a otorgar a los lenguajes su lugar adecuado. Vemos de esta forma cómo un análisis de las bibliotecas contemporáneas tiene para empezar la virtud de devolvernos a la historia, de otorgar a los textos una materialidad que los inscribe de nuevo en la realidad y que obliga al investigador a cerrar horizontes de lectura, en la medida en que la biblioteca restringe los significados de la obra y condiciona su posible interpretación.

BIBLIOGRAFÍA

LABRADOR, Germán (2006): "Indicios Vehementes. Notas para un archivo cultural de la Transición Española", *Revista de Occidente*, 299, pp. 83-98.

--. (2007a): "Por culpa de la literatura", en *Actas del congreso III Congreso Internacional de Aleph. En Teoría, hablamos de Literatura*, eds. C. Morón y J.M Martínez, Granada, Dauro, pp. 89-97.

--. (2007b): *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*, Madrid, Devenir (en prensa).

--. y MONASTERIO BALDOR, Agustina (2006): "Canciones para después de una guerra. Poéticas y políticas de la lírica de la Transición Española entre el underground y la movida", *El rapto de Europa*, 9, pp. 35-48.

--. y RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando eds. (2007): *Aníbal Núñez: Cartapacios (1961-1973)*, Béjar, Premmysa, LF Infoediciones, Libros del Consuelo.

PALOMO, María Pepa ed. (1987): *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*, Madrid, Hiperión.

PANERO, Leopoldo María (1975): "El vello de Rolando: estructuralismo y modernidad", *Triunfo*, 658, pp. 73-5.

--. (1979): "Última Poesía no Española", *Poesía*, 5, pp. 110-5.

SÁNCHEZ LEÓN, Pablo (2003): "Estigma y memoria de los jóvenes de la transición" en A.A.V.V.: *La memoria de los olvidados*, Valladolid, Ámbito, pp. 163-79.

RECEPCIÓN Y REESCRITURA DE VERNE POR MORENO FUENTES: DISTORSIÓN DE UN GÉNERO

Eva Lafuente
Université Toulouse II-Le Mirail

Pocos títulos quedan de la novela de aventuras española del siglo XIX, considerada por la crítica como mero sucedáneo de la narrativa extranjera. Tal es el caso de la obra de José Moreno Fuentes, pintor y literato español que, en los años 1880, escribió varias novelas de aventuras entre las cuales figura la que quisiéramos desempolvar hoy: *Una empresa misteriosa en el mar de las Antillas. Imitación de Julio Verne*, publicada en 1881 en Madrid y Barcelona por Gaspar y Roig. De esta novela poco se ha dicho, pero siempre para definirla como “novela de aventuras” e “imitación de Verne”, secundando así el subtítulo que le dio su autor. Julio Verne se dio a conocer en Francia en 1863 con *Cinco semanas en globo*, traducida al español en 1867. A partir de esa fecha, sus obras fueron publicadas en español inmediatamente después de su aparición en Francia. En 1880, la lectura y popularidad de Verne en España eran pues, para el que leyera o no francés, muy considerables.

Ahora bien, el que lee *Una empresa misteriosa* descubre un desenlace imprevisto: la construcción científica, y posterior fracaso, de un imperio de la raza hispánica en el archipiélago antillano, acompañada de la muerte de todos los protagonistas. Este desenlace nos lleva a cuestionar el postulado inicial de la novela como imitación de Verne, y más aún de la obra como una novela de aventuras: ¿en qué estriba entonces la influencia de Verne? ¿Cómo compaginar la incursión de una utopía política con el marco genérico de la novela de aventuras?

1.- Reescritura de Verne por Moreno Fuentes

Ferreras (1973: 274) no duda en calificar esta novela como novela de aventuras e imitación de Verne. No se trata aquí de volver sobre esta tesis, que no es sino resultado de una lectura precipitada del título de la obra, sino de analizar las razones por las cuáles el propio autor se atribuyó esta filiación. Para ello, estudiaremos en qué consiste el vínculo entre Moreno Fuentes y Verne.

1.1.- El paratexto: entre imitación, admiración y encubrimiento

Moreno Fuentes se autoproclama influido por Verne en dos momentos del paratexto: el subtítulo y la dedicatoria inicial. No obstante, si el subtítulo puede sugerir cierta forma de plagio, la dedicatoria a Verne matiza este vínculo: “La lectura de sus bellísimas obras inspiráronme el pensamiento de *Una empresa misteriosa en el mar de las Antillas*. Así, pues, no es mucho que dedique a usted este libro y le ofrezca en él además el testimonio de mis simpatías literarias.” El autor reivindica haberse inspirado en el conjunto de la obra verneana y expresa además su admiración y afición al escritor francés.

En esta antesala de la obra, Moreno Fuentes construye su propia filiación con Verne, adelantándose a la crítica y orientándola, con éxito, como hemos visto. Apelar a la influencia directa del maestro es también una forma de anclar su obra dentro del género tan en boga de la “novela de aventuras científica”. La asimilación con Verne está reforzada incluso a nivel editorial, ya que la novela de Moreno Fuentes fue publicada en la misma colección que los *Viajes Extraordinarios* de Verne, en la *Biblioteca Ilustrada* de Gaspar y Roig, creando una identificación visual entre ambas obras. Así, su dedicatoria no va tanto dirigida a Verne como a los lectores de éste, escogiendo de antemano a un público juvenil e invitando a leer su novela como una aventura. Pero dado el peculiar desenlace de su obra, ¿no será también una forma de inculcar la ideología panhispanista de la época, haciéndola más atractiva a las nuevas generaciones? El análisis comparado de ambos autores nos permitirá aclarar estos interrogantes.

1.2.- ¿La isla Almirante como nueva Isla Misteriosa?

Michel Butor (1992) considera *La isla misteriosa* de Julio Verne (1874) como un compendio de los grandes temas verneanos. Publicada siete años después, *Una empresa misteriosa*, presenta algunos ecos de esta popular obra de Verne, empezando por el adjetivo del título. Tomaremos pues esa novela cumbre como referente representativo de la primera etapa verneana, para ver cómo Moreno Fuentes retoma y reescribe motivos esenciales de la obra de Verne.

El primero es el motivo de la isla. La isla virgen en la que aterrizan los “náufragos del aire” de Verne es una isla “utópica” que, no sólo no figura en los mapas, sino que tiene una naturaleza excepcional: parece hecha expresamente para náufragos, según uno de los personajes (*La isla misteriosa*, Verne, 1989: 319). Pero no se dará en ella una utopía política, ya que el objetivo de los náufragos es volver a su estado de civilización. Al bautizar los lugares de la isla, eligen por tanto nombres de su historia nacional (p. 118). Con el nombre de la isla culminará así la serie de bautizos remontando hasta el último gran ciudadano americano: Lincoln.

La isla de *Una empresa misteriosa* también es utópica, pero en otro sentido: figura en los mapas del químico Braulio Forcadell, que se la compra al gobierno español para llevar a cabo sus experimentos. Se trata, sin embargo, de una isla inexistente en la realidad, que el autor introduce tras dar una descripción exhaustiva del archipiélago antillano. Su nombre es simbólico: “isla Almirante”, y refuerza el del barco del químico: “*Prora-Avante*”. Ambos nombres introducen la idea de progreso y futuridad³¹³; y es que, contrariamente a los héroes de Verne que reconstruyen su estado de civilización perdido, Braulio Forcadell pretende superarlo creando un nuevo imperio en el archipiélago. Más simbólico aún es el nombre ambiguo de su capital: “España”, reveladora de esa otra España a la que se aspira:

En España, en esta bendita España, no hay *negos*, ni *bancos* ni amarillos; todos los que aquí habitan son *hombres* libres; cada uno vale aquí según sus méritos, según su inteligencia, según los servicios que ha hecho a sus semejantes; esta es la única *geralquía* social digna de *venelación* (p. 141).

Tenemos así, por un lado, una isla utópica en la que los protagonistas se esfuerzan por recrear la realidad. Y, por otro, una isla real en la ficción, pero inexistente en la realidad, donde se llevará a cabo una utopía. De ahí que lo misterioso en Moreno Fuentes no sea la *isla*, sino la *empresa*.

1.3.- El cientifismo de Verne en *Una empresa misteriosa*

En ambas obras, el cientifismo cobra una dimensión fundamental, representado y vehiculado por sus personajes principales. En *La isla misteriosa*, el ingeniero Cyrus Smith encarna el espíritu positivo de su época, movilizando sus conocimientos enciclopédicos para conquistar la isla. Moreno Fuentes retoma el personaje del científico en Braulio Forcadell, valenciano afincado en Cuba que ha consagrado su vida a la química. Como Verne, el autor inserta explicaciones y digresiones científicas, más o menos hábilmente, dentro de la ficción desde el primer capítulo, titulado “Un poco de geografía”. Su novela cobra así la dimensión instructiva que ya subrayaba el editor de Verne, Jules Hetzel, en su prólogo a *Cinco semanas en globo*, y a la que también Moreno Fuentes ha consagrado diversos artículos y libros de divulgación científica³¹⁴.

Ahora bien, en la isla Lincoln, los conocimientos del ingeniero Cyrus Smith sirven para domesticar la naturaleza y reconstruir un estado de desarrollo: el primer gesto significativo de Cyrus Smith será dar el fuego a sus compañeros, como apunta Butor (1992: 70). En el caso de don Braulio, en cambio, la ciencia sirve para superar ese nivel de civilización y reforzar la genialidad del personaje. Es una de las funciones de la datación: la

313 El narrador especifica este simbolismo: “Acertados anduvieron los descubridores de aquellas tierras cuando designaron con el nombre de Almirante a la isla de que vengo haciendo referencia. Efectivamente, por su gigantesca montaña parece dominar el archipiélago de que depende. Dase aires de jefe, de mando, de predominio” (p. 124).

314 En esta novela retoma partes de sus artículos científicos publicados en la revista *La Aménidad* (1883-1885).

obra transcurre entre 1830 y 1848, pero introduce innovaciones científicas posteriores, lo que permite al narrador colocar a don Braulio como precursor de grandes inventos, como el fonógrafo (p. 200). Sirve también para presentar la isla Almirante como una isla puntera, donde la modernidad científica es precursora de modernidad política.

1.4.- Un tratamiento distinto del contexto histórico

Verne ancla sus viajes imaginarios en un marco contemporáneo, como lo es aquí la guerra de Secesión americana. Pero, como lo anuncia el título de la serie, *Viajes extraordinarios*, el viaje nos traslada y nos propone una ficción fuera de los referentes históricos locales, esto es, plantea un relato universal. Verne recurre a personajes extranjeros ya que enseguida los desplaza a uno de sus “mundos desconocidos”, donde sólo importa la dimensión humana del héroe, por encima de su nacionalidad: es el cara a cara del hombre con la naturaleza.

Sin embargo, en *Una empresa misteriosa* los personajes nunca abandonan totalmente su punto de partida, la isla de Cuba, que se convierte en espacio central. Y es que, los personajes, temas y lugares que estructuran la obra son un testimonio de la Cuba finisecular. Moreno Fuentes da vida a tipos cubanos entroncando con la veta costumbrista de una literatura propiamente hispánica. Sus personajes principales simbolizan la sociedad cubana dentro de la ficción: el comerciante peninsular, el cubano anti-español, el criollo y el esclavo negro que será puesto en libertad. Estos personajes evolucionan en la isla de Cuba, exótica para el lector peninsular, pero no para el autor, que vivió en ella en los años 1860, ni para el narrador que se aplica en definir los localismos o en subrayar el valor testimonial de fenómenos naturales y sociales, como la estructura piramidal del *ingenio* (I, 10). Retoma pues cuestiones candentes de la realidad cubana finisecular como la esclavitud, el racismo, el libre-cambio y el anti-españolismo de muchos criollos dando una profundidad a la actualidad socio-política del momento mucho mayor que la de la obra de Verne.

Lejos de “imitar” a Verne, el autor recupera algunos elementos del imaginario verneano para adaptarlos a su propia narración. Ahora bien, la fuerza de estas incursiones realistas, así como el proyecto encubierto de una utopía hispánica, ¿no hacen explotar el marco genérico, alterando incluso la novela de aventuras como tal?

2.- La distorsión de la novela de aventuras

La novela de aventuras es un género fundamentalmente ambiguo. Como apunta Bardavio (1977: 13), “no hay fronteras para un discurso que explora lo ilimitado. La aventura se acopla a la novela desde siempre, es su propia sombra”. Y es que “la aventura es la esencia de la ficción” (Tadié, 1982: 5). Pero, más allá de esa ambigüedad, sí existen ciertos rasgos esenciales del género, que parecen ser transgredidos por Moreno Fuentes al plantear como aventura la construcción de una utopía política.

2.1.- La empresa misteriosa como negación de la aventura

Para Tadié (1982: 5) una novela de aventuras “no sólo es una novela en la que ocurren aventuras, sino un relato cuyo objetivo primero es el de contar aventuras, y que no puede existir sin ellas”. Es en el siglo XIX cuando la novela de aventuras gira en torno a una gran y única aventura. Y esa aventura reviste “explícita o implícitamente la forma de un viaje, desglosable siempre con suma facilidad en pasos hacia la iniciación”, según Savater (1979: 51). La primera gran aventura que estructura una novela es pues el viaje. Cada obra de Verne recrea un viaje de ida y vuelta, del mundo “conocido” al “desconocido”. El recorrido viene marcado por obstáculos que el héroe debe franquear sucesivamente. El título de cada obra define un recorrido y apunta ya su meta: *Viaje al centro de la Tierra*, *20000 leguas de viaje submarino*... En *La isla misteriosa*, el título de la primera parte, *Los naufragos del aire*, plantea la aventura como un viaje: el de la llegada a la isla y luego el viaje implícito, dentro de la isla, hasta descubrir su secreto.

En *Una empresa misteriosa* se introduce también la temática del viaje. Pero el viaje no estructura el relato. Simbólicamente, la primera expedición marítima de Braulio Forcadell estaciona en medio del mar. El viaje no será lineal, sino que asistiremos a una multiplicidad de trayectos entre La Habana y la isla Almirante, muchos de los cuales serán además eludidos por la narración. La isla Almirante no es tampoco un espacio virgen o desconocido; y gran parte de la narración transcurre en La Habana. El viaje aparece pues como elemento dentro de la narración, pero no organiza estructuralmente el relato.

Por ello, tampoco el viaje en *Una empresa misteriosa* constituye una búsqueda o “quête” del héroe, en la que va superando obstáculos hasta alcanzar la difícil meta con la que concluye el relato, como lo requiere el género. Don Braulio persigue su idea extraordinaria, pero ésta no es revelada al lector hasta el final. Por eso, el relato no puede consistir en la narración de los obstáculos superados por don Braulio para alcanzarla. Una “quête” paralela es la de don Ramiro, el tío materno del pequeño Jaime —sobrino también de don Braulio. Don Ramiro, que sobrevive a un ataque premeditado del químico, se propone descubrir el misterio que rodea las actividades de éste y vengarse de él. Sin embargo, el narrador no sigue el itinerario de don Ramiro, que actúa en la sombra sin lograr destapar nunca el secreto de don Braulio. Así pues, no asistimos a una búsqueda propiamente dicha, ni a una progresión, ya que no hay obstáculos superados: la revelación final del secreto de don Braulio no nos la proporciona don Ramiro, sino el propio narrador cuando la empresa se hace pública durante el Congreso de sabios de la raza hispánica, organizado por el químico. No hay, por tanto, una aventura sino el fomento de un misterio que será revelado y no descubierto.

2.2.- Un relato circular y abierto

Otra característica de la novela de aventuras es la linealidad del relato. Si el viaje organiza el relato, el relato sigue por tanto la linealidad del itinerario. Las elipsis no alteran este orden, como tampoco lo hace el desfase entre el enigma y su explicación, propio de la escritura del suspense. En el relato de Verne, la meta nos es dada de antemano: el objetivo de los héroes de *La isla misteriosa* es descubrir quién habita la isla, y regresar a su país de origen. Ambas metas orientan el relato, y una vez alcanzadas, suponen el fin de la novela, como lo señala Bardavio (1977: 51).

Sin embargo en *Una empresa misteriosa*, esta estructura salta al plantear como meta la construcción de una utopía³¹⁵. Esto es, un no-espacio que tampoco tendrá su lugar dentro de la novela, más que como simple conjetura. Al no haber aventura, tampoco habrá itinerario. El *suspense* reside, no en la difícil superación de obstáculos, sino en la reiteración de alusiones a la magnitud de la empresa: “trascendentales proyectos” (p. 69), “grandiosa idea” (p. 95)... El relato rompe, pues, con la linealidad propia del itinerario verneano. El orden de la narración explota, creando frecuentes retrospecciones entre primera y segunda parte que le dan al relato una estructura circular. Contribuye a esa circularidad la repetición premonitrice de algunas situaciones. Así, la primera parte de la novela se cierra sobre el incendio del *Prora-Avante* y la muerte de casi toda su tripulación: es un primer fracaso de don Braulio, que introduce ya la masacre final de la isla Almirante por las fuerzas europeas. Pero la salvación del sabio presagia la perduración de su empresa en la segunda parte y augura también la supervivencia del proyecto al final de la novela, más allá de la masacre y de la muerte del propio don Braulio, como él mismo lo recuerda antes de morir:

La nobilísima idea que personifica el lábaro bendito que en mis manos tremolo, parece hoy ahogada, escarnecida y llena de oprobio por el egoísmo y la barbarie humana. Ella renacerá de sus cenizas como el ave de la fábula; [...] ella hará conocer que la hipótesis de hoy puede convertirse mañana en verdad científica: ella realizará, al fin, la unidad de la familia española (pp. 234-35).

315 La empresa misteriosa aparece planteada como una utopía desde el capítulo 7 (p.42): “¿Quién sabe si podremos asistir nosotros a la realización de tan hermoso sueño?

—Aunque en este particular queden defraudadas nuestras esperanzas, la concepción únicamente de esa extraordinaria idea, su iniciación, su primer desenvolvimiento merecen por sí solos inmarcesibles lauros”.

Contrariamente a la novela de aventuras clásica que concluye con la meta final del héroe, nos hallamos aquí ante un final abierto, que propone un proseguimiento de la utopía, planteada más allá del relato. Esta meta supera a los propios personajes porque la forma de utopía que planteaba don Braulio —el imperio— fue rechazada en el Congreso científico, donde se retuvo la idea de una república. Así, la futura cabeza del imperio el pequeño Jaime— muere, y a él le sigue don Braulio, cuya misión se desvanece tras la oposición del Congreso y la muerte de su sobrino. No así el proyecto de una nueva república hispánica que supera a su creador en un proceso dialéctico y sobrevive en los congresistas supervivientes, augurando una prolongación del proyecto político más allá de la novela.

2.3.- Unos personajes ambiguos: la negación del héroe

Asimismo, si todos los personajes principales de esta novela acaban muriendo, es porque no se trata de verdaderos héroes, en el sentido clásico de la novela de aventuras. En las novelas de aventuras, los personajes se organizan en una estructura maniqueísta, en la que el héroe es un personaje bueno con el que se identifica el lector. Los demás se reparten entre ayudantes y adversarios. Ese reparto se mantiene invariable a lo largo de la novela, por más que los personajes puedan evolucionar interiormente conforme avanzan en su “quête”. Sin embargo, no encontramos esa estructura dual en *Una empresa misteriosa*.

La única acción de don Braulio que nos es narrada —curiosamente en el prólogo, fuera de los márgenes del relato— es la de atentar contra don Ramiro. De entrada, aparece pues como asesino a los ojos del lector. No obstante, parece convertirse en el personaje principal en torno al cual gira el secreto de la empresa. Y, para sorpresa del lector, tiene varios gestos de extrema bondad, como la liberación de su esclavo José. Parece como si no se tratara del asesino del prólogo, y sin embargo la supervivencia de su víctima, don Ramiro, nos recuerda ese pasado. Del mismo modo don Ramiro, que aparece primero como víctima, acaba convirtiéndose en un hombre obsesionado por su voluntad de venganza. Su racismo para con el negro José y su anti-españolismo contribuyen a teñirlo de maldad a ojos del lector, tanto más cuanto que la novela está destinada a un público peninsular³¹⁶.

La ambigüedad de estos personajes los distingue de los héroes clásicos de la novela de aventuras. ¿Quién es el héroe y quién el adversario? El propio narrador parece dudar cuando se refiere a don Braulio como “extraño personaje, héroe, si se quiere, de este relato” (p. 35). Esta ambigüedad se explica por la falta de acción y por la superación dialéctica del proyecto inicial del químico. El proyecto de unión hispánica bajo su forma imperial muere, y con él el personaje de don Braulio. Sin embargo el proyecto de una unión hispánica sigue vivo, como hemos visto, bajo su forma democrática y republicana. Así, quizá el verdadero héroe de esta novela sea la propia utopía de una unión hispánica, que ha ido gestándose en la oscuridad a lo largo de la obra y reconvirtiéndose abiertamente después en una forma democrática: es, en efecto, la única superviviente de la novela. Pero como tal utopía, su realización deberá llevarse a cabo fuera de los límites de la narración.

3.- Conclusiones

El proyecto literario de Moreno Fuentes se separa de la novela de aventuras, y más de la obra verneana, ya que plantea, no la realización progresiva de un imperio hispánico, sino el surgimiento de éste como utopía. Es la idea en sí la que surge al final de la obra, para seguir latente en otros espacios que desbordan de la novela. Y es que este género no puede darse en España sin una distorsión previa. La novela de aventuras del siglo XIX se ve propulsada en Francia y Gran Bretaña, como señala Tadié (1982), por la expansión imperialista y el desarrollo de la ciencia. En esa misma época, España está asistiendo, por el contrario, a la merma progresiva de su imperio americano, con la independencia del continente y la posterior crisis de la guerra de los Diez Años en

316 Las notas del narrador demuestran que se dirige a un público peninsular desconocedor de la realidad cubana: “Nota: Llámase cimarrón al esclavo huido” (p. 15).

Cuba. Esta situación inversa explica que la única aventura que pueda proponer la novela española sea la de una utopía imperialista y no su realización en clave literaria. La originalidad de Moreno Fuentes consiste en servirse de un género nuevo para anunciar su proyecto político. Renuncia a la novela histórica, género serio que recrea la nostalgia del imperio español, ya que no se trata de reconquistar el antiguo imperio, sino de superarlo con una nueva unión hispánica. Esa proyección hacia el futuro sólo la permitirá el marco de la novela de aventuras, aunque no sin distorsionarlo.

Moreno Fuentes se separa, pues, de la obra verneana, pero no del espíritu de su autor. Como éste, cree en el progreso científico y extiende esa fe al ámbito político, planteando la posibilidad de una unión, utópica de momento. Como Verne, es consciente de la importancia de educar a las nuevas generaciones. Su filiación explícita a Verne debe por tanto entenderse como un llamamiento a ese público juvenil, ya sensibilizado por el autor francés al progreso científico y al que pretende inculcar Moreno Fuentes sus valores sociales y su proyecto político. En este sentido podemos aún interpretar en clave “iniciática” esta obra, coincidiendo con Savater (1979: 53) que distingue entre “novela de iniciación” y “novela iniciática”, en la que la iniciación es la del propio lector. Moreno Fuentes narrativiza un proyecto filosófico-político, del que hace depositarios a sus lectores, que también han asistido al Congreso científico a través de su lectura.

El interés de esta obra es, sin embargo, ante todo histórico. Al plantear esta utopía de unión hispánica, Moreno Fuentes entronca con las teorías panhispanistas de liberales como Castelar difundidas en revistas peninsulares como *La América*³¹⁷, que plantean uniones o ligas hispano-americanas en la segunda mitad del siglo XIX. Ésta es una propuesta ficticia y utópica que trata de calar en el público más joven. Es la reacción de un peninsular afincado en Cuba ante la crisis colonial española en América. El silencio en que ha quedado sumida esta obra se debe, pues, a la fuerza de su dimensión histórica y política, que ha ganado terreno sobre la literaria; y es que, como señala Tadié (1982: 25), “el texto no literario desaparece al mismo tiempo que el público para el que ha sido hecho, del que expresaba los valores y hablaba el lenguaje momentáneo”.

317 La difusión de este discurso panhispanista en la segunda mitad del siglo XIX está estudiada en mi trabajo inédito *La representación de la América hispánica en la revista española del siglo XIX, La América (1857-1886)*.

BIBLIOGRAFÍA

BARDAVIO, José María (1977): *La novela de aventuras*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.

BUTOR, Michel (1992): *Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard.

FERRERAS, Juan Ignacio (1973): *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Madrid, Edicusa.

MORENO FUENTES, José (1988): *Una empresa misteriosa en el mar de las Antillas. Imitación de Julio Verne*, Sabadell, Caballo-Dragón.

SAVATER, Fernando (1979): *La infancia recuperada*, Madrid, Taurus.

TADIÉ, Jean-Yves (1982): *Le roman d'aventures*, Paris, Presses Universitaires de France.

VERNE, Jules (1989): *La isla misteriosa*, ed. M. Salabert, Madrid, Alianza.

CRITICANDO A LA CRÍTICA MIRONIANA (EL 27 COMO PRECURSOR DE LA LECTURA LÍRICA DE MIRÓ)

Guillermo Laín Corona
Universidad de Málaga–University College London

Gabriel Miró ha pasado a formar parte de la literatura hispánica bajo diferentes marbetes, la mayoría de los cuales (estilista, lírico, paisajista...) hacen hincapié en la dimensión estética de su obra y olvidan u ocultan su importante componente novelístico-narrativo. Son pocos los críticos hoy interesados en Gabriel Miró, pero son menos aún los que se acercan a su obra para estudiarla desde una perspectiva estructural-novelística. Y de esta minoría prácticamente todos se decantan por remitirse casi en exclusivo a *Nuestro padre San Daniel* y *El obispo leproso*, acaso a veces *El abuelo del rey*, como dando por sentado que sólo en estas obras es posible hablar de novela. Uno de los últimos trabajos importantes al respecto, el de Rosario Martínez Galán (publicado hace ya más de quince años), se titula *Arte y técnica en la narrativa de Gabriel Miró*, pero entre paréntesis especifica que tal estudio, en apariencia abarcador de toda la narrativa mironiana, se contenta con las novelas de Oleza.

Auguraba Martínez Galán un resurgir de la crítica mironiana. Sin embargo, los estudios mironianos siguen siendo pocos. Además, aunque puede apreciarse un acercamiento más interesado por lo narrativo (Gregorio Torres Nebrera, Miguel Ángel Lozano Marco o Márquez Villanueva, entre otros), todavía la nota predominante es la que considera a Miró como un lírico o poeta, más que como un novelista. Pedro Carrero Eras (2003: 203), recientemente parafraseaba viejos tópicos sobre Gabriel Miró, remontándose a la teoría de Gullón (1983) sobre la novela lírica, y olvidando la tan acertada apreciación de Márquez Villanueva (1990) sobre los orígenes naturalistas de la obra mironiana:

Las novelas de Gabriel Miró se sitúan en una esfera especial de la literatura, pues la palabra, en manos de este escritor, adquiere un protagonismo excepcional y se convierte en un poderoso instrumento de recreación e interpretación de la realidad. [...] Las novelas de Miró, distantes del realismo decimonónico, son novelas líricas, género bien analizado por Ricardo Gullón. Novela lírica es lo mismo que decir novela poética o poemática. También se define como novela "interiorizada". Efectivamente: Miró es un poeta que escribe en prosa. Hay en la narrativa de Miró todo un mundo de percepciones y sensaciones que tienen mayor importancia que la trama, que el puro relato.

Perpetuar la imagen de Miró como "poeta que escribe en prosa" perjudica terriblemente la recepción actual de su obra. Prácticamente nadie lee ya a Miró, y no sólo entre los lectores de a pie, sino entre las personas más cultivadas, y hasta entre especialistas en literatura hispánica. Viviendo como vivimos en una época en que la novela es el género literario por excelencia, tal vez el olvido a que Miró se ha visto sometido se deba a ese constante relacionarlo con la poesía. Acostumbrados como estamos a cierto tipo de novela (dinámica, directa, causal), nos cuesta empezar a leer una novela de la que nuestras primeras referencias son las de "paisaje", "descripción" y "lirismo". Sin duda, todo ello está presente en la novela de Miró, no hay por qué negarlo, pero está ahí con funciones narrativas fundamentales. Entender la dimensión lírica mironiana desde esta funcionalidad permite al lector disfrutar más plenamente de la novela de Miró, en tanto que puede asimilar lo lírico como parte necesaria de la estructura, y no como un añadido; de este modo, además, la novela de Miró se hace más asequible al lector porque se ajusta más a su horizonte de expectativas, esto es, a lo que el lector convencional entiende y espera del género novela.

La consideración narrativa de la obra mironiana no sólo podría favorecer a que el lector común se acercase de nuevo a Miró, sino que es una prerrogativa de una crítica seria que mire más allá de la superficie, esto es, del estudio fácil detenido en los aspectos formalistas o estilísticos. Así lo consideraba Paciencia Ontañón (1979: 12-13):

El lenguaje, pues, podría ser la primera causa por la cual no se acepte a Miró. El lenguaje, tan denso, hace sus obras difíciles de comprender en una lectura rápida, superficial. El lector se detiene con frecuencia aquí, y no percibe lo demás. No podríamos, tal vez, censurar esta superficialidad a una masa heterogénea de lectores, pero sí a la crítica, que debe penetrar profundamente en la obra literaria para esclarecerla.

Efectivamente el exuberante estilo de Miró, su lenguaje, puede ser la causa de la incompreensión de su obra por parte del gran público, pero no debería de serlo para el crítico, quien tiene el deber de profundizar para esclarecerle estos aspectos al lector y permitirle adentrarse en la obra y disfrutar de ella.

Conviene, pues, criticar a la crítica mironiana por su tradicional superficialidad a la hora de estudiar a Miró. Miró ha sido leído reiteradamente en esta superficie lírica. Lectura que comenzó, bajo el marbete de estilista, por los años en que Miró estaba escribiendo. Ian R. MacDonald (1975: 8) demuestra cómo en vida Miró ya fue leído fundamentalmente como “a great stylist, a great craftsman of the Castilian language, or even a poet who, rather oddly, chose to write in extended prose forms”. La categoría de estilista bien puede admirarse (y hubo quien efectivamente admiró a Miró como estilista) o denostarse, pero entre los críticos de su tiempo predominó la opinión negativa, y de hecho al propio Miró no le gustaba. Estilista, desde este punto de vista, era alguien que se limitaba a escribir bien, incluso muy bien, pero que no tenía nada que decir; en el caso de Miró, un escritor de bellas palabras, pero no de novela, como resumía Ortega, en una de las más destructivas y desacertadas críticas de Miró. Para Ortega (1966⁶: 545-46), *El obispo leproso* “no queda avecinada entre las buenas novelas”, y todo por no ser Miró más que un “pulcro” prosista. Ortega alaba su estilo casi porque no le queda otra cosa que alabar, y aun la forma que tiene de hacerlo es tan tortuosa que rebosa ironía:

No creo que haya actualmente escritor más pulcro y solícito. Cada frase está hecha a tórculo. Cada palabra, ensamblada con las vecinas, y luego, pulida la coyuntura. Y no hay línea que suba ni que baje en la página: todo el libro conserva la misma ardiente tensión, idéntico cuidado, pulso y pulimento. Tanto, que acaso este son persistente de prima hiperestesiada colabora a la fatiga, no dejando respiro: la perfección de la prosa es en Miró impecable e implacable.

MacDonald propone la posibilidad de que Miró fuera denostado como estilista en una época en la que, como demuestra el desprecio a que fue sometido Góngora, la ambición de un estilo elaborado era considerada una aberración. Miró, como Góngora, fue despreciado por una aspiración de estilo que chocaba con la estética del momento, estética de lenguaje austero, como el del 98. En este contexto, la generación del 27 vendría a jugar un papel fundamental en la crítica mironiana. Para los jóvenes poetas, anhelantes de renovar las formas poéticas, Miró representaba, precisamente por su prosa, pero también por su visión del mundo —visión, decían, lírica— un modo admirable de *poesía*. MacDonald (1975: 28) explica que “Salinas provides an excellent example of this lack of interest in novelistic structure; in a lecture given in 1931, he presents Miró as having rescued prose from its servitude to narrative”.

No sólo los poetas del 27 promovieron esta revaloración de Miró como lírico. En la Edición Conmemorativa de sus Obras Completas, destacados autores, entre ellos Unamuno y Azorín, coinciden en defender a Miró como un gran escritor, pero desde la perspectiva lírica. Podría decirse que es esta edición la que consolida, desde la admiración, la lectura lírica de Miró, que se va a perpetuar con el paso de los años. Tal vez ya influida por esta forma de entender a Miró, Margarita de Mayo es una de las primeras en publicar un artículo científico en el que se niega el carácter novelístico de la obra mironiana. Y lo hace de Mayo con un argumento que será tan tópico como desacertado en la crítica posterior, el de comparar todas las obras de Miró con el título de una de sus primeras novela, *Hilván de escenas*. Para de Mayo (1936: 195),

aun las más nombradas de sus novelas [incluyendo entre ellas las de Oleza], son un verdadero “hilván de escenas”, donde la acción decae con frecuencia, y hasta desaparece, en una yuxtaposición de cuadros, que adquieren en la novela más relieve que la trama misma. Parece que el autor, agotado y vencido con sus personajes, en una lucha estéril, buscara el reposo en la contemplación de la belleza. [...] Ello da a la acción un ritmo lento.

De Mayo concluye diciendo que Gabriel Miró es “el estilista más refinado de la “Generación del 98” y uno de los más grandes de todos los tiempos”, gracias a una “verdadera poesía en prosa” que “tiene el poder mágico de la palabra exacta, logrando encerrar en ella una síntesis de sensaciones”. Y añade: “Gabriel Miró, que es un enamorado del paisaje, mira y siente la naturaleza como si en ella ofreciera lo humano” (De Mayo, 1936: 200).

En este artículo, de 1936, nos encontramos ya con todos los elementos que configuran la lectura lírica de Miró y que se repetirán hasta la saciedad en lo sucesivo. Francisco Rico (1984: 89-90) recoge la opinión de que *Hilván de escenas* es “un título que bien pudiera servir de marbete genérico para otros libros”, ya que todos “coinciden, de manera básica, en ser una serie o sucesión de escenas”, como insistirán en repetir Hernández Valcárcel y Escudero Martínez (1986), asumiendo a Gullón (1983) en su consideración de la novela lírica mironiana. A la lentitud de la prosa mironiana se ha referido Mariano Baquero Goyanes (1974), a partir del concepto de tempo lento, pero este crítico es especialmente estimado por su famoso estudio sobre la prosa y el estilo sensualista de Miró, relacionándolos con el modernismo (Baquero Goyanes, 1956). Sigue Baquero en este estudio las hipótesis de un estudio primerizo al respecto, el de Guillermo Kaul (1948: 98), en el que, además, se analiza en profundidad a Miró como paisajista, otro de los tópicos a que se ha visto limitado Miró: “El paisaje constituye el motivo central del arte de Miró, y con él inicia nuestro escritor su trayectoria de primer estilista contemporáneo de la lengua castellana”.

Estos pocos ejemplos de una lista mucho más larga son suficientes para demostrar la visión tópica que de Miró se ha tenido. Resulta más interesante ver ahora cómo en gran medida estos tópicos hunden sus raíces en la lectura que de Miró hicieron los poetas del 27. Lo que no ha de resultar extraño a la luz de la estrecha relación que existió entre Miró y tales poetas. Jorge Guillén (1970: 136) recuerda cómo, en la reunión que celebraron en Sevilla como punto de partida de la generación del 27, se le mandó a Miró una postal firmada por Alberti, Dámaso Alonso, José Bergamín, Gerardo Diego, Federico García Lorca y él mismo, y en ella se le decía: “Todos participamos en la admiración y cariño a Sigüenza”. Y ya se ha señalado en alguna ocasión cómo a Gabriel Miró se le reconoce por incitar al 27 a proyectar el centenario de Góngora desde su posición ministerial, como confiesa, entre otros, Dámaso Alonso (1955: 577):

Para remate, el Ministerio de Instrucción Pública, por la intervención de aquel gran artista y gran amigo de Góngora, el inolvidable Gabriel Miró, organiza con excelente acuerdo el Concurso entre escritores, pintores, escultores y músicos, para el que fue destinado el trabajo del que formaba parte este artículo.

Es precisamente esta admiración la que supone la revalorización a que someten estos autores a Miró. Despreciado tradicionalmente como estilista, Guillén, Salinas, Dámaso Alonso y Gerardo Diego (más especialmente que los demás poetas del 27), vieron en sus cualidades de estilo y en la lírica del paisaje precisamente la razón más de peso para estimar a Miró como uno de los grandes escritores de la literatura española. Sustituyeron el marbete de estilista por el de lírico, menos despectivo, más ennoblecedor, pero igualmente limitado. Porque, como poetas, se interesaron casi exclusivamente en los aspectos líricos de la obra mironiana. De sus obras, le interesan menos sus novelas propiamente dichas que libros como los de Sigüenza o *El humo dormido*. Dámaso Alonso (1969³: 149), resaltando al Miró que era, “ante todo, un gran poeta en prosa”, un “escritor de “estampas””, recuerda que “cuatro o cinco muchachos fervorosos leíamos y comentábamos en voz alta trozos del *Libro de Sigüenza* o de *El humo dormido*”. Y cuando estos poetas se refieren a las novelas, como las de Oleza, aun reconociendo la faceta narrativo-novelística de las mismas, lo hacen subordinándolo a lo lírico. Guillén (1972²: 165), por ejemplo, reconoce la acción narrativa: “este mundo —lírico, novelesco— no es ni podría ser un mundo inmóvil”. Sin embargo, ese mundo es antes lírico que novelesco.

Fruto de esta admiración resultó no sólo una determinada forma de leer a Miró, sino una influencia directa de éste en la poesía de los jóvenes poetas, especialmente Salinas y Guillén³¹⁸. Influencia que se percibe en la misma composición de sus estudios críticos. El recuerdo que de Miró hace Dámaso Alonso en *Poetas españoles*

318 Son de especial interés al respecto los trabajos de Altisench (1989) y Díaz de Revenga (1979).

contemporáneos está emplazado inmediatamente antes del capítulo dedicado a la generación del 27, como un tributo a su magisterio. También Guillén en *Lenguaje y poesía* incluye a Miró justo antes del análisis de los poetas de su propia generación. No en balde Guillén llama a Miró “maestro” en su correspondencia (Guillén, 1970: 109).

Mi hipótesis es que fueron los poetas del 27 los que tanto con su práctica poética como con su actividad crítica ensalzaron la figura de Miró, pero condicionándolo hasta nuestros días a una lectura lírica que olvida la dimensión narrativa de su obra. De todos, fue tal vez Guillén el que más contribuyó a ello. Muchos estudios posteriores sobre Miró hunden sus raíces en las palabras de Guillén. En *Lenguaje y poesía* (publicado por primera vez en 1962), Guillén articula una teoría sobre el uso de la palabra en Miró, señalando tanto en él como en Góngora “una gran fe en las palabras” que elige con “fervor” (Guillén, 1972: 145). Fe en tanto confianza en las posibilidades de expresión de la palabra. Según Guillén, Miró no sólo confía en la palabra para expresar el mundo, sino que para Miró el mundo, la vida sólo llega a ser plenamente una vez expresada. Es, además, el lenguaje, un medio de posesión del mundo y para el hombre una herramienta para ser plenamente, de autoconciencia. La belleza del mundo no es para Miró, dice Guillén, inefable, sino que lo inefable, lo sublime se manifiesta, se crea incluso, una vez que el mundo es expresado. La palabra es, finalmente, para Miró, una forma de alegría que se manifiesta en el acto de nombrar el mundo con su palabra exacta.

Guillén se deja influir por esta lectura de Miró, especialmente en *Cántico*. La dedicatoria de *Cántico* está dirigida a su madre porque “mi lenguaje me regaló, el lenguaje que dice ahora con qué voluntad placentera consiento en mi vivir, con qué fidelidad de criatura humildemente acorde me siento ser” (Guillén, 1968: 21). En la dedicatoria final de este mismo poemario, a Salinas, Guillén lo describe como ávido “de consumir la plenitud del ser en la fiel plenitud de las palabras” (Guillén, 1968: 537). En su poema “Más allá”, los objetos “Nombrados, / se allanan a la mente”. Basta una rápida mirada a estos ejemplos (pocos de una lista enorme) para percibir cuán de cerca Guillén está de la teoría que él mismo postula sobre el lenguaje mironiano. ¿Hasta qué punto Guillén se ha dejado influir y hasta qué punto Guillén busca en Miró lo que él ya había asumido? No podemos saberlo. Si es lo segundo, entonces nos encontramos ante Guillén como un lector selectivo de Miró, que se vale de él para su propia teoría poética, lectura selectiva que limita a Miró, pero que asumen otros críticos posteriores. Así es el caso del libro de Roberta L. Johnson en su estudio de 1985. La autora sigue totalmente de cerca a Guillén en su análisis de Miró, como se demuestra en las constantes referencias de la autora a *Lenguaje y poesía* y por el hecho de que llega incluso a proponer la huella de Miró en ciertos aspectos de estilo, como en el famoso verso guilleniano: “Todo en el aire es pájaro”. Johnson repite y a la vez amplía y magnifica la teoría de Guillén, de modo que a la luz de esta autora Miró parece sustituir su marbete de estilista/lírico por el de filósofo. La propia Johnson (1985: 9) admite que en su “monografía vamos en busca del Miró filosófico”. En cualquier caso, se vuelve a abandonar el análisis del Miró novelista.

La consideración de Miró como paisajista se remonta a los años en que Miró estaba componiendo, por lo que no podemos considerar a Guillén el causante exclusivo de tal marbete. Sin embargo, Guillén, a la consideración de que “No hay paisajista más fuerte que Miró en la literatura española”, añade: “sin el hombre [el paisaje] no existe. Para nosotros sólo existirá humanizado” (Guillén, 1972: 153). Esta humanización del paisaje es probablemente una aportación de Guillén, quien lo justifica con argumentos que ya existían antes, como el de la sensualidad de su prosa, la necesidad mironiana de sentir todo el paisaje, lo real, y expresarlo con tal sensualidad, hasta el punto de odiar las palabras que denotan conceptos abstractos. Un sensualismo o materialismo que, según Guillén, Miró usa como puente hacia una reflexión más profunda y que es base de un presente infinito, en el que confluyen pasado y futuro como en tiempo detenido. El propio Guillén participa en su poesía de esto, y de nuevo de tal suerte que no podemos decir si se deja influir o encuentra en Miró su propia aspiración poética. En *Cántico*, especialmente en los poemas de la primera edición (una de las cuales poseía Miró, firmada por el propio Guillén), el poeta reflexiona sobre lo real a partir de la materialidad del mundo, un mundo que es principalmente paisaje. Así ocurre en su poema “Las soledades interrumpidas”, cuyo título ya recuerda a Miró, especialmente si tenemos en cuenta que esas soledades interrumpidas del poema lo están por un símbolo también mironiano,

el tren, que supone la destrucción del presente infinito y “precipita al futuro” (Guillén, 1968: 43). Tal vez en esta forma que tiene Guillén de entender el paisaje en Miró (y lo real en su propia poesía) está la base para las consideraciones del “tempo” detenido que se han atribuido constantemente a Miró. Ricardo Landeira (1972: 49), por ejemplo, hace notar la importancia de la contemplación del paisaje en la trilogía de Sigüenza. El paisaje se humaniza de tal manera que con él se funde el personaje, y se llega a las profundidades del alma:

[...] el narrador siente su ánimo tan inundado por la visión del panorama que contempla que, aunque es posible distinguir cuál es cuál, es imposible separarlos, dando lugar a una simbiosis hombre-Naturaleza. En esta aleación los sentimientos de uno y las propiedades de otro se trastocan en una influencia mutua, con lo cual el paisaje adquiere alma o espíritu consciente con el que expresa lo que el hombre siente por él [...]

Llegados a este punto, podríamos iniciar un estudio en profundidad sobre las relaciones entre la poesía de Guillén y la obra de Miró, pero ese es un material muy amplio que habré de tratar en otro lugar. He querido sencillamente dar unas rápidas impresiones no sólo sobre la posible influencia de Miró en Guillén, sino sobre cómo la lectura crítica de Miró hecha por Guillén ha contribuido a la configuración de la recepción lírica de Miró. Evidentemente, no podemos asegurar que tal recepción se deba cien por cien al papel ejercido por la generación del 27, y en especial por Guillén, pero dos aspectos, al menos, son significativos. Uno, que Guillermo Kaul (1948: 104) explique a Miró a partir de un estudio sobre Guillén: “Miró, como escribe Casaldueiro de Guillén, “desnuda la luz y el agua, en busca siempre de la luz que sea más luz y del agua que sea más agua””. Dos, que ciertos críticos hayan estudiado a Miró como un prosista puro —en paralelo a la poesía pura de Guillén—: Sánchez Gimeno (1960: 70, 99) afirma que en la prosa de Miró “predomina la poesía pura”, que “es prosa por la prosa”; Martínez-Mena (1981: 61), a partir de varios testimonios, califica a Miró como “Puro escritor”, y López Landeira (1972: 19) explica que en sus últimas obras Miró depura “su arte narrativo hasta convertirlo en prosa pura”.

Los ejemplos dados sólo nos permiten ver que en la lectura que de Miró hicieron los poetas del 27 ya se encontraban las bases de los diferentes tópicos que sobre el Miró lírico se dirían con posterioridad. Dada la estrecha relación que hubo entre Miró y el 27 y dado que fueron estos los que revalorizaron su prosa por primera vez (y que lo hicieron desde una perspectiva lírica), cabe la posibilidad de que ejercieran, tal vez involuntariamente, un papel condicionante y limitador de la lectura de Miró. Si fuera así, sin duda alguna no fue malintencionadamente, como no podía ser de otro modo en personas que admiraban a Miró. No podían querer causarle ningún daño, pero lo hicieron, aunque tal vez la culpa sea de los críticos posteriores. Indudablemente, Guillén hubo de resaltar la dimensión poética de Miró, porque él mismo era un poeta. Sin embargo, él nunca negó al Miró novelista. En sus escritos, Guillén (1972: 176) recuerda que Miró odiaba ser llamado poeta; Guillén, que dedica algunas, pero excelentes páginas a ciertos aspectos novelísticos de Miró (como las de la ironía mironiana), sabe que Miró es un novelista:

Y Miró, que se sabía tan lírico, puso toda su ambición en escribir narraciones. El empeño fue logrado. Es tan excepcional su potencia de paisajista que parece posponer su vigor novelesco. Doleía mucho a Miró que se leyese tales relatos como si no fueran más que una colección de trozos descriptivos y líricos. No cometamos ese yerro.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTISENCH, Marta (1989): "Miró, Salinas y Guillén: tres poéticas de la claridad", en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, II, eds. A. Sotelo Vázquez y M. C. Carbonell, Barcelona, Departamento de Filología Española, 1989, pp. 17-39.
- ALONSO, Dámaso (1955): "Góngora y la nueva generación", en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 563-79.
- . (1969³): "Gabriel Miró en mi recuerdo", en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, pp. 149-54.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1956): "La prosa neomodernista de Gabriel Miró", en *Prosistas españoles contemporáneos*, Madrid, Rialp, pp. 173-252.
- . (1974): "Tiempo y "tempo" en la novela", en *Teoría de la novela*, eds. G. Gullón y A. Gullón, Madrid, Taurus, pp. 231-242.
- CARRERO ERAS, Pedro (2003): "Ironía y riqueza verbal en un pasaje de El obispo leproso, de Gabriel Miró", en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Coreana de Hispanistas*, eds. M^a Á. Álvarez Martínez y M^a S. Villarubia Zúñiga Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 203-14.
- DÍAZ DE REVENGA, Francisco Javier (1979): "Gabriel Miró y los poetas del 27", en *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*, ed. J. L. Román del Cerro, Alicante, Caja de Ahorros Provincial, pp. 243-263.
- GUILLÉN, Jorge (1968): *Aire nuestro. Cántico. Clamor. Homenaje*, Milán, All'insegna del pesce d'oro.
- . (1970): *En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario*, Madrid, Ediciones de arte y bibliofilia.
- . (1972): "Lenguaje suficiente: Gabriel Miró", en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, pp. 143-79.
- GULLÓN, Ricardo (1983): "La novela lírica", en *La novela lírica I. Azorín, Gabriel Miró*, ed. D. Villanueva, Madrid, Taurus, pp. 243-258.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen y ESCUDERO MARTÍNEZ, Carmen eds. (1986): *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
- JOHNSON, Roberta L. (1985): *El ser y la palabra en Gabriel Miró*, Madrid, Editorial Hispanoamericana, 1985.
- KAUL, Guillermo (1948): "El estilo de Gabriel Miró", *Cuadernos de literatura*, IV, 10, pp. 97-138.
- LÓPEZ LANDEIRA, Ricardo (1972): *Gabriel Miró: Trilogía de Sigüenza*, Chapel Hill, Estudios de Hispanofilia.
- MACDONALD, Ian R. (1975): *Gabriel Miró: His Private Library and his Literary Background*, Londres, Tamesis.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1990): *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert-Diputación Provincial.
- MARTÍNEZ-MENA, Miguel (1981): *Gabriel Miró: Junto a los ángeles*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial.
- MAYO, Margarita de (1936), "Gabriel Miró: Vida y obra", *Revista Hispánica Moderna*, II, 3, p. 193-204.
- ONTAÑÓN DE LOPE, Paciencia (1979): *Estudios sobre Gabriel Miró*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ORTEGA Y GASSET, José (1966): "El obispo leproso. Novela, por Gabriel Miró", en *Obras completas*, III, Madrid, Revista de Occidente, pp. 544-50.
- RICO, Francisco, ed. (1984): *Historia y crítica de la literatura española 7. Época contemporánea: 1914-1939*, Barcelona, Crítica.
- SÁNCHEZ GIMENO, Carlos (1960): *Gabriel Miró y su obra*, Valencia, Castalia.

“CONTINUIDAD DE LOS PARQUES”: UNA LLAMADA AL LECTOR-CÓMPLICE CORTAZARIANO

Victòria Lara Labaila
Universitat de Lleida

1.-La superación del contexto de la realidad del realismo y del surrealismo: el neofantástico

En una entrevista video-sonora dada por Julio Cortázar en 1977 para el programa *A fondo* (1988) el mismo autor nos explicaba una anécdota infantil:

Mi noción de lo fantástico no tenía nada que ver con la noción que podía tener mi madre, mi hermana, mi familia y mis condiscípulos. O sea, que descubrí, y era un poco penoso, que yo me movía con naturalidad en el territorio de lo fantástico, sin distinguirlo demasiado del de lo real. [...] eran hechos que yo asumía sin protesta y sin escándalo. Y me encontré envuelto ya en un sistema social donde eso sí es un escándalo y se lo reduce inmediatamente de manera racional, diciendo: “bueno, es una casualidad, es una coincidencia. ¡No, es una excepción!”

Como cuando era niño, la realidad para Cortázar es la suma de lo que los demás llamamos “realidad” y “fantasía”. Son las dos caras de la misma moneda a la vez. Si la lanzamos al aire, puede salir cruz, o no: toda está en manos del azar.

Hasta llegar a Cortázar, lo fantástico había sido aquella bestia que nos espera a la vuelta de nuestras pesadillas con intenciones asesinas. A partir de este punto, lo fantástico pasó a ser un algo que late bajo la piel de nuestra cotidianidad y que espera, pero esta vez para que lo vislumbremos. A pesar de nuestros esfuerzos, continuaremos sin comprenderlo, porque aquello no se puede comprender, dado que pertenece a un mundo diferente del regido por la razón. Por eso nuestra mente le teme y se siente atraída por él. Nuestra actitud ante ello debe ser atenta y positiva, de aceptación, aunque tampoco muy apegada, puesto que, de no ser así, lo fantástico puede no aceptarnos a nosotros. Y entonces, las consecuencias pueden ser terribles, a la vez que imprecisas...

Ni el propio Cortázar conocía el funcionamiento de esta nueva realidad. Pero eso no debe asustarnos. Cuando uno juega puede perder, pero también puede ganar. Y si gana, la recompensa será conocer un poco mejor la realidad, más allá de la fragmentación en la que viven instalados quienes no quieren ver más de lo que pueden tocar. Esa es una buena razón para arriesgarse.

Esta visión cortazariana supera a la del Realismo, porque ésta es cegada por el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, que cree que todo puede ser descrito, cuando no es así; y también a la del Surrealismo, porque ésta pregonaba la existencia de dos realidades independientes (vigilia y sueño), que algunos privilegiados unen en el Absoluto; mientras que aquélla mantiene que ambos aspectos (lo real y lo fantástico) ya están fundidos y que todos podemos verlos, o al menos, intuirlos, si nos fijamos.

Además, debe tenerse en cuenta la adhesión de Cortázar a la teoría de la patafísica de Alfred Jarry, que preconiza un estudio de la realidad a través de las excepciones a las leyes, más que a las leyes en sí, que acaba de dar forma a su Neofantástico, claramente diferenciado del género fantástico.

2.-Final del juego en la primera etapa de la cuentística cortazariana

Bestiario y *Final del juego*, sus dos primeros libros de cuentos, distintos al resto de su obra, suponen una resolución estética de lo fantástico en un Cortázar que no problematiza más allá de lo literario. Como el propio autor aclara en su artículo “Algunos aspectos del cuento” (1993: 369):

[El cuento es] ese género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario.

3.-Dos elementos clave: el doble y el juego

La explicación del doble (*doppelgänger*) en Cortázar es casi matemática. Al multiplicarse el número de realidades, se incrementa en proporción la cantidad de “yos” que actúan de forma simultánea en todos los ámbitos, llevando vidas paralelas.

El juego encaja perfectamente en los esquemas cortazarianos, dado que, a partir de un número finito de reglas, se tiene acceso a las infinitas posibilidades que tienen delante los jugadores antes de cada nueva partida. Además, el juego, como actividad claramente infantil y dominada por el azar, supone un efectivo método “raciocida”, si se me permite la palabreja.

Por otra parte, los juegos tienen algo de ceremonial, de ritual, que nos devuelve inmediatamente a nuestro pasado más remoto, a la Prehistoria, época así llamada por desdeñar el método de aprehensión que existía en la época histórica, como en la edad primera de todas las personas, anterior al advenimiento de la ciencia.

De ahí surge también la habitual oposición cortazariana entre el *homo sapiens* y el *homo ludens*, brillante hallazgo de Jaime Alazraki (1994).

4.-El lector-cómplice

Pero para Cortázar, la literatura es un juego no sólo en el sentido en que lo era para Robert Louis Stevenson, que definía su tarea de escritor como estar “jugando en casa, como un niño, con papel”. Para él, la literatura es un juego de dos: el escritor y el lector. Esto es, hasta cierto punto, evidentemente, puesto que cualquier lector acepta, en el momento de leer un libro, que aquello de lo que va a ser testigo será, mientras dure la lectura, algo cierto. Sin embargo, Cortázar va más allá. Cualquiera que lea un cuento suyo se dará cuenta de que la contención con que éste es narrado produce una sensación de ambigüedad, aumentada por lo insólito de lo que se nos está contado. A esta incertidumbre, el lector responderá intentando descubrir el engranaje del cuento y, como ello no será posible, debido a la falta de datos concretos, deberá poner de su parte. De este modo, el lector, que se siente en la necesidad de acabar lo que no nos cuenta el escritor, se convierte también en autor. Y esto supone un enriquecimiento no sólo del relato, sino también de la visión que tiene el lector del mundo.

5.-“Continuidad de los parques”

Este archiconocido cuento narra la historia de un hombre que, enganchado a la novela que empezó a leer unos días atrás, y continuó de vuelta en tren, llega a su casa para retomar la trama donde la había dejado, justo al final. El hombre, embebido por la narración, se sienta en su sillón de terciopelo verde, de espaldas a la puerta y de cara a unos ventanales, que dan a un robledal. Las últimas páginas del libro cuentan cómo la pareja protagonista se encuentra por última vez en la cabaña del bosque, justo antes de que él vaya a eliminar al sujeto que impide su relación. Con decisión, el hombre se va hacia la casa del otro, tras cruzar una alameda. Entra en la finca y, puñal en mano, se acerca con sigilo hasta el sillón de terciopelo verde donde está sentado su enemigo, que casualmente está leyendo una novela.

Los personajes son sólo tres. Ni siquiera tienen nombre. Únicamente sabemos de ellos a través de las escasísimas acciones que llevan a cabo y que sirven para resolver el conflicto, apenas planteado. Sólo sabemos que una “pasión secreta” une a la pareja, pero no sabemos qué tipo de relación la une a ella con el hombre que impide su relación, como tampoco la que comparten ambos hombres antes del fatal suceso.

Además, tampoco sabemos si el hombre que lee la novela en el cuento y el que lo hace en la novela son el mismo, pues a pesar de las coincidencias evidentes, también hay alguna diferencia. Así, mientras que en la novela el bosque que lleva a la casa es de álamos, en la realidad del cuento es de robles. Asimismo, el estudio donde lee el protagonista del cuento, se convierte en salón al final de la novela.

A pesar de todas las pistas, estratégicamente diseminadas a lo largo de esta página, no podemos saber a ciencia cierta si la solución del cuento implica que la posible víctima entra en la novela o si es su asesino el que sale de ella, o si tal vez existen ambos en ambas realidades. En cualquier caso, nos encontraríamos ante un claro caso de dobles, uno de los usos habituales en la obra de Cortázar. En las líneas finales, la ausencia de verbos en forma personal nos transmite una sensación de atropello. La causalidad de los hechos lleva a una aceleración de ellos hacia el final. Este desenlace casi nos hace sentir los jadeos del asesino, las palpitaciones en las sienes de la víctima. Y es que el final, sin duda fatal, está anunciado en diversos elementos dispersos a lo largo del cuento. Durante la lectura no sospechamos cuál será ese final, pero sí sabemos que va a ser terrible e ineludible.

La fatídica solución tiene lugar supuestamente en una sola dimensión dialéctica, pero ¿en cuál? De hecho, el cuento tiene un final abierto. Queda *in absentia* el asesinato del lector de la novela (¿o tal vez de su doble?), si es que éste se produce. Pero esto no es el final del cuento. Porque quizás, en el último momento, el hombre del sillón verde vuelve a la realidad antes de ser asesinado, simplemente, por dejar de leer. Pero también podría ser que eso no le sirviese de nada, porque el mundo que creía real ha resultado ser ficción y viceversa... ¿Quién sabe? Asimismo, ¿qué sucede con el hombre y la mujer de la cabaña? ¿Acaso desaparecen en el mismo instante en que el hombre del sillón muere? ¿O tal vez no? La solución a esta disyuntiva sería averiguar si el elemento fantástico de este cuento reside en que la persona real entra en la novela para ser asesinada en la ficción (y quizás también en la realidad), o bien en que la novela tiene una especie de facultad adivinatoria o incluso punitiva, de manera que no sólo matase al hombre real, si no que también le avisase de su muerte justo en el mismo instante en que ésta se produjera, o simplemente en que existan algunas semejanzas entre ambas realidades (o mejor, ficciones).

Al final, lo que prevalecerá será la interpretación del lector, que vendrá a poner en orden el sinsentido propuesto por Cortázar. Y que no se le olvide a nadie: ninguna lectura es desechable. Tan válido es un lector como otro. Cortázar nos presta las piezas, pero nuestra es la opción de montarlas de una manera o de otra para terminar el puzzle.

6.-La novela como espejo y como puerta

De todos modos, al avanzar en la lectura, podemos deducir el pánico que se debió adueñar del lector del cuento porque, a la vez que nosotros, él mismo se debió haber identificado con la víctima de la novela. El efecto producido sería comparable al que sentiría una persona puesta entre dos espejos encarados el uno al otro. El lector de la novela debió sentir vértigo al poderse leer (mejor que ver) hasta el infinito. Pero además, nosotros, lectores del cuento, nos sentimos parte de esta mecánica circular, identificándonos con el lector de la novela también.

Así pues, el libro, la novela del cuento, funciona como puerta entre ambas realidades (que en definitiva son sólo una, según Cortázar). Esta puerta comunica la realidad del lector con la ficción que le plantea lo que lee. Hasta aquí, todo correcto, porque esto le pasa a cualquier lector, como consecuencia del contrato ficcional que ha asumido al abrir un libro cualquiera. Pero en este cuento, Cortázar va más allá y deja que esta puerta sirva, según algunas lecturas, para que los personajes de ficción puedan entrar en la realidad. Este recurso ha sido utilizado en diversas ocasiones en la literatura. Por citar algunos ejemplos, tenemos el *Popol Vuh*, *Orfeo* de Jean Cocteau, *Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll, “El espectro” de Horacio Quiroga o “Las babas del diablo” del propio Cortázar, pero he aquí la innovación: la novela no usa un artefacto, sino que, ajustándose a la naturaleza, la puerta se abre en el interior del lector.

¿Qué conclusión podríamos extraer de esta lectura? Pues que la literatura entraña peligros.

Cortázar ya nos lo había advertido en el terreno extraliterario, en concreto, en “Una profecía sobre la novela” (Cortázar, Quimera, 1992: 17) y en “1.93 Modelo para entrevistar. Entrevista con Julio Cortázar”:

Adviértase que ya no hay personajes en la novela moderna; hay sólo cómplices. Cómplices nuestros, que son también testigos y suben a un estrado para declarar cosas que –casi siempre– nos condenan [...]

[...] la literatura tiene un margen, una latitud tan grande que permite, e incluso reclama –por lo menos para mí– una dimensión lúdica, que la convierte en un gran juego. Un juego en el que puedes arriesgar la vida. Un juego terriblemente peligroso, pero que conserva características lúdicas.

Como el juego, uno de los elementos clave del universo cortazariano, implica un riesgo: la posibilidad de perder. Y esto es justamente lo que es posible que le sucediera al protagonista de nuestro cuento. Cortázar quiere que seamos conscientes de eso y, de hecho, lo consigue. ¿Quién no se dará la vuelta, al acabar el cuento, para ver si le están acechando con un cuchillo?

7.- El problema de la realidad

Como sucede en los cuadros de Magritte, aquí hallamos la representación de una obra de arte dentro de otra. Si en Magritte se trata de un cuadro dentro de un cuadro, en Cortázar, es una novela dentro de un cuento. En ambos casos, se trata de un motivo aparentemente sencillo, aunque es muy complejo, dado que están intentando plasmar el problema de la no identidad entre la obra de arte y la realidad, en un intento de reflexión sobre el proceso pictórico o literario (respectivamente) de plasmación de la realidad. Se trata, sin duda, de una crítica feroz al realismo, que tanto daño ha hecho en la mente del público-receptor, esos a los que ambos artistas están zarandeando violentamente para que despierten de su adormilamiento.

8.-El título del cuento o la continuidad como punto de partida

El título del cuento en sí mismo podría ilustrar la teoría de la realidad cortazariana. Es precisamente la palabra “continuidad” la que concentra su cosmovisión. Y lo es porque realmente su superrealidad es esa “unión ininterrumpida de las partes de un todo”, como define el diccionario.

Asimismo, esta palabra le da mucho juego, puesto que le sirve para jugar con esa clase de lectores a quienes no les gusta que les pillen desprevenidos.

9.-La situación espacial del cuento

Como hemos advertido antes, el lector de “Continuidad de los parques” se siente identificado con el lector de la novela y protagonista del cuento. A causa de ello, Cortázar obliga a que nos juzguemos a nosotros mismos como lectores, y también a que nos preguntemos por la quintaesencia de la literatura y, en definitiva, por las relaciones que se establecen entre ficción y realidad. Y esto nos lleva irremediabilmente, del mismo modo en que Cortázar lleva su cuento hasta su trágico fin, a preguntarnos por la utilidad de la literatura, por la verdad de la vida.

Si nos paramos a pensarlo, lo que Cortázar pretende con este cuento, es que cambiemos de actitud, que desechemos nuestros prejuicios antes de empezar a leer su volumen de cuentos. Además, este cuento, dispuesto no sólo al principio de *Final del juego*, sino también del volumen segundo (titulado *Juegos*) de *Los relatos*, tiene la misma función, pese a no ser explícita, que la advertencia inicial de *Rayuela*. Ambos textos proponen ante todo la desmitificación de la Literatura.

10.-Conclusión

A modo de conclusión, diré que espero haber demostrado suficientemente que “Continuidad de los parques”, el cuento cortazariano que aquí hemos presentado, es una llamada alta y clara al lector-cómplice para que tome conciencia de lo que es, pero también para que sepa, remedando a Eugen Fink (Alazraki, 1994: 99), que en el juego de Cortázar, nosotros no sólo somos los que jugamos, sino que somos los jugados.

Como el propio Cortázar dice en “El gran juego”, un poema incluido en el *Último Round* (1969: 156):

[...] pero no sé si la baraja
la mezclan el azar o el ángel,
si estoy jugando o soy las cartas.



BIBLIOGRAFÍA

A fondo (1988): *A fondo: Julio Cortázar*, Barcelona, Editrama (Biblioteca de la memoria, 6).

ALAZRAKI, Jaime (1994): *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Antropos Editorial del Hombre.

CORTÁZAR, Julio (1993): "Algunos aspectos del cuento", en *Obra crítica*, ed., J. de la Cuesta, Madrid, Alfaguara, II, pp. 365-385.

--. (1998): *Final del juego*, Madrid, Alfaguara.

--. (1992): "Una profecía sobre la novela", *Quimera*, 115, pp. 12-25.

PEREIRA, Manuel (1993): "1.93 Modelo para entrevistar. Entrevista con Julio Cortázar", *Quimera*, 118, pp. 18-24.

BOCCACCIO Y PETRARCA EN DOS COMEDIAS ESPAÑOLAS DEL XVII

José Enrique López Martínez
Universitat Autònoma de Barcelona

La literatura clásica italiana, desde el esplendor del *trecento* hasta bien entrado el siglo XVII, fue una constante fuente de inspiración para los escritores de todo el continente, y particularmente para los autores de la península ibérica. La poesía lírica española, con la fundamental labor de introducción de Santillana o Garcilaso, quedó para siempre determinada por la voz y el tono de la obra del Petrarca y sus innumerables seguidores. También la épica culta, la narrativa y el teatro fueron receptores de ideas, argumentos, temas e innovaciones formales originadas a lo largo de tres siglos en la tierra de Dante. A propósito del teatro, es sabido cómo la creación de la comedia nueva de mano de Lope coincide en el tiempo con una importante apreciación de los *novellieri* italianos, de donde los dramaturgos españoles obtienen constantemente historias para llevar a las tablas de los corrales, como hicieron los narradores en la misma época para ocupar las páginas de sus colecciones de novelas. La obra de Mateo Bandello, una de las más importantes del siglo anterior y cuyo éxito fue en buena medida reforzado por la traducción francesa, o la de Boccaccio, cuyo *Decameron* todavía no conocerían los españoles más que a través de la *rassettatura*, son referentes de primer orden para el Fénix y otros autores sus contemporáneos. La influencia de los grandes escritores italianos en la dramaturgia española, sin embargo, va más allá de la primera parte del XVII, época dorada del teatro hispano y de sus dramaturgos más consagrados, para alcanzar una presencia que llega, al menos, hasta finales de esa misma centuria.

Una muestra de ello se da, hacia mediados de nuestro siglo áureo, en dos comedias menores, pero de gran interés, basadas en textos de origen italiano. De atribución dudosa, ambas son publicadas en el marco de la extensa colección de *Comedias nuevas de los mejores ingenios*, empresa colectiva que continuó cultivando a lo largo de todo el siglo el gusto del público, iniciado en gran medida por Lope, por la lectura de comedias después de su paso por los corrales. La primera de estas comedias, *La sortija de Florencia*, aparece en el tomo XVII, en Madrid, en la imprenta de Melchor Sánchez, en 1662. La obra es atribuida en el tomo, y en las ediciones sueltas del siglo XVIII, a Sebastián de Villaviciosa, autor del que sólo conocemos las escasas noticias que ofreció La Barrera hace ya más de un siglo, es decir, simplemente la relación de sus obras y sus colaboraciones con otros autores³¹⁹. Sin embargo, un elemento del texto de la comedia apunta con firmeza hacia Villaviciosa como autor de esta pieza. En el segundo acto, en los preparativos de un baile de máscaras, uno de los rústicos entona el siguiente baile en esdrújulos (Villaviciosa, 1745: C2)³²⁰: “Máscara, máscara, máscara,/ vaya un bailete a lo plático,/ y atención, que hay para el rústico,/ látigo, látigo, látigo”. Al final de la intervención, que constituye un paréntesis dramático sin importancia para el desarrollo del argumento, el gracioso pide un *vítor* a sus compañeros para sí mismo, declarándose el único autor de la composición, lo cual con mucha probabilidad indicaría que la pieza era popularmente conocida, y que al momento de escribir la comedia el autor quiso reivindicar la autoría de este baile. En su *Colección de entremeses*, Cotarelo (1911: I, CXCI), analizando el desarrollo de los bailes teatrales del barroco, indica que esta composición, de gran éxito entre los escritores del XVII (con una ligera variante en el primer verso: *Músicos, músicos, músicos*) es de Sebastián de Villaviciosa. El baile, que Cotarelo sólo conoció en un pliego suelto de la Biblioteca Nacional, también aparece publicado en el volumen que lleva el título *Rasgos del ocio*, 2ª parte, de 1664 (Lobato, 1990: 157-158), atribuido a nuestro dramaturgo, elemento que termina de sustentar la posibilidad de la filiación de *La sortija de Florencia* con el autor de la comedia *Cuántas veo, tantas quiero*.

319 Sobre nuestra comedia, el ilustre bibliógrafo cita el índice de Huerta (1785), donde se atribuye a un desconocido “Mesa y Villaviciosa”, lo que lo lleva a preguntarse si no se trata de Juan de Mesa y Villaviciencia, autor de una décima laudatoria a la *Casa del placer honesto* de Salas Barbadillo (La Barrera, 1969: 490). A este escritor también se atribuye *La sortija de Florencia* en el *Índice* de Medel de 1735 (1929: 248). Además de que todas las ediciones conocidas de la comedia la atribuyen a Villaviciosa, de los datos que comento a continuación, y de la notoria falta de exactitud del catálogo de Medel, la producción dramática de este escritor (que incluye numerosas comedias y piezas menores, particularmente entremeses) hace mucho más plausible suponer su autoría del texto y descartar del todo la de Mesa, cuya obra conocida se limita a una sola comedia además de la décima mencionada.

320 Todas las citas de la comedia son de esta edición suelta, indicando el número de folio.

La comedia se basa esencialmente en la novena historia del tercer libro del *Decameron*, en donde se cuenta cómo la joven Giletta de Narbona, tras aliviar la enfermedad del rey de Francia, pide como recompensa a Beltrán de Rosellón en matrimonio, y cómo éste la desprecia y le exige unas pruebas imposibles de cumplir (la presentación de un anillo que él estima notablemente y de un hijo de ambos) para recibirla como esposa. En principio, Sebastián de Villaviciosa pudo conocer la obra boccacciana en cualquiera de las ediciones italianas que circularon en la península en la primera mitad del siglo XVII, y conocer además el texto original o uno muy cercano: inclusive en la edición de Salviati, que V. Dixon (1989: 186), analizando las fuentes del teatro de Lope, señala como una de las que más cambios introdujo al *Decameron* por causa de la censura, y probablemente la edición más difundida, la historia de Giletta presenta una versión idéntica a la de las ediciones antiguas anteriores a la *rasettatura*, y al texto fijado modernamente³²¹. A diferencia de otras de las novelas de la colección, la ejemplar historia de la joven médica, de su paciencia y sobre todo de su ingenio para recuperar a su imprudente marido, carecía de elementos que pudieran llamar la atención de los delicadísimos censores inquisitoriales, por lo que llegó a ser publicada en la versión del autor aun en las ediciones del siglo XVI —si bien ello resta elementos para la identificación de las ediciones que pudo conocer el dramaturgo español.

La obra de Villaviciosa introduce varios cambios y omisiones al planteamiento original boccacciano, mucho más notables que los que se aprecian en *All's Well That Ends Well*, de Shakespeare, que tiene como último origen la misma novela. Al igual que otros poetas españoles con sus respectivas fuentes, particularmente en las adaptaciones para el teatro, Villaviciosa inventa personajes e incluso una línea argumental completa que se alterna y entrelaza con la trama inicial. Originada en el personaje de la joven florentina que ayuda a Giletta a pasar una noche con su esposo, la segunda historia que se desarrolla en la comedia, los amores secretos entre Carlos y Aurora, sirven para introducir elementos comunes en el teatro de la comedia nueva, como la rivalidad amorosa entre un título y un miembro de su corte, el abuso de poder al que lo lleva su capricho amoroso o las sospechas mutuas de infidelidad entre los jóvenes amantes; y también es aprovechada para relacionar el argumento con el público al que se dirige la comedia, al presentar a la amada Aurora como una joven toledana, y a Carlos como un ex-embajador del duque de Florencia en la corte española. Por otro lado, al omitir cualquier presencia y alusión al rey de Francia y a la corte parisina, y al condado de Rosellón, Villaviciosa centra toda la acción de la comedia en una misma ciudad, Florencia, introduciendo tan sólo breves alusiones a Toledo y a Venecia, que es a donde el autor ha trasladado la rivalidad y la guerra que mantienen los florentinos con los sieneses en el *Decameron*, añadiendo con ello tal vez un elemento de actualidad a la obra³²². La recepción a Carlos de su embajada en España, y la breve relación de su matrimonio secreto con Aurora, abre la comedia, para pasar de inmediato al momento en que la duquesa decide abandonar la corte florentina en medio del lamento de los vasallos. En la larga intervención de la duquesa, Villaviciosa replantea todo el motivo del desprecio del duque. Si en el *Decameron* Beltrán es obligado por el rey a casarse con una mujer de menor condición que la suya, en la *Sortija* es el propio duque el primer responsable del enamoramiento de su esposa y del matrimonio: capturado por los venecianos en la guerra que forma el trasfondo de la comedia, seduce a la hija del Dux para conseguir su favor y lograr su liberación, en la que además se utiliza todo el patrimonio de la joven (de ahí surgirá también el desprecio del duque por la pobreza de su mujer, que es la forma en la que Villaviciosa recupera el tema de la diferencia de calidades del Boccaccio). Como Giletta, la duquesa es definitivamente expulsada de la vida del duque bajo el pretexto mal disimulado de las dos pruebas que ha de cumplir:

321 He cotejado las ediciones de Florencia, Giunti (1573); y Venecia (1585) (Biblioteca Universidad de Barcelona, sign. CM-489 y CM-481). Para el texto moderno, he revisado la edición de V. Branca (1992), Turín, Einaudi; y la traducción española de María Hernández Esteban (1994), Madrid, Cátedra, basada en el texto editado por Branca.

322 Branca señala que, a pesar de que fue especialmente recordada la guerra de 1260, la rivalidad entre florentinos y sieneses a lo largo del siglo XIII fue constante, por lo que es difícil establecer si Boccaccio alude a un conflicto específico. En este caso, tampoco parece haber datos sobre algún momento particular de los problemas entre Florencia y Venecia que aporten algún indicio sobre la fecha de escritura de la pieza española.

A los que le hablan en mí,
 dos promesas hace estrañas,
 siendo entrambas imposibles:
 promete en falsas palabras
 que primero que yo vuelva
 a ser dueño de su gracia,
 él me dará una sortija
 que en gran premio estima y guarda;
 y que primero en sus brazos
 le llevaré un hijo a casa,
 hijo de su sangre y mía,
 que en los dos las partes haga.
 ¿Cómo me dará sortija
 quien no me da sino ansias?
 ¿Y cómo le daré un hijo
 si vivo dél retirada?
 Mal podrá ver el efecto
 quien aborrece la causa,
 y tiene de los cariños
 la posesión jubilada (A2-A2').

Después de esta despedida, en la que se insiste también en el amor de los vasallos y su incompreensión ante el comportamiento del Duque, Villaviciosa entrelaza las dos secuencias de personajes mediante el recurso del retrato de la joven —de cierta tradición en la literatura española desde el siglo XVI, y que en tiempos del autor aparece con frecuencia en la obra de Castillo Solórzano, o en el teatro, en *La escolástica celosa* de Lope, y *La dama duende* de Calderón, entre otros—, que llega a palacio tras ordenar a un pintor imágenes de todas las damas de la comarca. Al iniciar el desarrollo de la *industria* mediante la cual la paciente mujer intentará cumplir las promesas, que es el núcleo de la acción de la comedia y de su fuente, apreciamos en la reelaboración española un cambio muy sustancial en cuanto a la caracterización de su personaje principal. Una vez que el Duque ha enviado a Carlos como general de galeras para alejarlo de Aurora, y ha remitido a la joven un papel declarando su amor, el senescal Alberto hace saber al público, en uno de los típicos apartes dramáticos, que en lugar de llevar el mensaje a la española lo ha mostrado a la duquesa: “traza fiel / fue toda de mi lealtad” (B3v). Con ello, se traslada la iniciativa de la recuperación del esposo, tan característica de la Giletta boccacciana, a un personaje secundario, a pesar de que antes, al momento de la despedida, la duquesa había recomendado al senescal y a Carlos que se quedaran con el duque, “pues yo no puedo ganarle / sin los dos” (A2v), lo que sugería el mismo planteamiento de la *novella*. Sin embargo, la duquesa de la comedia española es un personaje mucho más temeroso, y que sólo se deja llevar por las instrucciones y la buena fe que le demuestra su fiel compañero. El senescal Alberto, que imagina el resto de las *trazas* para llevar a cabo las condiciones del Duque, ha de suplicar incluso ante su señora para seguir adelante con la recuperación del esposo.

DUQUESA Es vencer un imposible
 para[r] la flecha de un arco;
 en medio de su violencia
 quitar el impulso a un rayo;
 en la mitad de su curso,
 mover rebelde peñasco
 que a cristalinas escalas
 resiste al mar los asaltos;
 y fuera encender la nieve
 que cubre esos montes canos
 más fácil que ver del Duque
 mudanza en el ceño airado:
 tanto es lo que me aborrece.

ALBERTO Los imposibles más arduos
han vencido las industrias.
Vuestra Alteza fíe al amparo
del cielo la acción que emprende,
y de máscara a Palacio
vaya, que el disfraz del día
da la ocasión a este engaño,
y lo que teme en peligros
ha de lograr en halagos. (C1r)

La duquesa todavía insistirá y le preguntará al senescal si también puede darle seguridades acerca de cumplir la segunda de las condiciones, que el servidor pretende que se consiga, como la sortija, en el mismo momento, el baile. El senescal recupera la idea del original italiano de que en un solo encuentro pueda quedar embarazada la duquesa, como en efecto sucede, tras la complicación que ha ocasionado el incendio en palacio esa noche, y el intento posterior de Carlos de dar muerte a Aurora. A lo largo de la tercera jornada, la historia de la infeliz esposa cede lugar casi del todo a la vertiente española, concentrada en la locura fingida de Aurora —recurso también de gran raigambre en el teatro hispano— y la reconciliación de los amantes. Para el final, sin embargo, Villaviciosa retoma en una forma muy cercana el desenlace de la novela de Giletta, con la entrada de la duquesa en el jardín, rodeada nuevamente de numerosos vasallos que la reciben, y con su relación de todo lo sucedido desde su fingida salida de la corte hasta la presentación, en ese momento, de las dos condiciones que el duque había puesto para recibirla como esposa:

Viéndome poco dichosa
con vos, y que no aprovechan
ni mis lágrimas vertidas,
ni mis reprimidas quejas,
a despertar de mi amor
en vos la menor centella,
determiné con Alberto,
que prudente me aconseja,
de escribiros un papel
en nombre de Aurora bella [...]
Yo al fin, de Alberto guiada,
fui, señor, la que, encubierta,
visteis en nombre de Aurora
aquellas carnestolendas [...]
La otra promesa, que fue
el darle un hijo, que fuera
hijo de su sangre, y mía,
el sucesor Vuestra Alteza
goce muchísimos años,
aunque a su madre aborrezca,
y el suceso acreditando
en poder de Alberto queda (D4^v)

Al igual que Beltrán, el duque cambia súbitamente tras las palabras de su esposa, a la que comienza a amar entrañablemente y recibe en Palacio, con la complacencia de toda la corte. También es el momento en que su transformación piadosa lo lleva a pedir disculpas a Aurora, y poco después a Carlos, quien, presente en la escena en hábito de criado, se declara ante todos aquellos que lo creían muerto. Este final, como se puede apreciar, es uno de los elementos más importantes de la vinculación entre la novela boccacciana y la obra de Villaviciosa, en la que, a pesar de la modificación sustancial que significa el prescindir de la figura del rey francés y la nueva caracterización de la protagonista, el autor sigue de cerca numerosos detalles y todo el planteamiento

general de la injusticia vencida por medio de una industria ingeniosa (el aspecto más celebrado de este conocido relato del *Decameron*).

Otra obra de la misma época que la anterior, y que muy probablemente también tiene como fuente última un texto de la Italia clásica, es la comedia *La mudanza en el amor*, publicada en la *Parte XLV* de la colección mencionada, por José Fernández de Buendía, en 1679, mucho más conocida por el título *La esmeralda del amor* que aparece en las ediciones sueltas del XVIII que la atribuyen a Francisco de Rojas Zorrilla. La autoría de la pieza es mucho más problemática, pues aparece atribuida en el volumen colectivo, la edición más antigua, a Juan Pérez de Montalbán. Mientras la mayor parte de los catálogos antiguos del teatro español se guían por una u otra de las fuentes —salvo La Barrera, que coloca la comedia en los repertorios de cada autor, señalando la atribución dudosa— los estudiosos modernos han desestimado ambas posibilidades³²³. Sólo en años recientes, la crítica especializada ha comenzado a establecer datos que permiten vincular la pieza con Rojas Zorrilla³²⁴.

La comedia desarrolla la historia del encanto que sufre el emperador Carlo Magno a causa de una sortija mágica, que lo lleva a amar apasionadamente a cualquier portador de la joya. A pesar de la difusión y la extensión del ciclo carolingio en todo el continente, y de que esta leyenda específica sobre el emperador tiene numerosas versiones y antecedentes incluso en los países nórdicos ya en el siglo VIII, el testimonio más importante para su transmisión hasta el siglo XVI en Italia y desde ahí a otros países es la epístola *familiar* I, 4, de Petrarca, como estudió el maestro Gaston Paris (1897). Este texto latino, dirigido al obispo Colonna a propósito del presunto viaje del poeta por el norte del continente, reúne elementos que habían aparecido en otras tradiciones, como el inexplicable amor de Carlo Magno por una joven, la muerte de la amada y la conservación del cadáver insepulto, el descubrimiento del anillo mágico y el legendario apego del monarca por la ciudad de Aquisgrán. Indudablemente éste es el origen, en última instancia, del argumento que se desarrolla en la comedia española. El dramaturgo pudo conocer tanto el texto del Petrarca, editado con el resto de las epístolas en la obra latina completa del poeta (tengo noticia de la edición de Basilea, 1496), como alguna de las numerosas reelaboraciones italianas del siglo XVI³²⁵.

Al igual que Villaviciosa, el autor de esta comedia se ve en la necesidad de introducir cambios que le permitan acercar el material narrativo a los parámetros del desarrollo escénico, aunque manteniendo el papel central de la joya mágica a lo largo de toda la obra, como en el Petrarca. Al inicio de la pieza, el regreso triunfal del joven emperador Carlos tras derrotar a las huestes lombardas, que forma el contexto histórico-legendario, da lugar inmediatamente un doble conflicto de celos, formado por la rivalidad entre dos jóvenes cortesanas por el amor del monarca, y entre dos nobles y el emperador por esas mismas damas (aunque el autor privilegiará solamente al personaje del Duque). Tras esta modificación del argumento petrarquesco, hecha al amparo nuevamente de las convenciones de la comedia española, la obra desarrolla un motivo distinto para el inicio de la transformación amorosa del rey; de hecho, inventa del todo un culpable para el encanto, probablemente por influencia de comedias como *La sortija del olvido* (*Parte XII*, 1619), de Lope de Vega. Después de la primera escena, aparece ante la joven Blancaflor un mago griego, perseguido por soldados de Palacio, acusándolo de

323 R. MacCurdy (1968, y 1965: 11), siguiendo el trabajo de Cotarello, omite la comedia del catálogo de obras de Rojas Zorrilla, aunque sin aportar ninguna explicación; por otra parte, Jack H. Parker (1952: 203 y ss.), en su análisis de la versificación de las comedias de Pérez de Montalbán, que utiliza también para estudiar comedias de atribución cuestionable, tampoco somete esta pieza a la comparación métrica con las obras de autoría segura, dejándola fuera del repertorio hasta ahora conocido de Montalbán. Véase también el trabajo inédito de Dorothy Duis, *Versification in the Comedias of Rojas Zorrilla* (1926), tesis doctoral, Columbus, University of Ohio State, que podría aportar más datos a este análisis.

324 Tras presentar este trabajo, he podido conocer la investigación de Germán Vega García-Luengos, leída en el congreso "Estudio y edición del teatro del Siglo de Oro" de la Universidad Autónoma de Barcelona, y que será publicada en las actas del encuentro, donde defiende la autoría de Rojas Zorrilla, basándose en unos versos comunes con la comedia *El Caim de Cataluña* y en paralelismos estilísticos con otras piezas del autor, entre otras razones. También al profesor Vega debo la referencia al trabajo de Valentín Azcune, "Miscelánea erudita", en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 25 (2000), pp. 267-280, que defiende la misma tesis, aunque no lo he podido consultar. A los argumentos del espléndido trabajo mencionado, solamente me gustaría añadir una duda razonable: la *Parte LXV* indica correctamente la autoría del resto de las piezas, incluyendo *Los bandos de Verona* de Rojas Zorrilla y *El fin más desgraciado*, de Pérez de Montalbán; y es muy probable, como he señalado, que el de este volumen sea el testimonio más cercano a la fecha de composición de la obra (pero véase el stemma que presenta Germán Vega).

325 Incluso se sabe de una versión manuscrita que circuló o tuvo origen en Cataluña en el siglo XVI (Villar, 1995). En otro trabajo me ocuparé con más detalle de la posible transmisión de este texto petrarquesco en España a propósito de los antecedentes de *La sortija del olvido* de Lope y de su influencia posterior, en la que ubico *La esmeralda del amor* junto a la refundición *El encanto en la sortija*, de Juan de la Hoz y Mota.

querer hechizar al rey por orden de su rival lombardo. La dama protege al anciano, y éste, en agradecimiento, le da la joya que en efecto había preparado, según hace saber al público, para poder ganarse la prianza del rey. Esto dará inicio a la serie de locuras amorosas del rey que constituirán el núcleo de la obra, y supondrá para el espectador una perspectiva completamente distinta que la que se planteaba al lector en el relato de la *familiar*: mientras en aquélla la causa del encanto se mantiene oculta hasta el final, en la comedia es conocida por el público desde el principio, si bien el autor hace que todos sus personajes ignoren el poder de la esmeralda para dar lugar a la sorpresa y la desazón que ocasiona el comportamiento del rey, tal como suceden en Petrarca.

Si en el texto del italiano se insiste en el olvido en que Carlo Magno va dejando los asuntos de gobierno a causa de su inexplicable obsesión por su amada, y después por su cadáver, en *La esmeralda del amor* este tema va a ser retomado en una forma mucho más compleja y moderna. En lugar de abandonar sin más los asuntos del reino, el rey Carlos de la comedia, llevado de su amor por Blanca, anuncia a sus vasallos que compartirá el poder con su amada, a la que tendrán que consultar por encima de él mismo para todas las cuestiones del gobierno. Esta decisión, naturalmente, sorprende e indigna a los vasallos, y lleva a la Infanta, hermana del rey, otro personaje introducido en la obra española, a amonestar al monarca por esa muestra de debilidad (Rojas Zorrilla, 1952: 496-497)³²⁶:

¿En la griega monarquía,
quién ha visto emperadores,
ni en la romana, de aquellos
que confundieron la noche
con los negocios del día,
que inventasen tal desorden,
como es remitir negocios
a mujer? Que aunque corone
diadema su frente, siendo
su dulcísima consorte,
fuera notable defecto.
Los reyes cuerdos escogen
entre sus nobles vasallos,
para sus validos, hombres
de experiencia, y que éstos sean
infatigables, de bronce,
porque puedan aliviarles
el mayor peso del orbe.
Pero mujer por válida,
¿en qué historia se conoce?

La inclusión de la rivalidad con el Duque por el amor de Blanca es relacionada también con el argumento central tomado del texto italiano. En la segunda jornada de la obra, el Duque, llevado de su pasión por la joven, roba la esmeralda que ella lleva en el cabello mientras está dormida, lo que ocasiona un nuevo cambio en el rey, equivalente al que en la epístola *familiar* surge cuando el obispo de Colonia descubre el encanto y retira el anillo mágico de la boca del cadáver de la joven. En el texto del Petrarca, el obispo es objeto de toda la atención y consideración del emperador mientras posee el anillo; *quod ubi sensit vir iustus ac prudens, optabilem forte multis sed honerosam sibi sarcinam abicere statuit; veritusque ne si vel ad manus alterius perveniret vel flammis consumeretur, domino suo aliquid periculi afferet, anulum in vicine paludis prealtam voraginem demersit* (Petrarca, 1974: 54). En este caso, el Duque no se da cuenta de la causa del repentino amor del rey hacia él, que lleva a éste, como en el primer acto con Blanca, a compartir plenamente su poder con el noble. El segundo capricho de Carlos, con la confianza excesiva en su vasallo, no genera ahora la protesta del resto de los súbditos, pero sí un largo reproche de parte de Blanca, olvidada del favor real, en el que no solamente se muestra el temor y enojo

³²⁶ Las siguientes citas del texto serán indicadas también exclusivamente con el número de página entre paréntesis.

de la joven por perder la oportunidad de convertirse en reina, sino que se da una proyección moral al contenido de la historia. El autor de la comedia retoma las consecuencias posibles en un monarca de un trastorno como el que afecta al Carlo Magno petrarquesco, y probablemente también la advertencia que al final de la *familiar* sugiere el personaje del obispo, para revisar en las tablas del corral el tema de la inconstancia amorosa, y el de las mudanzas de la fortuna. En la larga intervención en la que Blanca pretende evitar que el rey la olvide por causa del Duque, la dama recuerda los servicios de su padre y concluye con un reclamo en que compara la falta de virtud de Carlos con su propia firmeza, argumento que inmediatamente es respondido por el rey en términos filosóficos:

BLANCAFLOR No permitas que os acusen
las naciones de inconstante,
cuando en todas se divulguen
esas fáciles mudanzas.
¿Hay ave que el viento cruce,
hay caña que al aire tiemble,
hay arroyo que al mar busque,
hay flor que al céfiro se mueva,
hay bajel que al agua surque,
que en inconstancia os imite?
¿Quién su palabra no cumple,
si es de sangre generosa? [...]
Pues que yo, siendo mujer,
tanta firmeza propuse,
que si los riscos se mueven,
si las montañas se hunden,
si vuelven atrás los ríos,
aunque los cielos se oculten,
aunque las estrellas caigan,
aunque al sol los rayos hurten,
no hayáis recelo, señor,
que mi inmenso amor se mude.

REY: En vano me persuades.
¿Qué te causa admiración,
si campos desiertos son
muchos que fueron ciudades?
El sol tal vez se ha parado,
declinaron señoríos,
atrás volvieron los ríos,
y los montes se han mudado.
Si todo mudanza alcanza,
no te admire, no te asombre,
si la voluntad del hombre,
padece también mudanza. (p. 500)

A continuación, ya convencida Blancaflor de que ha perdido el favor del rey y con ello la posibilidad de ser reina, dirige unas palabras a la vez de consejo y de amenaza a la otra dama, Isabela, por quien ella supone que el rey la ha abandonado. En esa intervención, el autor expresa, como en tantos otros momentos de la literatura áurea, un elaborado lamento acerca de los cambios de la fortuna:

BLANCAFLOR: Isabela, si tú fueres
la dichosa por quien hoy
risa de los hombres soy,
considera en mí quién eres,

quién serás, quién soy, quién fui;
que las suertes se trocaron;
que si por mí te olvidaron,
también me olvidan por ti.
No vivas desconfiada,
pues muero de presumida.
Quien presto amó, presto olvida;
no hay ambición bien lograda,
no hay bien que hasta el fin espere;
el mal, tarde se concluye,
el bien que tenemos, huye,
el bien que esperamos, muere.
Toma, en mi mal, escarmiento.
¿No viste alguno que en vano
quiere coger con su mano
la luz, la sombra o el viento?
Así tú, no escarmentada,
si crédito al Rey le das,
en su palabra hallarás
rayos, sombras, viento, nada. (p. 500)

La tercera jornada estará caracterizada por un nuevo cambio amoroso en el rey, ocasionado una vez más por el Duque, quien para evitar que el rey sospeche que él ha robado la joya a Blanca, como ha sucedido, y con ello asegurar la confianza del monarca, da la esmeralda a Isabela para que la regrese a su dueña (ignorantes todos, como hemos visto, del poder mágico de la piedra). El rechazo que muestra Blanca ante la joya, que regala a Isabel para no dar lugar a que se piense que acepta prenda alguna del Duque, ocasiona que se vengan abajo los planes del noble, ahora también caído en desgracia en el favor real. En cambio, Isabel se ve favorecida súbitamente del amor de Carlos, aunque en esta ocasión ya no hay lugar para un conflicto a causa de la extensión del poder real a la persona amada, sino tan sólo para un breve diálogo en que la joven muestra su desconfianza al rey por sus anteriores inconstancias con Blanca y el Duque. En el cierre de la obra, el autor modifica las causas de la definitiva curación del monarca con la que concluye el argumento, como en el relato original. Ausente toda figura equivalente al piadoso obispo de Colonia, la curación y el descubrimiento del encanto suceden en el marco de un baile cortesano y sus juegos poéticos: el rey, ardientemente enamorado de Isabel, decide dedicar su poesía a la joya que la dama porta en el tocado, la esmeralda mágica. Ella entonces, correspondiendo cortésmente a la atención, decide regalarle la prenda al rey, que en ese momento recupera su primera dignidad y decide apartarse de ambas damas. La última de las intervenciones de Blanca sirve para hacer explícito ante los demás personajes la causa de los extraños comportamientos del rey, que en ese momento ella ha descubierto, pero Carlos ya no cederá tras su recuperación, para la que ha sido fundamental el hecho de que todos los personajes ignoraran el poder de la esmeralda.

Así, en esta comedia el autor no sólo ha prescindido del personaje del obispo y ha dado mayor fuerza a las consecuencias del trastorno del rey —creando además una situación de múltiples cambios correspondiente con las tres jornadas de la pieza— sino también ha querido recuperar motivos que sólo estaban sugeridos en el argumento de la historia petrarquesca, o que él infirió de los elementos del relato, para desarrollar ideas todavía muy presentes y gratas a los escritores del XVII, como el debate sobre la privanza o la constancia amorosa. No es menor tampoco la reconfiguración del mundo cortesano en la comedia barroca: este rey Carlos (figura mucho más fuerte y activa que la del Carlo Magno petrarquesco, como se ve en su determinación inicial y en los momentos en que parece darse cuenta él mismo de lo inexplicable de su comportamiento) está constantemente amenazado por las acechanzas de sus enemigos de guerra, y sobre todo por la ambición de sus propios cortesanos, de las dos jóvenes que pretenden el matrimonio real y del Duque que busca ganarse el favor del rey y medrar en Palacio. Nada más lejos del inexplicable encanto que atrapa al emperador de la leyenda del Petrarca, de la

unánime preocupación de los amorosos vasallos, de la piedad del obispo, que conociendo el poder del anillo decide alejarlo de las manos de los hombres para evitar mayores males. En la elaboración barroca y peninsular de la historia, el elemento más notable incorporado por su autor es, sin duda, el pesimismo con el que concibe la falta de fidelidad de los vasallos (en la nutrida tradición de conjuras y traidores del teatro áureo) y el sarcasmo que representa la curación del monarca por causa de la propia ambición de los cortesanos.

Las dos comedias referidas son una muestra breve, pero significativa, de los alcances que llegaron a tener los grandes escritores italianos del siglo XIV todavía en los años centrales del siglo áureo español. La obra del Boccaccio, fuente permanente de historias y de motivos para los narradores y dramaturgos de todo el continente, ofrece de nuevo una historia ejemplar que en los corrales españoles mantiene el gusto barroco por el desarrollo de industrias ingeniosas; a su vez, la comedia de Carlo Magno, originada en la tradición del texto petrarquesco, aporta un testimonio más, en la España del XVII, a la larguísima historia de esta leyenda, que todavía tendrá existencia hasta nuestra época. Además, en este caso, la inclusión del relato en los corrales hispanos forma parte también del desarrollo de las comedias de magia, que ya en esos años, y sobre todo durante el siglo XVIII, tendrá una gran repercusión en la dramaturgia del país.

BIBLIOGRAFÍA

COTARELO, Emilio (1911): *Colección de entremeses, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*, Madrid, Bailly Bailliére.

DIXON, Victor (1989): "Lope no conocía el Decameron de Boccaccio", en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse, pp. 185-196.

MEDEL DEL CASTILLO, F. (1929): "Índice general alfabético de todos los títulos de comedias..." (1735), ed. John M. Hill, *Revue Hispanique*, LXXV, pp. 144-369.

LA BARRERA, Cayetano A. (1969): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, Gredos.

LOBATO, María Luisa (1990): "Nota a una colección impresa de teatro breve", *Críticón*, L, pp. 157-158.

MACCURDY, Raymond (1965): *Rojas Zorrilla: Bibliografía crítica*, Madrid, CSIC.

--. (1968): *Francisco de Rojas Zorrilla*, New York, Twayne.

PARIS, Gaston (1897): "L'anneau de la mort: histoire d'une légende", *París, suplemento especial de Journal des Savants*.

PARKER, Jack H. (1952): "The Chronology of the Plays of Juan Pérez de Montalbán", *Proceedings of the Modern Language Association*, LXVII, 2, 186-210.

PETRARCA, Francesco (1974): *Le Familiari*, ed. U. Dotti, Urbino, Argalia.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de (1952): "La esmeralda del amor", en *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas*, ed. Mesonero Romanos, Madrid, RAE, pp. 493-506.

VILLAR, Milagros (1995): *Códices petrarquescos en España*, Padova, Antenore.

VILLAVICIOSA, Sebastián de (1745): *Comedia famosa de la sortija de Florencia*, Madrid, Antonio Sanz. [Ejemplar Universidad de Barcelona, B-65/2/31-11].

LIBROS DENTRO DE LIBROS DENTRO DE LIBROS...

EL CABALLERO DE LAS BOTAS AZULES

DE ROSALÍA DE CASTRO COMO ARTEFACTO (META) LITERARIO³²⁷

Ana Lozano de la Pola
Universitat de València

El caballero de las botas azules es una de esas sorpresas que aparecen, cuando menos la esperas, en el camino de la investigación literaria; este tipo de descubrimientos suelen ser altamente reveladores en nuestro ámbito porque, normalmente, si son verdaderas sorpresas, llevan consigo una gran carga cuestionadora de las certezas sobre las que basamos, en principio, cualquiera de nuestros trabajos.

Es en este contexto en el que necesito situar el presente artículo, el contexto de una investigación que sólo tangencialmente se relaciona con la obra de Rosalía de Castro. Sería más exacto explicar que he llegado a esta autora precisamente a partir de la lectura de esta extraña novela, y no al contrario. El estudio de literatura fantástica escrita por mujeres, que sería el marco principal de la investigación, ha sido el responsable de este fructífero encuentro.

Lo que propongo para las siguientes líneas, por lo tanto, es el seguimiento de dos análisis diferentes aunque profundamente interrelacionados: la complicada construcción de este artefacto (meta)literario, por una parte y, por otra, la recepción a(du)literada que esta obra ha tenido en los estudios dedicados a la literatura española del XIX, tanto en el caso de los estudios normativos como en los dedicados exclusivamente a mujeres escritoras e, incluso, en los dedicados explícitamente a la figura de esta la autora.

1.- Breves apuntes sobre la estructura de este artefacto (meta)literario

Para ser justos con la complejidad de la estructura de esta obra, necesitaríamos un número de páginas mucho mayor al actual; por lo tanto, lo que propongo hacer en este breve epígrafe es trazar rápidamente las líneas que justifiquen un título tan repetitivo, la referencia a esos “libros dentro de libros dentro de libros”.

Para poder ejemplificar mejor el análisis, voy a tomar una idea de Germán Gullón que me ha parecido bastante práctica: esta novela, en realidad, son dos novelas superpuestas, o mejor, una especie de juego de cajas chinas en el que la “primera novela”, la que nos cuenta la historia del duque de la Gloria, estaría enmarcada por una “segunda novela” que la comprendería a toda ella y al prólogo. Según este autor, esta segunda, la “novela total”, jugaría el papel de cuestionar a la primera, de deconstruirla desde el momento que nos señala que, todo lo que vendrá a continuación, es ficticio. Para ello —según Gullón (1986: 488)— la autora propone el cruce de dos modelos literarios: la novela fantástica y el modelo cervantino. Si bien es cierto que estos dos modelos son muy importantes a lo largo de toda la obra, si nos fijamos con más detalle, veremos que no son los únicos, sino que, muy hábilmente, en la novela se despliegan toda una serie de juegos metatextuales, de paralelismos genéricos, que me voy a limitar a apuntar.

Empezaremos por lo que Gullón llama la “primera novela”, que estaría comprendida entre los capítulos I y XXIV y que cuenta la historia del duque de la Gloria, un personaje fantástico que irrumpe en el contexto social madrileño de mediados del XIX con el fin de luchar contra la mala literatura que está corrompiendo a la sociedad y de ridiculizar las costumbres de diferentes clases sociales. El entronque con el modelo cervantino, es clarísimo atendiendo únicamente a este breve resumen.

Pero, sin embargo, no es éste el único molde sobre el cual la autora construye esta historia, sino que muy

³²⁷ Este trabajo ha sido realizado gracias al apoyo a la investigación de la beca predoctoral V Segles de la Universitat de València.

visiblemente lo hibrida con lo que podemos llamar el modelo fantástico, y lo hace a partir de dos elementos que provocan la vacilación característica de este género (Todorov, 1974: 34) por un lado, la figura del propio duque de la Gloria, acompañado siempre de unas botas “hechas de un pedazo del mismo cielo” y un “aguilucho” que le sirve de corbata (*El caballero de las botas azules*, Castro, 1995: 112)³²⁸ y por otro, de un segundo elemento fantástico cuya aparición se anuncia y se espera durante toda esta primera novela: el “libro de los libros”, obra que contiene a todas las demás, de fama universal, el más leído sobre la tierra. De alguna forma, es el elemento fantástico que proporciona ligazón entre los capítulos ya que se anuncia en el tercero y no aparece hasta el último.

No debemos, sin embargo, quitar importancia a otra serie de géneros y patrones literarios que aparecen reflejados en las diferentes tramas que constituyen la primera novela: el género folletinesco se mezcla con el drama romántico en la historia de Mariquita, una adolescente de clase baja que se enamora perdidamente del duque y que vaga por un cementerio buscándole entre tumbas; la solución de esta trama, en la que el personaje fantástico la convence para que vuelva con Melchor, su prometido, y forme una familia, está construida claramente sobre la base de las comedias moratinianas. De la misma forma, toda la novela está tintada de un costumbrismo crítico muy similar al desplegado por Larra en sus artículos unas décadas antes: tanto en lo que tiene que ver con la ácida crítica social, como con la corrosiva crítica literaria que Rosalía de Castro practica de manera muy clara; no me parece casual, por ello, que se refiera al duque, en muchas ocasiones, como el “duende”, utilizando el pseudónimo más conocido de este autor. Finalmente, podríamos subrayar que la localización concreta en espacios urbanos madrileños, la atención a las costumbres de diferentes clases sociales y el indudable entronque cervantino que ya hemos citado podrían situar a esta novela como precedente directo de la novela realista que surgirá a partir del 68, sólo un año después de su primera edición.

Ahora bien, si relacionamos todo lo anterior con el prólogo de la obra podremos ver de qué manera se construye lo que hemos llamado la “segunda novela” o la “novela total”. La lectura del prólogo funciona a manera de marco desestabilizador a partir del cual vamos a situar el resto de la novela. Varios elementos nos producen esta apariencia desconcertante: su forma dramática —que presenta el diálogo entre dos personajes dividido en tres escenas— la falta de elementos temporales o espaciales en los que situar la acción —sólo sabemos que están en un “bosque vecino” y rodeados de niebla o de humo— y la aparición de un personaje sobrenatural clásico, la “musa” que acude a la llamada un escritor al que promete dotar de una apariencia extraña y maravillosa con la que triunfará representando “la más aplaudida y ridícula y singular comedia” de su siglo (p. 150); si, por una parte, este marco ha sido entendido como una verdadera declaración de intenciones de la autora³²⁹, por otra, tiene la función de señalar que los veinticuatro capítulos siguientes, son en realidad el delirio de esta “musa bellaca”, “voluble y grosera”, “antítesis de cuanto presta aliento y poesía al corazón del hombre”, es decir, la parodia de todo lo que a continuación va a exponer.

Este marco, además, entra en relación con un recurso que sólo vamos a apuntar ya que merecería un estudio muchísimo más detallado; me refiero a la aparición, en una última vuelta de tuerca de este artefacto, del libro dentro del libro, de la estrategia denominada *mise en abyme*, gracias a la cual somos testigos del siguiente comentario en boca de un personaje:

Hablo de este modo, señora, porque me ha indignado la reciente lectura de una novela desconocida que lleva por epígrafe: *El caballero de las botas azules*. En ella, una gracia bellaca, como diría Cervantes, unas pretensiones que se pierden en lo infinito, una audacia increíble y un pensamiento, si es que alguno encierra, que nadie acierta a adivinar, se hermanan lastimosamente con una falta absoluta de ingenio; he leído la mitad, y no puedo saber todavía en qué capítulo empieza, puesto que es en todos a la vez (p. 314).

328 De aquí en adelante, se citará siempre esta misma edición de Ana Rodríguez-Fischer.

329 La musa dice en un momento “los espectadores se devanarán los sesos por comprender su argumento y te juro que no lo conseguirán, así como nadie los comprende a ellos” (p. 150).

Recapitulando, podemos decir que la estructura de *El caballero de las botas azules* consta de un prólogo maravilloso que enmarca una novela fantástica que, a su vez, está construida a partir de diferentes modelos de la tradición literaria española. Además, gracias a este prólogo, las fronteras entre la realidad y la ficción se vuelven inciertas desde el momento en que la obra que en él se anuncia —como también ese “libro de los libros” de la primera novela— puede ser identificada con la que el lector, en ese mismo momento, tiene entre sus manos. Es en este sentido, el que atiende a su compleja y consciente construcción, en el que he creído posible referirme a esta obra con la denominación de “artefacto (meta)literario”.

2.- Recepción a(du)literada de *El caballero de las botas azules*

Lo primero que llama la atención al repasar la bibliografía reseñada, es el insistente reclamo de atención para esta novela que muchos de sus principales críticos han pedido en diferentes ocasiones. Como ejemplo, podemos referirnos a varios artículos que aparecen ya en las *Actas do congresso Internacional de Estudos sobre Rosália de Castro e o seu tempo*, celebrado en 1986: si Antón Risco cierra su intervención señalando que “Xa é bastante, coido eu, para que se lle adique mais atención do que se fai” (Risco, 1986: 455), las intervenciones publicadas por Miralles o por Gullón van en la misma línea. Según este último, esta novela tendría que ser considerada, por su originalidad, a la misma altura que *La desheredada* de Galdós o que *La Gaviota* de Böhl de Faber porque se trata, como ellas, de una “obra-gozne” situada en el filo entre el romanticismo y el realismo (Gullón, 1986: 484).

Siguiendo esta misma dirección, Ana Rodríguez-Fischer enfatiza el poco interés que la crítica ha tenido en la obra en prosa de Rosalía de Castro y señala una de las razones a las que nos dedicaremos a continuación, el hecho de que su crítica haya sido normalmente sustentada en valores:

absolutamente extra-literarios, como lo es la “condición femenina” de la autora, factor que ha llevado a desorbitar la “imagen” Rosalía como poeta sensible, frágil, dulce, melancólica, triste, casi plañidera que culmina en tan expresivo apelativo como lo es “a santiña” (pp. 11-12).

Después del estudio pormenorizado de la complicada maquinaria que Rosalía construye en esta novela, concluye diciendo que “*El caballero de las botas azules* niega lo plañidero y lanza un mensaje de protesta y de libertad. Una libertad que alcanza a la propia novela en cuanto a creación literaria” (p. 79).

Podemos trazar, por lo tanto, un paralelismo curioso entre el personaje escurridizo del duque de la Gloria y la naturaleza resbaladiza, que esta obra al parecer ha tenido para el panorama de la historia de la literatura española del s. XIX; es una obra pocas veces citada y apenas estudiada en manuales y monográficos³³⁰.

Dos razones principales pueden ser apuntadas para explicar el destino que esta obra ha tenido en los estudios literarios hispánicos; una primera, externa al texto, sería la de la valoración de la obra poética de Rosalía por encima de su obra en prosa, considerada hoy como antecesora, junto a Bécquer, de la poesía moderna. De hecho, en los manuales que solemos utilizar, contruidos a partir de una compartimentalización reduccionista, su obra suele estudiarse en los capítulos que se dedican a la poesía del s. XIX donde no cabe, por lo tanto, casi ningún comentario sobre su obra en prosa³³¹.

La segunda razón, sin embargo, es interna al propio texto y tiene que ver con lo que hemos visto hasta ahora, el carácter híbrido de su composición; la parodia de géneros sobre la que se construye, la convierten en una obra de muy difícil adscripción. Es algo que, como señala su editora, hizo que incluso pasara desapercibida

330 A manera de ejemplo, podemos señalar la referencia de L. Romero Tobar: “en vísperas de la Gloriosa... sus síntomas aparecen en la obra de una escritora que transformó el destino en literatura —*El caballero de las botas azules* (1867) de Rosalía de Castro” (Romero Tobar, 1998: XLVII-XLVIII). A pesar de las sugerentes palabras del coordinador del volumen, no encontramos ni rastro de la obra en lo que de él resta.

331 Dos de los casos más representativos serían: dentro del volumen coordinado por L. Romero Tobar, el apartado “Rosalía de Castro” está dentro del capítulo dedicado a “La poesía. Tradiciones poéticas y líricas de la modernidad”; asimismo, en el volumen quinto de *hcle*, Romanticismo y Realismo, coordinado por Iris M. Zavala, la obra de Rosalía se estudia dentro de una sección titulada “Poesía romántica, Bécquer y Rosalía” (Zavala, 1982: 239-336).

en el contexto literario en el que fue publicada: “si pasó inadvertida en los círculos literarios, tampoco alcanzó mejor fortuna entre el público lector, a juzgar por lo mucho que tardó en aparecer una segunda edición, que no llegó hasta 1912” (p. 18). Si a esto le añadimos que el género más fácilmente reconocible al que remite la obra desde su título, el fantástico-maravilloso, está normalmente excluido en los estudios de novela del XIX en el contexto español (Zavala, 1982: 341) podemos completar fácilmente la razón intrínseca que produce la desaparición de la novela de los principales manuales consultados.

Si nos centramos ahora en el análisis de los estudios que configuran la llamada “literatura de mujeres”, veremos que el tratamiento de esta obra no difiere en gran medida de lo visto, pues tampoco la encontramos incluida en el corpus de obras de Rosalía de Castro sobre el que se suele trabajar; los motivos parecen ser los mismos que la alejan de la historiografía más tradicional: la valoración de su poesía por encima de su prosa vuelve a encerrar sus análisis en capítulos dedicados únicamente producción lírica³³², mientras su estructura desconcertante la hace desaparecer de los estudios dedicados a las novelistas del XIX³³³.

Pero, afinando más nuestro objetivo, podríamos apuntar otro motivo que, de igual manera, actúa para excluir a *El caballero de las botas azules* de los estudios que conforman esta categoría y que, en especial en el caso de Rosalía de Castro, funciona de manera muy potente: es la consideración de que las obras escritas por mujeres pueden definirse por unos determinados rasgos literarios y temáticos que parecen ser explicados por el hecho de que su autora sea una mujer, es decir, que están determinados por su posición subordinada dentro de un sistema literario eminentemente masculino; me refiero a las consideraciones que, intentando ser generales, atribuyen a las obras escritas por mujeres las características de “sensible”, “innata”, “intemporal”, etc., que se unen a una supuesta carencia de bagaje cultural para unificar y homogeneizar las obras firmadas por autoras. En el caso de Rosalía de Castro, esta simplificación³³⁴, se podría desmontar fácilmente con la simple lectura de la obra a la que nos estamos dedicando.

Por lo tanto, esta novela fantástica-maravillosa-irónica-paródica transita sin duda por el mismo borde de la categoría de “literatura de mujeres” entendida de esta manera y, por lo tanto, su análisis es una estrategia capaz de cuestionar todas estas creencias que, más que ayudar, limitan un acercamiento al estudio literario verdaderamente político, en tanto que manifiestamente feminista.

3.- Dos claves: las “malas lecturas” y el “mercado literario”

Además de la complejidad técnica, de la conciencia creadora y del intelectualismo que supone una novela construida a partir de constantes referencias literarias a la tradición, existen otros aspectos que pueden ser tenidos en cuenta para incluir esta obra en una revisión feminista del canon de “literatura de mujeres” que actualmente manejamos para la segunda mitad del s. XIX.

El primero de estos rasgos, que ha sido ya estudiado por varios autores en diferentes sentidos, es el tratamiento del “tema de la mujer” o de “la cuestión femenina” que impregna toda la obra a partir de su encarnación en diferentes personajes. Creo, en este caso, que las palabras de Maryellen Bieder para definir el tratamiento

332 Como ocurre en el intento pionero, coordinado por Iris M. Zavala (1998) en la que la obra de la autora es estudiada por Susan Kirkpatrick en un capítulo titulado “La tradición femenina de poesía romántica” (Zavala, 1998: 39-74).

333 No aparece ni en el capítulo que Marina Mayoral dedica a “La narrativa femenina” en Historia de la literatura española, tomo IX, El siglo XIX (I), coordinado por Guillermo Carnero, pp. 710-721, ni en el repaso a las novelistas contemporáneas de Emilia Pardo Bazán que realiza Maryellen Bieder (1998).

334 Además de los comentarios de Poullain recogidos por A. Rodríguez-Fisher en la introducción a la edición que estamos manejando, que definían la obra de Rosalía como “eminentemente personal”, “espontánea” y “ajena a toda tradición literaria”, me ha parecido significativo que, en el trabajo que Marina Mayoral aporta al volumen coordinado por Romero Tobar, aparezca una generalización como la siguiente: “Un aspecto significativo de su biografía es su escasa participación en la vida social y política de la época, pese a estar casada con un militante del partido Progresista y Provincialista. Ni participó ni se ocupó de política en su obra, en ella no hay alusiones a hechos políticos de la historia gallega o española” (Romero Tobar, 1998: 291-292); como veremos por lo que voy a exponer a continuación, no me parece que esta afirmación sea totalmente acertada. El estudio de C. Davies (2005) que presenta a una autora preocupada, por ejemplo, por el tema de la emigración de jóvenes gallegos a Cuba, sería otro argumento en contra de esta posición.

que Emilia Pardo Bazán da a esta misma cuestión son totalmente transportables a la novela de Rosalía: “El discurso femenino o feminista se manifiesta sobre todo en su atención a la cuestión clave de la educación de la mujer” (Bieder, 1998: 110), es decir, que se encuentra completamente integrado en la importante corriente krausista que se desarrolla en el pensamiento español de este siglo. La autora construye una gran variedad de personajes femeninos en los que encontramos, por ejemplo, la conciencia de sumisión contra la que se quejan las aristócratas Laura y Casimira; la arrogancia como producto de una educación nefasta en la marquesita Mara-Mari; la inutilidad social de la mujer aristócrata en la Señora Vinca-Rúa, pero también la aversión al trabajo de las hijas de representantes de la clase media pudiente que se gastan todo el dinero en ropa para asemejarse lo más posible a estas damas de alto copete. De la misma forma, en que la clase más humilde, las mujeres también son víctimas de esta mala educación que las invalida, en el caso de Dorotea, o que les deja, como único camino, bien los sueños folletinescos disparatados, bien el cementerio, en el caso de Mariquita.

El problema más urgente que Rosalía de Castro intenta combatir relacionado con la educación de las mujeres es el de sus “malas lecturas” que, en definitiva, es la misión última del duque de la Gloria: la lucha en contra de la mala literatura, “de las *historias inspiradas*, de los malos versos, de las zarzuelas sublimes y de las novelas que se publican por entregas de a dos cuartos” (p. 301). A lo largo de los capítulos, vemos que estas lecturas se presentan como un arma potente de domesticación de la mujer desde las escuelas primarias donde ya las niñas las leen para que “al mismo tiempo que se entretienen con su amena lectura, se instruyan y aprendan en ellas a ser virtuosas” (p. 355). Pero, como apunta la novela, las consecuencias en la realidad de este tipo de lecturas son nefastas, por ejemplo, en el personaje de Mariquita. Es significativo que al final, en el capítulo donde el duque da la gran cena para inaugurar su “pozo de la moderna ciencia”, se haga coincidir la destrucción de este tipo de literatura con la liberación de las mujeres que a lo largo de los anteriores capítulos había ido esclavizando.

La preocupación por las lecturas a las que accedían las mujeres es uno de los temas pedagógicos centrales en el s. XIX ya que es en este siglo cuando, de manera más efectiva, se produce su alfabetización³³⁵. Si bien las obras de moral, religión, buenas costumbres, y el género poético se designaban como las lecturas más adecuadas para su formación, nuestra novela se opone lúcidamente a estos presupuestos presentando a una mujer, la condesa de la Pampa, capaz de analizar críticamente lo que se lee:

¡No, por Dios!... Nada de romanticismos ni de clasicismo tampoco, ni de... en fin, no sé yo misma lo que deseo, pero ninguno de esos estilos llenaría mi espíritu. Estamos cansados de esos versos eternamente los mismos, y que se parecen los unos a los otros como una gota de agua a otra gota... pues... ¿y las novelas? ¡Qué monotonía y qué tedio!... No se comprende cómo hombres que no hayan perdido la cabeza pueden dedicarse a hacer tales cosas... Crea usted, Ambrosio, que no hay qué leer y apenas sabe una en qué entretenerse mientras la peina su doncella (p. 156).

A este aspecto se refería Carmen Martín Gaité cuando, comentando esta novela, señalaba que “pocas escritoras como Rosalía [...] habrán cuestionado, sin embargo, las rígidas normas que relegaban a la mujer inteligente a una órbita secundaria e inoperante” (1992: 92). En esta misma línea, podemos situar un comentario de Pura Fernández según la cual, esta novela puede ser considerada como “la mejor refutación de los prejuicios culturales que condenan a la mujer a transitar sólo por los suburbios de la literatura” (2005: 356).

Una segunda razón de peso que cuestionaría la imagen tópica de esta autora y que aparece explícitamente en la novela, es la amplísima visión del mercado literario que presenta; según Pura Fernández (p. 355), esta novela:

...disecciona sin cortapisas el panorama literario dominado por la poderosa prensa –con su mercado publicitario– los malos prosistas y los todopoderosos editores [...] que atienden sólo “al buen éxito más bien que al mérito de la obra”.

335 Para esta cuestión: Simón Palmer, María del Carmen (2003): “La mujer lectora”, en *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*, eds. V. Infantes, F. López y J.-F. Botrel, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 745-753.

Las caricaturas de los principales editores, así como el tratamiento satírico de los diferentes agentes del panorama literario madrileño³³⁶, ponen de manifiesto la poca validez de aquellos comentarios que insistentemente sitúan a esta autora como despreocupada de los asuntos sociales y alejada de su realidad más inmediata; contrariamente, en esta novela se muestra no sólo consciente del nacimiento del mercado editorial que tiene lugar en este siglo, sino además, lo que es más importante, crítica con él.

Como conclusión, por lo tanto, podemos reafirmar la idea de encontrarnos ante una novela híbrida, desconcertante y, por ello, oculta(da) al margen de las diferentes versiones de la historia literaria. Una novela sorpresa, como decía al principio, de cuya lectura obtenemos muchos más interrogantes que respuestas, muchas más dudas que certezas o, lo que es lo mismo, muchos más hilos de los que tirar que metas paralizantes en las que sentarnos a descansar.

336 Para un análisis detallado de los diferentes agentes que este mercado está desarrollando véase Fernández Rodríguez (2002).

BIBLIOGRAFÍA

BIEDER, Maryellen (1998): "Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista", en ZAVALA (1998), pp. 75-110.

CASTRO, Rosalía de (1995): *El caballero de las botas azules*, ed. A. Rodríguez-Fischer, Madrid, Cátedra.

DAVIES, Catherine (2005): "Rosalía de Castro: Aislamiento cultural en un contexto colonial", en *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*, ed. Wollendorf Barcelona, Icaria, pp. 171-186.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel (2002): "La literatura viuda. El caballero de las botas azules como parodia de las letras decimonónicas", *Moenia: revista lucense de Lingüística y Literatura*, 8, pp. 43-63.

FERNÁNDEZ, Pura (2005): "La escritura cooperativa: cómo y por qué se construye una novela por entregas en el s. XIX. Del taller de Enrique Pérez Escrich a la leña contra los malos libros de Rosalía de Castro", *Revista de Estudios Hispánicos*, 39, pp. 331-60.

GULLÓN, Germán (1986): "El caballero de las botas azules: farsa de las letras decimonónicas", en *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, I, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, pp. 483-491.

MARTÍN GAITE, Carmen (1999): "El hombre musa", en *Desde la ventana*, Madrid, Austral, pp. 77-99.

MIRALLES, Enrique (1986): "El caballero de las botas azules, un manifiesto anti-novelado", en *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, I, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, pp. 457-463.

RISCO, Antón (1982): "Un símbolo abierto: un ejemplo de Rosalía de Castro, El caballero de las botas azules", en *Literatura y figuración*, Madrid, Gredos, pp. 184-197.

--. (1986): "Unha novela fantástica de Rosalía: El caballero de las botas azules", en *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, I, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, pp. 449-455.

ROMERO TOBAR, Leonardo coord. (1998): "El siglo XIX (II)", en *Historia de la Literatura Española*, V. García de la Concha dir. Madrid, Espasa-Calpe.

SIMÓN PALMER, María del Carmen (1989): "La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986 Berlín*, II, Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 91-100.

--. (1991): *Escritoras españolas del siglo XIX: manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia.

TODOROV, Tzevetan (1974): *Introducción a la literatura fantástica*, trad. S. Delpy, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

ZAVALA, Iris M. coord. (1982): "Romanticismo y Realismo", en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, F. Rico, 5. Barcelona, Crítica.

--. (1998). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, V, *La literatura escrita por mujer (del s. XIX a la actualidad)*, Barcelona, Anthropos.

POSIBILIDADES Y LÍMITES A LA INTERPRETACIÓN DE GUZMÁN DE ALFARACHE DESDE LA RECEPCIÓN INMANENTE

Ernesto Lucero Sánchez
Universidad Autónoma de Madrid

1.-Introducción

En el presente trabajo pretendemos aportar una explicación a la diversidad de opiniones críticas divergentes en torno a cuestiones cruciales para orientar la interpretación de *Guzmán de Alfarache* desde la perspectiva del complejo sistema de recepción inmanente que se detecta en la novela.

Aunque se puede observar un proceso de cambio del predominio de la atención crítica sobre el narrador hacia el privilegio del polo de la recepción, aún no consumado por completo a pesar de que se han registrado algunos hitos como la publicación de *El concepto de género y la literatura picaresca*, de Fernando Cabo, la doctrina todavía mayoritaria sobre el *Guzmán de Alfarache* concibe por lo general la obra desde la emisión del relato. Sobre autor y narrador se ha elaborado una interpretación que explica la obra como confesión personal depuesta ante un *tú* no siempre bien entendido o no suficientemente explicado, fruto del arrepentimiento del pícaro tras una conversión que produce un hiato en su trayectoria vital, que conduce a su vez tanto a la expiación de los pecados por su reconocimiento como a la predicación desde el ejemplo *ex contrario*³³⁷.

No obstante, en estos años han surgido numerosas dudas sobre la cabal construcción de la novela con tales pilares, dudas que en ocasiones se solventan con mayor o menor detenimiento, pero que otras veces se alzan como obstáculos casi insuperables a esta propuesta, que conllevan una exégesis alternativa ya que las más serias objeciones giran en torno a la unidad de la obra, aluden a la cualidad de la conversión y consecuente cambio de actitud del pícaro y se refieren, incluso, a la concepción de la autobiografía en términos pragmáticos o, a la postre, a la admisión de una estructura dialógica como marco de la narración primopersonal. En otras palabras, se dirigen contra la línea de flotación de la doctrina tradicional, el engranaje formado por autobiografía, punto de vista único y conversión.

No podemos detenernos en todos estos factores en este lugar, de manera que nos ceñiremos a este último aspecto en la seguridad de que las dudas suscitadas en el ámbito de la conversión, en tanto que caso de nuestra novela, pueden condicionar la interpretación global de la *Atalaya*.

2.-Breve panorama crítico sobre la conversión de Guzmán y sus consecuencias

Carlos Blanco Aguinaga, en un trabajo clásico, pone de relieve que la autobiografía picaresca conduce desde la imposición del punto de vista del pícaro a un cierre absoluto: “todo lo sabido a trasmano nos está dado de antemano, y este es, desde el punto de vista formal, el determinismo radical de la picaresca” ya que resulta “concebida *a priori* como ejemplo de desengaño” (Blanco Aguinaga, 1957: 326). En el texto autobiográfico, pues, “se ponen en tensión los tiempos del presente escritural y el pasado vivencial, hasta el punto de que en la mirada hacia el pasado el presente lo evalúa y lo conforma en función de sus intereses y perspectivas” ya que “el presente dota de sentido al pasado y reorganiza o reinterpreta el significado de la vida” (Puertas Moya, 2004: 25). De esa dialéctica que se propicia entre los momentos del pasado que se narran y el presente desde el que se evocan o reviven, así como de la reorganización narrativa desde un fin de sentido, el caso, han tratado numerosos autores en relación con la novela picaresca y el *Pícaro*, incidiendo por una parte en

³³⁷ Sobre esta postura, recogida en lo sustancial por Francisco Rico para abonar sus tesis, véase E. Moreno Báez (1948), quien reconociera como vínculo de unión el confesado designio didáctico-moral del autor, que escribe “con celo de aprovechar”, atento “a sólo el bien común”.

la existencia de una la fractura producida entre Guzmán (narrador desde el presente) y Guzmanillo (personaje evocado)y, por otra, en su causa, la conversión. Es la reflexión desde el arrepentimiento lo que orienta su relato no acumulativamente sino con una determinada perspectiva.

El planteamiento es, sin embargo, puesto en tela de juicio, no sin fundamento, por parte de la crítica. Algunos, como Joan Arias (1977: 95), entienden que no se evidencia cambio de comportamiento o actitud tras “the repentance”. Una conversión sin efecto, creemos, difícilmente puede sostener la justificación última del relato, autobiografía no deseable, al fin y al cabo. Y lo cierto es que Guzmán no se ha caído del caballo, precisamente: huelga reproducir los argumentos de la comparación realizada por Benito Brancaforte (1980) entre la conversión de nuestro protagonista y la que tiene lugar en otras obras —como las de San Agustín o Malon de Chaide—, donde constituye un punto de inflexión tras el cual la actitud ante la vida del personaje es radicalmente distinta. Guzmán afirma que, al despertar, se halló “otro” y sermonea desde el comienzo mismo de la narración, pero, por aducir solo un par de muestras de su conducta posterior a la conversión, recordaremos su lamento por no haber tenido una hermana, “arrimo de su madre”³³⁸, que los mantenga a ambos o su absoluta imperturbabilidad y carencia de la más mínima compasión ante el castigo de Soto que provoca con su delación, cuya causa puede no ser tan loable como asegura.

La sinceridad de la conversión, su propia existencia, queda, por tanto, en entredicho para una parte de los estudiosos. Hilary S. D. Smith (1978: 387) apunta, no en vano, que “at each point we should ask ourselves whether Alemán intends Guzmán’s claims to be a penitent turned preacher to be taken seriously”. El ya citado Benito Brancaforte (1980 y 1996), en una de las críticas más acerbas de la corriente mayoritaria, pone en solfa la cuestión a partir de las concomitancias que presenta con la del padre del pícaro o desde la promesa de tercera parte³³⁹, entre otros fundamentos, de los cuales no es el menor la falta de anticipación de un asunto de tanto relieve, en consonancia con el hecho de que aunque Alemán se preocupa por hacer del actor un autor, no justifica en la “Declaración para el entendimiento de este libro” la *auctoritas*, la ejemplaridad moral que explicaría el continuo sermoneo, según advierte C. B. Johnson (1978: 12-13)³⁴⁰, asunto que ya había desvelado Gonzalo Sobejano (1959: 287-288)³⁴¹ sobre la base de una intención didáctica, exenta de ascetismo.

De admitirse esta orientación crítica o, cuando menos, de representárenos alguna duda, las consecuencias no se hacen esperar. Si de la conversión depende la motivación de la relación autobiográfica, su porqué, ya que es la razón de la *novelización* del punto de vista, único pero doble (pasado y presente), que se integra a la postre en el narrador, teniendo en cuenta su falta de solidez textual, para explicar entonces tanto aquella como la sobreabundancia de digresiones desde el mismo instante en que comienza el relato —ligadas en principio al espíritu contrito del narrador—, es necesario acudir al complejo sistema de la recepción inmanente en la obra, como perspectiva.

338 Cfr. “Aun si otro tanto nos aconteciera, el mal fuera menos, o, si como nació solo, naciera una hermana, arrimo de mi madre, báculo de su vejez, columna de nuestras miserias, puerto de nuestros naufragios, diéramos dos higas a la fortuna” (Mateo Alemán, Guzmán de Alfarache (I, 1, 2). Cito siempre por la edición de Florencio Sevilla Arroyo (2003).

339 No es discutible la promesa de una tercera parte en el *Guzmán*, aunque Gonzalo Sobejano (1959: 299) escribiese que ya no resulta posible, dado que “Mateo Alemán, al acoger a su héroe en el seno de la justicia y el bien, le había matado en su doble sentido de pícaro (novela) y críticón (sátira)”, puesto que la narración prosigue después de la conversión. A. Michel Cavillac (2001: 328), en cambio, le parece tan solo “evidente eco al *Guzmán* apócrifo, [que] no pasaría de ser un guiño irónico al “curioso lector” de 1604”.

340 En la misma línea, Hilary Smith (1978: 388) sugiere, por su parte, que Mateo Alemán quizá no tuviera originariamente decidida la conversión ya que no alude a ella desde el principio: “The Declaración is chiefly concerned with decorum: with the setting of a stylistic tone for the book, rather than with the communication of a moral standpoint”.

341 Barry Ife (1985), a diferencia de todos los autores hasta aquí citados, opina que la conversión, sin embargo, resulta indiferente, irrelevante, sobre la premisa de que “no man is an ex-sinner” —y a propósito del episodio de Gracia, suerte de resumen de la obra—. Pero ha de tenerse en cuenta que este autor ya introduce elementos de la recepción como eje primordial para la interpretación de la novela.

Desde esta consideración, Fernando Cabo propone

un modelo autobiográfico que, superando la casi tradicional distinción entre narrador y personaje, propugne la necesidad de considerar, además de los señalados, un agente inserto en un tercer nivel de los relatos primopersonales picarescos: el de la situación de la narración³⁴².

Está justificado comprender la autobiografía como factor *sine qua non* de la serie picaresca, pero se ha tendido a dotarla —a su juicio— de un sentido muy concreto, que desdeña buena parte de las obras implicadas. Se ha querido ver en ella una cuestión de verosimilitud, de coherencia en la formación del narrador a partir del personaje y de la *novelización* del punto de vista como tema de la obra³⁴³. Lo curioso es que, como piensa Cabo (1992: 58-59):

si ello fuera así, al cerrar el *Lazarillo*, deberíamos tener una idea precisa acerca de la identidad, pretensiones y relación con el narrador del tan traído y llevado *Vuestra merced*: al fin y al cabo, parece haber acuerdo amplio de que él es el causante de que Lázaro tome la pluma [...] Pero no cabe duda: estamos, como lectores, muy lejos de tal conocimiento.

De hecho, resulta inquietante “el silenciado paso del pregonero a escritor”³⁴⁴ que aparta de la luz la circunstancia misma de la narración, su porqué. Otro tanto puede decirse del *Guzmán*, con la agravante de que no media petición expresa para el relato, pese a la constante apelación al *tú*. En definitiva, aquello que se eleva a la categoría de tema principal de ambas obras es precisamente lo que callan.

Si adoptamos la opinión de Fernando Lázaro (1972: 28-32) sobre la capacidad de los diálogos del quinientos, en especial los de raigambre de lucianesca, para albergar en su seno narraciones autobiográficas, corroborada por especialistas en este terreno, como Ana Vian (1988) o Jesús Gómez (2000: 129), podemos aventurar que se usa el diálogo como un elemento más de la estructura de la novela. La epístola del *Lazarillo de Tormes* o la confesión del *Guzmán de Alfarache* parecen desde esa perspectiva técnicas vinculables al diálogo renacentista. Lo autobiográfico se inserta de esta suerte en un contexto comunicativo que lo condiciona y en el que adquiere todo su sentido, su necesaria justificación extrínseca.

3.-Factores de ambigüedad: imprecisión de la situación comunicativa e inespecificidad del narratorio. Los estratos de la recepción inmanente

Mateo Alemán manifiesta una preocupación casi obsesiva por la forma en que su libro va a ser leído de la que buena muestra da la redacción de la “Declaración para el entendimiento de este libro”, así como de dos prólogos destinados al “vulgo” y al “discreto lector”. Esta preocupación se contagia en el plano de la narración a un narrador que pretende controlar por completo la interpretación de su *narratorio*, consciente, sin embargo, de la práctica imposibilidad de lograrlo:

Ya te prevengo, para que me dejes o te armes de paciencia. Bien sé que es imposible ser de todos bien recibido, pues no hay vasija que mida los gustos ni balanza que los iguale: cada uno tiene el suyo y, pensando que es el mejor, es el más engañado, porque los más los tienen más estragados (I, 1, 2).

342 La cursiva es del autor. Fernando Cabo (1992: 46). A la postre, concibe la autobiografía picaresca como macroacto ilocucionario, al hallarse enclavada en un marco comunicativo (p. 172). Una postura similar a la de Fernando Cabo viene sosteniendo, no tanto desde la teoría del género, sino más apegado a la historia de la literatura, Florencio Sevilla, primero con respecto a obras concretas y, posteriormente, haciendo extensivas sus apreciaciones al conjunto de la serie picaresca, dentro de una revisión de su poética de la que a su entender forma parte de manera protagonista el diseño dialogístico, “que en verdad se alza como panacea explicativa del género en su conjunto” (Sevilla, 2001: XIVB).

343 F. Rico, (1984: 227).

344 Claudio Guillén (1988: 77). En el *Lazarillo*, el caso ocurrió varios años antes (Cfr. F. Lázaro Carreter, 1972: 167-168); Comenta Edmond Cros respecto al “alcance” que “ese mismo converso [Guzmán] no escribe sus memorias a raíz de los hechos, sino mucho más tarde; por lo mismo, todo el pasado autobiográfico que no está evocado directamente, esa zona de misterio que en la vida de Guzmán se extiende desde los años de 1583-84 hasta hacia el 97, se incorpora indirectamente en la creación en la medida en que así se nos aparece la autobiografía como madurada largo tiempo en la meditación, el arrepentimiento y soledad, otros tantos elementos que se expresan y revelan en el tono doctrinal de las digresiones” (E. Cros, 1971: 152). El tratamiento del “alcance” es uno de los índices de la existencia de la situación de la narración y su falta de determinación contribuye a la ambigüedad de la obra.

Su objetivo es obtener más que la persuasión del *narratario*, es decir, del destinatario interno de la narración al que se dirige de manera directa el narrador, al menos su aceptación del relato, pero los gustos son muy diversos y no se puede contentar a todos. No deja de asombrar, sin embargo, el solapamiento que se evidencia entre Alemán y su creatura, el narrador, cuando se rastrea en las dos enunciaciones básicas —la empírica o real y la narración considerada en sentido estricto— los temores de las respectivas lecturas o la impotencia que al autor le genera la imposibilidad de determinarla por entero, aspecto que dimana de las características de la obra, ejemplo de “arte maligno”, que puede inducir a error a los lectores³⁴⁵. De dicho solapamiento, con todo, no se puede inferir —como quiere Alfonso Rey (1979: 60)— que, a diferencia de lo que ocurre en la novela del destrón, una de cuyas virtudes ampliamente comentada radica en su esencial ambigüedad, nos hallemos en nuestro caso ante un texto unívoco por obra de la coincidencia en el afán didáctico del autor (implícito o real) y el narrador, fidedigno en el sentido que Booth atribuye al término. Al menos, porque basta constatar la existencia de diversas orientaciones doctrinales contradictorias, pero bien asentadas, para negar tal aserto; entre otras, las que aluden a la sinceridad de la conversión, ya referidas de manera sucinta, por no tratar de las que versan sobre la temática prioritaria de la obra, donde hallamos el denominador común del reconocimiento de una crítica, aunque no se puede concretar en qué dirección avanza, por indeterminación del origen.

Y este es el punto central: el sistema de la recepción inmanente se caracteriza por su despliegue en estratos. Desde una perspectiva comunicativa, a la enunciación primera, que procede de Mateo Alemán y se encamina al lector real, sigue una segunda enunciación propiamente narrativa que constituye el enunciado de la primera. De acuerdo con Fernando Cabo debemos postular además una situación comunicativa de raíz dialogística que he descrito en otro lugar como una iteración del nudo del enunciado de la enunciación primera en la que se reproduce nuevamente el sistema dual y que cuenta con la presencia de un emisor y un receptor, ambos interlocutores. La situación de la narración intuida por Cabo es indiciaria e imprecisa, ya que no se manifiesta de manera explícita, lo que no impide que genere múltiples consecuencias, una de las más importantes, la ambigüedad hermenéutica a que da lugar.

Por razones teóricas y prácticas que no puedo desarrollar, el *narratario*, en cuanto polo al que se orienta toda la narración, ha de figurar ubicado o bien como interlocutor de la situación de la narración, o bien dentro de la narración autobiográfica imbuida en el diálogo, pero enriquecido por los parámetros que fija aquella. Entre otros, el anclaje espacio-temporal, incluido el alcance, del que tan pocos datos disponemos.

A la determinación de la situación de la comunicación y, por ende, de la novela misma, tampoco contribuye, desde luego, la inespecificidad de la instancia receptora principal. Del *narratario*, ignoramos su estatus, su vínculo con el narrador, su origen y, por si fuera poco, también su género y su número, oscilantes de manera aleatoria en el texto, como demostraré en otro estudio³⁴⁶. No podemos deducir, pues, si se trata de una instancia de la recepción fidedigna o demasiado bien domeñada por un narrador que en apariencia somete constantemente el relato a su criterio, tanto que puede resultar él sometido, según Cabo (1992).

Para finalizar, quedan portillos abiertos porque el esquema *interlocutivo* requiere la presencia del lector implícito. Este receptor se diferencia del *narratario* no solo por un salto de nivel, “sino de órbita” puesto que la lectura del texto rara vez se produce a través de aquel. “Lo habitual es, por contra, que el lector implícito aparezca situado de forma oblicua en relación al acto comunicativo en el que participan narrador y *narratario*” (F. Cabo, 1992: 112), respecto del cual se define como preestructuración de la lectura, si bien alojada en la enunciación, construida en gran medida a través de elementos textuales. De ahí que no podamos aceptar planteamientos que evidencian a los lectores empíricos como objeto de la manipulación retórica de Guzmán sin que medie algún filtro de ninguna clase. A quien este se dirige es al *narratario* pero no al lector implícito y menos aún al lector real. Los dos se encuentran muy lejos de su alcance por la cesura introducida entre enunciación y enunciado.

345 Como observa Johnson (2002: 101) con agudeza, “la cuestión de la autoridad del autor para imponer o autorizar significaciones está visible en Cervantes y en Alemán” pero, mientras que la imposibilidad de controlar al lector en Cervantes redundaba en su libertad, “para Alemán significa la impotencia del autor”.

346 “Presencia y caracteres del narratario en Guzmán de Alfarache” (en preparación).

La actitud de esta instancia receptora ante un acto autobiográfico picaresco como el *Guzmán de Alfarache*, desde su atalaya situada de manera transversal entre la enunciación y la narración, es de necesario distanciamiento. Digo atalaya porque se configura como una suerte de espectador del mismo, ajeno a cualquier identificación con el *narratario* y no constreñido por las interpelaciones del narrador. Las obras picarescas, en general, propugnan una lectura distante, que no indiferente. Pero no es esta, como señala Fernando Cabo (1992), la distancia comúnmente admitida por la crítica, que se atiene a patrones sociales de la época o, más recientemente, a actitudes psicológicas —aunque no los desprecia—, sino que procede de la estratificación textual en los niveles aducidos, hacia los que destina su atención esta figura en razón de las vacilaciones y cambios de actitud que se observan entre ellos.

El distanciamiento procede en verdad del extrañamiento que provoca la intencionada acentuación de la artificiosidad de la ficción en el período de surgimiento de la lectura silenciosa (Ife, 1985: 3; 85-86), y a él contribuyen otros factores, como, de manera destacada, “la evidencia sobre el carácter no fidedigno del narrador”, donde habría que enumerar tantas inconsistencias como han sido resaltadas hasta el presente en el discurso del pícaro, y entre este y sus actitudes. También, como decimos, la eventual desconfianza sobre un *narratario* excesivamente dócil o no fidedigno para quien puede ser fiable el narrador, aunque no lo sea en absoluto respecto del lector implícito, que se desvincula por completo de su recepción del relato.

Así pues, “lo que el lector implícito picaresco recibe como punto de partida no es la expectativa de una identificación, sino, al contrario, un marco distanciador” (F. Cabo, 1992: 116) respecto de Guzmán en cuanto narrador-conversador, que impide toda lectura ingenua, subyugada a los considerandos de este y que pone de relieve y en primer término las incongruencias entre la actitud de Guzmán y su conversión. Solo como referida a esta categoría receptora —pero no necesariamente al *narratario*— podemos compartir la aseveración de Helen Reed a la hora de formular como cometido principal del lector el disenso³⁴⁷.

Quizá después de la constatación de tantas polaridades como se han señalado en la *Atalaya*, verdadera “poética historia”, junto a la oscilación entre narración y digresión, entre presente y pasado, sentencia y ejemplo, autobiografía y diálogo o la dialéctica del juez penitente, debamos reconocer una más, que concierne a lecturas y lectores. Las relaciones que estos guardan entre sí, su balanceo entre la confianza y la desconfianza respecto del narrador, permiten hablar de lectura de *narratario* y de lectura de lector implícito, en función del distanciamiento adoptado por la perspectiva de cada uno de estos receptores inmanentes; de una lectura que aproxima o identifica las dos instancias y ambas al narrador fidedigno, mero traslado de la voluntad del autor y una lectura que desconfía del narrador y hace pasar por el cedazo de un lector implícito diverso y distante del *narratario*, la intención última de Guzmán de Alfarache. El límite último, el texto.

³⁴⁷ Helen Reed, (1984: 70): “The reader’s principal role in the text is to disagree”.

BIBLIOGRAFÍA

ALEMÁN, Mateo (2003): *Guzmán de Alfarache*, ed. F. Sevilla Arroyo, Barcelona, Área y Random House Mondadori.

ARIAS, Joan (1977): *Guzmán de Alfarache. The Unrepentant Narrator*, Londres, Tamesis.

BLANCO AGUINAGA, Carlos (1957): "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo", *Nueva Revista de Filología Española*, 11, pp. 313-342.

BRANCAFORTE, Benito (1996): "Estudio preliminar" a su ed. de Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Akal.

--. (1980): *Guzmán de Alfarache: ¿Conversión o proceso de degradación?*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1992): *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

CAVILLAC, Michel (2001): "El diálogo del narrador con el narratario en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán", en *Criticón*, 81-82, pp. 317-330 [Ejemplar dedicado a: *Voces Aureas: La interlocución en el teatro y en la prosa del Siglo de Oro. Seminarios de la Casa de Velázquez, Madrid, 3-4 de abril de 2000 y 15-16 de enero de 2001*].

CROS, Edmond (1971): *Mateo Alemán: Introducción a su vida y a su obra*, Salamanca, Anaya.

GÓMEZ, Jesús (2000): *El diálogo renacentista*, Madrid, Del Laberinto.

IFE, Barry W. (1985): *Reading and fiction in Golden-Age Spain. A platonist critique and some picaresque replies*, Cambridge, Cambridge University Press.

JAURALDE POU, Pablo (2002): "El *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán", en *Atalayas del Guzmán de Alfarache: seminario internacional sobre Mateo Alemán, IV Centenario de la publicación de Guzmán de Alfarache: 1599-1999*, ed. P. M. Piñero Martínez, Sevilla, Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, pp. 81-98.

JOHNSON, Carroll B. (1978): *Inside Guzmán de Alfarache*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1978.

--. (2002): "Ficciones y metaficciones, estilo Mateo Alemán", en *Atalayas del Guzmán de Alfarache: seminario internacional sobre Mateo Alemán, IV Centenario de la publicación de Guzmán de Alfarache: 1599-1999*, ed. P. M. Piñero Martínez, Sevilla, Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, pp. 99-112.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1972): *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona, Ariel.

MORENO BÁEZ, Enrique (1948): "Lección y sentido del *Guzmán de Alfarache*", *Revista de Filología Española*, Anejo XL, Madrid.

PIÑERO MARTÍNEZ, Pedro M ed. (2002): *Atalayas del Guzmán de Alfarache: seminario internacional sobre Mateo Alemán, IV Centenario de la publicación de Guzmán de Alfarache: 1599-1999*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla.

PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto (2004): *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, Logroño, Universidad de La Rioja.

REED, Helen H. (1984): *The Reader in the Picaresque Novel*, London, Tamesis Books Ltd.

REY, Alfonso (1979): "La novela picaresca y el narrador fidedigno", *Hispanic Review* XLVII, 1, pp. 55-75.

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

--. (1984): "Puntos de vista. Postdata a unos ensayos sobre la novela picaresca", *Edad de Oro*, 3, pp. 227-240.

SEVILLA ARROYO, Florencio (2001): "*Presentación*" a *La novela picaresca española*, Madrid, Castalia.

SMITH, Hilary S. D. (1978): "The Pícaro Turns Preacher: Guzmán de Alfarache's Missed Vocation", *Forum for Modern Language Studies*, 14, pp. 387-397.

SOBEJANO, Gonzalo (1959): "De la intención y valor del Guzmán de Alfarache", *Romanische Forschungen*, LXXI, pp. 267-311.

VIAN HERRERO, Ana (1988): "La ficción conversacional en el diálogo renacentista", *Edad de Oro*, 7, pp. 173-188.

RECEPCIÓN DE UN SUBGÉNERO ANGLOSAJÓN EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA ACTUAL: LA NOVELA DE CAMPUS EN JAVIER CERCAS

José Antonio Luque Carreras
Universidad Autónoma de Barcelona

La novela de campus (adaptación del término “campus novel”, uno de los varios utilizados en la denominación del subgénero) siempre ha estado fuertemente arraigada a la literatura anglosajona, incluso desde los mismos comienzos de la novela inglesa en el siglo XVIII. No obstante, ese carácter cómico y desmitificador del elitista ambiente universitario no fue propiamente característico hasta la publicación, en 1954, de la novela de Kingsley Amis, *Lucky Jim*, cuya versión más fresca y desenfadada del subgénero ha sido continuada por figuras de notable prestigio, como David Lodge, Malcolm Bradbury o Tom Sharpe, autor de un ciclo de novelas protagonizadas por un mismo profesor universitario, Wilt³⁴⁸.

Curiosamente, del mismo modo que este auge de la novela de campus en la literatura anglosajona se atribuye, en los años 50 y 60, “sobre todo al aumento del número de universitarios de todas las clases sociales y del número de universidades que se abrieron en todo el país” (Baena, 1997:98), parece ser que, a pesar de no haber tenido excesiva práctica en las letras hispanas, gracias a la democratización del mundo académico en España y en ciertos países latinoamericanos, en estos últimos años han sido escritas algunas novelas de campus dignas de mención, como *Todas las almas* (1989) del célebre Javier Marías o *Donde van a morir los elefantes* (1995) del chileno José Donoso.

Volviendo a la historia de la literatura inglesa, en ésta la novela de campus ha presentado, mayormente, dos vertientes en cuanto a sus personajes principales y al modo de enfocar la narración. Por un lado, las primeras novelas universitarias se centran en

el proceso de aprendizaje de un estudiante no licenciado en Oxford, un héroe estudiante que se complica en una serie de dificultades de ajuste a una situación nueva. El recién llegado, abrumado por la soledad y las novedades de este nuevo mundo, necesita normalmente de la ayuda de un ayo si ha de sobrevivir a los misterios y tentaciones de Oxford (Pascual, 1995:22).

Por otro, a partir de los años 50 el protagonismo recae sobre los hombros del profesor universitario, provocando que

el escenario institucional se convierta en elemento funcional del argumento, y que los asuntos académicos como titularidad, régimen de tutorías y política departamental dejen de ser motores ocasionales del argumento, telones de fondo o meros entretenimientos del discurso, para cobrar importancia en la acción del libro (Pascual, 1995:26).

Curiosamente, estas dos variantes convergen en la novela de campus hispana. Al igual que en las primeras obras académicas, el protagonista es un recién llegado a la universidad, pero ya no en calidad de estudiante, sino de recién licenciado o doctorado. Entonces, de acuerdo con la segunda vertiente, este personaje (que ha conseguido bien una beca, bien un cargo como lector, en alguna universidad británica o norteamericana) cuenta con un rodaje que permite al narrador explorar los entresijos del mundo académico.

De este modo, las obras de campus escritas por autores de habla hispana no sólo se centrarían en la vida académica del protagonista, sino también en el extrañamiento que éste siente ante el idioma y ante las nuevas costumbres de la cultura que lo recibe, de un modo muy parecido a como ya hiciera Nabokov en su novela *Pnin* (1957), protagonizada por un profesor ruso que da clases en una universidad estadounidense. En el caso de

348 Con todo, sería injusto dejar en el tintero otras corrientes actuales dentro del género, como las novelas académicas de detectives, que tienen a Amanda Cross como una de sus principales representantes, u otras obras que ofrecen un contenido más intelectual, como ha demostrado la crítica literaria con A. S. Byatt en su novela *Posesión* (1990).

las hispanas, ante el desconcierto de vivir en una ciudad y en una cultura totalmente extrañas, los becarios y profesores que las protagonizan suelen hacer hincapié constantemente en las diferencias entre sus lugares de origen y las costumbres del país que los acoge: además de las típicas dificultades a causa del insuficiente dominio del inglés³⁴⁹, se suele hacer referencia a la cordialidad sonriente y educada de los académicos ingleses, como puede observarse en *Los crímenes de Oxford* (2004) del argentino Guillermo Martínez, o a la exagerada formalidad de los norteamericanos, que aparece destacada en *Donde van a morir los elefantes*, así como a las diferencias climatológicas entre España e Inglaterra que señala continuamente el protagonista de *Todas las almas*.

Además de la ubicación global o parcial en un ambiente universitario, estas novelas presentan ciertas similitudes con las novelas de campus anglosajonas. Del mismo modo que éstas suelen ser narraciones pseudoautobiográficas, la mayoría de las hispanas tiene por personaje principal a un “alter ego” de sus autores, puesto que dichos escritores habitualmente han cumplido una estancia parecida en universidades extranjeras, como Javier Marías, quien fue profesor de literatura en la universidad de Oxford entre 1983 y 1985; José Donoso, que estudió en la universidad de Princeton; o Javier Rodríguez Alcázar en *El escolar brillante* (Premio Jaén de Novela 2005), investigador visitante de la universidad de Washington, del Massachusetts Institute of Technology y de la universidad de Oxford. Con todo, las similitudes entre sus textos no se limitan a los anteriores aspectos, puesto que, además, los protagonistas imparten en las instituciones académicas extranjeras las mismas asignaturas en que están especializados sus autores. Esto se observa en el profesor de literatura hispanoamericana que protagoniza *Donde van a morir los elefantes*, en el matemático argentino de *Los crímenes de Oxford* o en el personaje principal de *El escolar brillante*, que, a pesar de ser licenciado en filología inglesa, decide matricularse en algunas asignaturas del doctorado de filosofía, especialidad de su autor en la universidad de Granada.

En las novelas de campus anglosajonas la mayoría de los profesores se deja seducir por los encantos sexuales de alguna estudiante o de alguna compañera de departamento. Esto mismo sucede en el caso de los personajes hispanos, quienes suelen mantener, con ciertas lugareñas, unas relaciones iniciadas con el pretexto de solventar algunos de los posibles percances que pueden padecer en territorio extranjero. Esto mismo se observa en *Todas las almas*³⁵⁰, cuyo protagonista, ante

el extrañamiento de vivir en una ciudad sin amigos ni conocidos, con los que compartir recuerdos o experiencias pretéritas [...], inicia la relación amorosa con Clare Bayes, una mujer casada, madre de un hijo, profesora también en la misma universidad (Alberca, 2005:55).

También hace lo propio el protagonista de *Los crímenes de Oxford* con una enfermera del hospital de dicha ciudad académica o el de *El escolar brillante*, quien mantiene una relación simultánea con una de sus alumnas y con una “au pair”, terminando perdidamente enamorado de esta última y recorriendo parte del territorio norteamericano en su búsqueda, de un modo que recuerda inevitablemente al personaje de Percy en *El mundo es un pañuelo* de David Lodge. Con todo, y al igual que en la mayoría de las novelas de campus anglosajonas, estas relaciones nunca se llegan a estabilizar y siempre acaban con el regreso del protagonista a su país de origen.

No obstante, habría que ser cauteloso al adjudicar a todas estas obras literarias el membrete de “novela de campus” a la manera inglesa o norteamericana, puesto que, si las comparamos con las anglosajonas, los escritores hispanos optan por no exponer a sus personajes a situaciones embarazosas de las que se desprenda una crítica de las instituciones universitarias. Posiblemente por el hecho de no estar ambientadas en el ámbito hispano y por la condición “extranjera” de sus personajes, estas novelas se ciñen a narrar y describir (en un estilo que recuerda en ciertos momentos a la picaresca) las adversidades que deben hacer frente sus protagonistas, quienes se limitan a mantener relaciones sentimentales esporádicas y nunca llegan a cumplir sus propósitos académicos, ya consistan en una traducción, en la escritura de algún artículo o en la elaboración de una tesis doctoral.

349 Por poner un ejemplo, el protagonista principal de *El escolar brillante*, de Javier Rodríguez Alcázar, entra en una tienda ante el reclamo de un cartel que supuestamente anuncia preservativos gratuitos (*Preservatives free*). Sin embargo, rápidamente advertirá que no se ofrecen anticonceptivos, sino mermelada sin conservantes.

350 Véase Casas (2005: 91-101).

Las novelas de campus anglosajonas no sólo reciben este apelativo por desarrollarse dentro de un marco universitario, sino también por presentar situaciones y actos que devienen de ello, como fiestas académicas, congresos, lecturas de poemas y conferencias (David Lodge, en su ya citado *El mundo es un pañuelo*, llega incluso a reproducir en su totalidad el contenido de alguno de estos parlamentos). Aunque los autores hispanos hagan referencia a estos acontecimientos, no aprovechan sus novelas para teorizar sobre las diferentes corrientes críticas de pensamiento ni para reflejar los objetivos que persigue la institución académica en determinadas esferas sociales³⁵¹, como sí hace, por ejemplo, David Lodge en su novela *Intercambios*, al mostrar las enormes divergencias entre el sistema universitario británico y el norteamericano. También existe cierta distancia en el modo de concebir la vertiente de la novela académica de detectives, ya que, en el caso de *Los crímenes de Oxford*, los asesinatos que se cometen no se deben a la discordia entre profesores, ni a los celos por el número de publicaciones ni a la polémica por los fondos económicos de los que disponen. A diferencia de esto, en *Muerte en la cátedra* de Amanda Cross, su protagonista, Janet Maldenbaum, resulta ser la primera mujer en ocupar una plaza fija en la universidad de Harvard y termina suicidándose ante las presiones recibidas, tanto por los profesores más reaccionarios de su departamento como por las organizaciones feministas de la ciudad.

En el caso concreto del autor en que se centra el estudio, Javier Cercas, éste es uno de los escritores que mayor interés muestra por el género de la novela de campus entre nuestras fronteras, como se observa en la frecuencia con que, hasta el momento, lo ha cultivado. Además de profesor universitario, como la mayoría de los autores comentados, Cercas también destaca por la redacción de toda una serie de crónicas literarias, reunidas en *Una buena temporada*, *Relatos reales* y *La verdad de Agamenón*. En ellas se percibe una predilección por la mejor narrativa inglesa y norteamericana (John Irving o Paul Auster, entre otros), lo que podría explicar, en parte, su interés por la puesta en práctica de una serie de recursos, como el de la autoficción, que todavía no han tenido una destacada presencia en la literatura española contemporánea.

Al igual que los autores hispanos aludidos, Cercas fue profesor en una universidad de habla inglesa, concretamente en la de Urbana (Illinois). Precisamente, a raíz de esa estancia nuestro escritor ha redactado un par de novelas y varios relatos relacionados, directa o indirectamente, con el campus universitario que lo acogió en dicha ciudad norteamericana. En este escenario se desarrolla plenamente *El inquilino* (1989), novela breve en la que se diluye, en ocasiones, la frontera entre la realidad y el mundo onírico. A pesar de que Cercas ofrezca al lector un ajustado retrato de la vida académica, regida por la sucesión armónica de cursos, publicaciones, fiestas, reuniones familiares y sentimentales, la narración gira en torno a Mario Rota, un profesor extranjero de fonología que deja de estar en sintonía con todo ese mundo desde el día en que, al salir a correr por los alrededores de su apartamento, se tuerce un tobillo. A partir de este momento, empiezan a desencadenarse una serie de sucesos triviales que terminan por aturdir tanto al protagonista, como al lector, debido al modo en el que se repiten. Finalmente, el personaje sucumbe ante el desplome de su vida laboral, de su relación sentimental y de su prestigio académico, los cuales, a su vez, son adquiridos por el nuevo profesor del departamento, el enigmático Berkowickz que, en el desenlace de la novela, desaparece del mismo modo en el que había aparecido y cuya existencia parece haber sido únicamente apreciada por Mario Rota.

Javier Cercas toma el motivo del regreso desde dicha universidad como argumento de otro relato, “Volver a casa”, reunido por Juan Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls en *Cuentos que cuentan* (1998). Marcelo Cuartero, personaje que aparece en varias de sus novelas, es el encargado de ofrecerle un puesto en la Universidad de Gerona al protagonista, en un gesto propio del nepotismo que reina en las esferas académicas. A pesar de la gran incertidumbre que siente el personaje durante su viaje de vuelta, y tras algún que otro episodio excéntrico en la ciudad gerundense, finalmente le otorgan la plaza inicialmente prometida.

En relatos posteriores, nuestro autor retoma la universidad de Urbana como escenario al que vuelven los personajes principales tras un notable lapso de tiempo. Esto mismo se aprecia en el cuento “Una canción por Nora” (2002), publicado por la Editora Regional de Extremadura. Éste se inicia con la rememoración del protagonista,

³⁵¹ Cf. Baena Molina (1997: 79).

quien recuerda los años que pasó en dicho espacio académico y en los que mantuvo una relación sentimental con la mujer que da nombre al cuento. Nora, al ser la única de los nuevos compañeros que conocía España y sabía hablar castellano, entabló una amistad con el narrador bajo el pretexto de ayudarlo en su integración dentro del mundo norteamericano. La relación, como viene siendo habitual, se rompió a su vuelta a la península para defender su tesis doctoral y terminó desapareciendo cualquier vínculo entre ambos. A su regreso a la universidad que lo acogió, el protagonista aprovecha para encontrarse con ella, pero su padre le comunica que Nora había muerto, algunos años atrás, en un accidente de avión.

El motivo del regreso y el escenario académico norteamericano se repiten en *La velocidad de la luz*, obra que conecta en muchos aspectos con *El inquilino*. El narrador de la última novela de Cercas relata cómo, a finales de los ochenta, había conseguido una beca de profesor ayudante en la universidad de Urbana. Además de describir las típicas peripecias, ya comentadas anteriormente, esta rememoración se centra en el relato de la amistad que mantuvo con Rodney Falk, un excombatiente en la guerra del Vietnam, compañero de despacho en el departamento y alumno en el curso de literatura catalana que imparte. Pasados algunos años, el protagonista de la novela decide, tras el éxito de ventas de una obra literaria que lo corrompe moralmente y tras la muerte de su mujer y su hijo en un accidente automovilístico, volver al ámbito académico de Urbana. En resumidas cuentas, a su llegada descubre que cuatro meses antes Rodney, tras aparecer en un reportaje en torno a la guerra del Vietnam, se ha suicidado.

No obstante, a pesar de que el ambiente académico siempre aparezca tratado en sus novelas, a excepción de *Soldados de Salamina*, debe reconocerse que es *El vientre de la ballena* la obra que mejor reproduce los paradigmas de la novela de campus anglosajona, a pesar de estar ambientada en una universidad española, la Autónoma de Barcelona. Curiosamente, este escenario académico ya había servido como marco narrativo para un cuento de Manuel Vázquez Montalbán, “La vida privada del doctor Betriu” (1982), una historia en clave, como viene siendo habitual en este género, en la que algunos “iniciados” y amigos del autor pueden descubrir la identidad de sus académicos personajes, apenas disimulados en el relato.

Volviendo a la novela de Cercas, la proximidad y el mayor conocimiento del mundo retratado, posiblemente, sean los motivos que explican algunas de las novedades temáticas, aunque sin salirnos del ámbito académico, que presenta esta obra. Por primera vez, el marco se amplía y entran en juego elementos como el alumnado o la política de estudios universitarios. En este sentido, ambos están directamente relacionados en la novela, ya que el desconcierto de los administrativos ante el nuevo plan de estudios y las nuevas tarifas en la matriculación provocan el descontento estudiantil, que se manifiesta mediante pancartas como *NO A LA NUEVA LEY UNIVERSITARIA. NO AL AUMENTO DEL PRECIO DE LAS MATRÍCULAS. NO A UNA UNIVERSIDAD ELITISTA* (Cercas, 2003: 116)³⁵². No obstante, la gota que colma el vaso y acaba con la paciencia de los estudiantes de filología española radica en el comportamiento del protagonista de *El vientre de la ballena*, Tomás, quien, como viene siendo habitual en las novelas de campus humorísticas, es un profesor incompetente que, para enfado de sus alumnos y muchos de sus compañeros de facultad, en ocasiones se olvida de presentarse a sus propios exámenes.

De acuerdo con la endogamia y el nepotismo que reina en el ámbito académico, nuestro protagonista había conseguido su plaza, cinco años atrás, gracias a las influencias de otro profesor:

En mayo Marcelo me llamó para animarme a firmar una plaza de ayudante que el departamento sacaba a concurso y, dado que el tribunal que otorgaba la plaza estaba integrado sólo por miembros del departamento [...]. Interpreté esta llamada como una promesa segura de trabajo en la universidad. No me equivoqué (p. 66).

Igual de fácil se presenta la situación para ser designado como profesor titular del Departamento de Filología, ya que cuenta con las ventajas que tiene ante cualquier competidor externo y con el apoyo de sus compañeros de departamento, entre los que se encuentra alguno capaz de ofrecerle su memoria de oposición:

³⁵² Javier Cercas, *El vientre de la ballena*, Barcelona, Tusquets Bolsillo, 2003. Cito por esta edición.

En confianza, no pierdas el tiempo haciendo otra [...]. Fusila directamente la mía. Todas las memorias son iguales: copias de otras memorias; o copias de copias de copias. Nunca ha habido ninguna que sea original (p. 294).

No obstante, este supuesto favoritismo y esta seguridad en lograr el puesto se desvanecen cuando la decana se presenta en el bar de la facultad con su propio “protegido” (con el que, como es habitual en este tipo de obras, mantiene relaciones sexuales), quien también aspira a la misma plaza. Con todo, será “la desorientación del protagonista ante unas circunstancias externas que lo desbordan claramente” (Rodríguez, 1997:69) la que acabará dando al traste no sólo con dicha designación en la universidad, sino también con su matrimonio.

Tomás, al inicio de la novela, aprovechando la ausencia de su mujer en un congreso celebrado en Amsterdam, mantiene una relación esporádica con Claudia, un antiguo amor adolescente con el que se encuentra casualmente a la salida de un cine. La supuesta desaparición de esta mujer dará pie a una intriga pseudo-detectivesca, ya que el protagonista, convencido de que ha sido asesinada por su ex-marido, busca ayuda en dos catedráticos de la universidad, para, en lenguaje cervantino, *desfacer el entuerto*. Éstos, con tal de librarse de la rutina académica, se muestran deseosos de convertirse en los héroes de las obras literarias que comentan en las aulas:

para Marcelo el embrollo en el que me había metido no constituía un drama, ni un grave problema que había que intentar resolver, ni siquiera una tragicomedia torpe y ridícula, sino un tardío regalo que inesperadamente le brindaba el azar, una aventura exaltante, arriesgada y maravillosa que por nada del mundo estaba dispuesto a perderse (p. 236).

Precisamente, las conversaciones metaliterarias que mantiene Tomás con Marcelo y con otros compañeros de la facultad son una muestra más de que la novela de campus es un subgénero arriesgado, al estar formado por unos componentes que, posiblemente, entorpezcan la lectura a todo aquel que no pertenezca al microcosmos retratado. Además de los datos meramente descriptivos sobre los personajes principales, como el hecho de que el protagonista se doctorase con una tesis sobre el autor de folletines Wenceslao Ayguals de Izco, suelen ser constantes las conversaciones que mantienen Tomás y su ayo sobre las diferencias entre la filología y la literatura o sobre los tipos de personajes que existen. A su vez, también deben destacarse las tertulias que entablan periódicamente profesores universitarios, estudiantes y algún que otro escritor en un bar de Barcelona, el Oxford, donde no sólo se llega a debatir sobre si Azorín es buen novelista o buen escritor, sino que también aparecen citados los nombres de estudiosos literarios, desconocidos por la mayoría de los posibles lectores, como la crítica literaria Biruté Cipliauskaitė.

En cuanto al desenlace de la trama pseudo-policíaca, ésta no podría ser más ridícula y patética. Al intentar forzar con un par de ganzúas la puerta de Claudia, ésta se abre desde dentro, haciendo acto de presencia el ex-marido, al tiempo que la desaparecida sale del ascensor. A continuación, se establece una discusión en la que todos los indicios, pistas y pruebas anteriores, que apuntaban claramente hacia el asesinato de la mujer (al menos para las mentes ensoñadoras de nuestros profesores), cobran un sentido completamente inesperado para los protagonistas: Claudia no contestaba a las llamadas de Tomás porque el teléfono estaba estropeado y no había ido a Calella ni al trabajo debido a que estaba intentando reanudar la relación truncada con su marido. Además, nuestro protagonista, totalmente obcecado en la búsqueda de Claudia, no se ha preocupado por ponerse en contacto con su mujer, quien, después de discutir con él al descubrir la infidelidad, ha tenido un accidente de coche, lleva casi una semana ingresada y ha perdido el niño que esperaba, es decir, el único vínculo que todavía los unía. Pero aquí no termina la pesadilla para Tomás, ya que también se ha olvidado de enviar a la decana su perfil profesional y ha perdido cualquier posibilidad de obtener la plaza como profesor en la universidad.

Sin embargo, las cosas, por difícil que pueda parecer, acaban complicándose todavía más. Al no presentarse tampoco al examen de septiembre, y con tal de calmar mínimamente los ánimos caldeados de los estudiantes, la decana decide rescindirle el contrato de ayudante que lo vinculaba a la universidad. En una decisión a la desesperada, alentado por los pocos amigos que todavía le quedan en el departamento, decide

pedir una beca sobre la edición de las obras completas de Tirso de Molina y se la deniegan, principalmente, por el desajuste entre su perfil investigador y las características del proyecto solicitado. En el plano sentimental, Claudia se presenta ante Tomás para disculparse por todo el daño que haya podido causarle su supuesta desaparición, pero no se muestra dispuesta a retomar la relación iniciada al principio de la novela.

Con tal de poder llevar sobre sus espaldas todo el peso de su conciencia, Tomás adopta la misma actitud que la del protagonista de *La voluntad* de Azorín, novela sobre la que está escribiendo su primer artículo en cinco años. Así pues, decide deshacerse de cualquier afán y reconoce su lado inmaduro; de este modo (todo en clave metaliteraria) renuncia a ser un personaje de destino (aquel que “no vive para el presente, sino para el futuro, porque sólo halla satisfacción en la empresa cumplida, una empresa que, por lo demás, una vez cumplida pierde todo su atractivo y debe ser sustituida por otra”, p. 161), y acaba asumiendo su cualidad de personaje de carácter (correspondiente al “que vive instalado en el presente puro, en el puro borbotear del instante, sumergido en el gozo permanente y sin finalidad de la pura afirmación vital” p. 161).

El personaje, finalmente, se propone ser feliz desprendiéndose de toda ambición, y termina encontrando la tranquilidad anhelada al iniciar una relación sentimental junto a Alicia. Curiosamente, se trata de la secretaria del Departamento, quien había proporcionado cierta estabilidad entre todo el profesorado masculino de Filología Española al haberse ido a la cama con casi todos ellos, porque, como señala uno de los personajes, “es que esto de acostarse con la misma mujer une mucho” (p.108).

BIBLIOGRAFÍA

ALBERCA, Manuel (2005): "Las vueltas autobiográficas de Javier Marías", en *Cuadernos de narrativa. Javier Marías*, Grand Séminaire de Neuchâtel, Coloquio Internacional Janer Matas, 10-12 de noviembre de 2003, eds II. Andres –Súarez y A. Casas, Madrid, Arco Libros, pp. 49-72.

BAENA MOLINA, Rosalía (1997): "Campus novel: paradigmas de un género novelístico en Inglaterra" en *Unum et diversum: estudios en honor de Ángel-Raimundo Fernández González*, ed. K. Spang, Pamplona, EUNSA, pp. 79-95.

CASAS JANICES, Ana (2005): "Secretos y traiciones de Javier Marías: el adulterio como motivo literario", en *Cuadernos de narrativa. Javier Marías* Grand Séminaire de Neuchâtel, Coloquio Internacional Janer Matas, 10-12 de noviembre de 2003, eds I. Andres –Súarez y A. Casas, Madrid, Arco Libros, pp. 91-101.

CERCAS, Javier (2003): *El vientre de la ballena*, Barcelona, Tusquets (Bolsillo).

PASCUAL SOLER, M^a Nieves (1995): *El otro oficio de los académicos: la novela académica anglo-americana. Tesis doctoral*. Jaén, Universidad de Jaén.

RODRÍGUEZ, Juan (1997), "El vientre de la ballena. Tramas académicas"; *Quimera*, 161, pp. 69-70

“ET CON LA PENNA, ET CON LA LINGUA, NON CON L'HASTA NE CON LA SPADA”. APUNTES SOBRE EL MECENAZGO LITERARIO DE ASCANIO COLONNA Y LAS REDES CLIENTELARES EN EL AÑO DE LA ANEXIÓN DE PORTUGAL, 1580

Patricia Marín Cepeda
Universidad de Valladolid

En los primeros años de su reinado, Felipe II continuó la política de Carlos V de no expandir sus posesiones europeas a costa de dominar territorios cristianos. Sin embargo, su pretensión al trono luso a partir de 1578 se amparó al principio en la elaboración de memoriales que justificaran su derecho de herencia y, en los momentos cruciales, en la movilización de un ejército en la frontera con Portugal. Esto suponía un cambio radical en la política anexionista filipina que suscitó de inmediato todo tipo de controversias. Tratados morales, panfletos, poemas épicos y obras dramáticas de ese tiempo encauzaron las críticas y las advertencias al monarca y a su influyente entorno cortesano. En torno a todas estas cuestiones, el trabajo reciente de Kahn (2006) profundiza sobre todo en obras dramáticas que expresan posturas críticas con la nueva política filipina. Como contrapunto, como vienen señalando los trabajos novedosos de Miguel Martínez (2007) sobre estos textos literarios, las dos traducciones al español, realizadas por Benito Caldera en Alcalá de Henares y por Luis Gómez de Tapia en Salamanca —máximos centros culturales de la monarquía más poderosa—, de la obra épica portuguesa por excelencia, *Los Lusíadas* de Camoens, en el mismo año de anexión filipina, suponen un interesado apoyo al monarca promovido desde el propio entorno cortesano, así como la búsqueda del prestigio cultural. Según el autor, la traducción se convierte así en un mecanismo de apropiación simbólica, entre otras hipótesis propuestas sobre el funcionamiento de la traducción como práctica literaria en contextos de confrontación política. A partir de estos estudios recientes, así como de los trabajos germinales de Asensio y de las propuestas de Avallé-Arce y de Blasco que pergeñan las redes de relaciones literarias que subyacen al círculo cervantino de sus años en Alcalá, me propongo avanzar en estas páginas algunas hipótesis sobre la importancia de la relación entre los escritores y el patronazgo cortesano de personajes muy relevantes y poco estudiados del panorama político y cultural del Siglo de Oro, personajes cuyas trayectorias respectivas trazan curiosamente un sistema clientelar opuesto y marcado por la confrontación en busca de un lugar cerca del rey³⁵³.

En mi opinión, la historia de la literatura del Siglo de Oro no ha considerado de manera suficiente las implicaciones ideológicas que tuvo la necesidad de mecenazgo por parte de los escritores, y de su condición grupal, casi gremial, necesaria para la propia existencia y reconocimiento como hombres de letras en la sociedad, que no tuvo por qué materializarse siempre en una academia literaria. Más aún: la elección de un personaje al que dirigir la obra, en pago de una remuneración simbólica o material ya recibida o bajo la esperanza de una recompensa futura, posiblemente desveló en su tiempo una afinidad ideológica o espiritual, y por tanto política, entre el escritor y su pretendido mecenas. Bajo esta hipótesis, que no debería ser ignorada al enfrentar la interpretación de las obras literarias de un momento en el que el vínculo entre las letras y el poder es tan fuerte como conflictivo, seguiremos en estas breves páginas la pista de Hernando de Vega Fonseca y de Ascanio Colonna. El mapa trazado desde el panorama social de las letras nos conducirá a acontecimientos históricos y políticos de gran relieve.

Tras la muerte del rey Sebastián de Portugal en la Batalla de Alcazarquivir el 4 de agosto de 1578, Felipe II puso en marcha todo tipo de estrategias para defender sus derechos al trono lusitano en el proceso conocido como Sucesión de Portugal (1578-1581), que consistió en dirimir cuál de los descendientes de Manuel I y de María de Castilla debía suceder a don Sebastián y a Enrique I. El pretendiente español se volcó en todos los

353 Para los planteamientos germinales sobre el contexto de dichas traducciones en el año de la anexión, y la recepción de *Os Lusíadas* en España, pueden verse Asensio (1973) y Alonso (1974); sobre los grupos sociales y literarios de este momento que deberían ser estudiados con profundidad, véase especialmente Avallé-Arce (1988) y Blasco (2006: 189 y ss.).

frentes posibles: pleitos por herencia, negociaciones de beneficios económicos con las elites portuguesas, y una auténtica amenaza militar, polémica en extremo por cernirse sobre un territorio cristiano. A pesar de que las negociaciones con el país vecino resultaron imprescindibles para lograr la anexión, fueron sin embargo las fuerzas militares las que consiguieron la posesión del reino. Junto a la movilización de un ejército en Badajoz en la frontera con Portugal en los meses cruciales de la negociación, Felipe II había hecho desempolvar todo tipo de materiales de archivo que pudiesen ser alegados en los pleitos por la herencia³⁵⁴. La elaboración de nuevos memoriales y la creación de una imprenta propia para esta empresa fueron parte de la enjundiosa maniobra filipina. En palabras de Bouza:

[...] el recurso a la fuerza por parte de Felipe II hizo de la *Sucesión* una conquista y, con ello, hizo necesaria su presentación como guerra justa, lo que, de nuevo, exigió recurrir a la publicación de los dictámenes de los teólogos que se esforzaban por presentarla como tal (Bouza, 1998: 149).

Los sectores contrarios a la candidatura filipina manifestaron su oposición atendiendo a diversas cuestiones, de las que me interesan dos en especial: por una parte, el desastre moral de una guerra entre cristianos, alegato promovido sobre todo en el territorio de la monarquía hispánica; y, por lo que toca a los portugueses, éstos alentaban el deseo de levantamiento contra el monarca español en cualquier ocasión propicia, “estando todos tan prontos a procurar libertad, para lo qual bastará qualquier exemplo” (citado por Bouza, 1987: 101)³⁵⁵. El sentimiento nacionalista que albergaba el espíritu de los portugueses bien podría subyacer en la génesis de *La Numancia* de Miguel de Cervantes. Esta obra, junto con *Los tratos de Argel* y *La Galatea*, comparte el rechazo a la política imperialista, que iba en detrimento de otros problemas más graves de la monarquía³⁵⁶. Por otra parte, incluso el Papa Gregorio XIII, afín al monarca español, se opuso a la anexión de Portugal, y pidió al cardenal Granvela que intentara disuadir al rey de seguir adelante con el proyecto de la anexión. Sirvan estas breves líneas para entrever el contexto político que alienta dos traducciones casi inmediatas, en abierta competición y como conquista simbólica, de la obra épica portuguesa por excelencia. La traducción literaria no puede reducirse a su instrumentalización política, pero tampoco puede olvidarse que, en el Siglo de Oro, fue patente que —y como veremos en palabras del propio Ascanio Colonna—, el escritor podía esgrimir la pluma en la guerra por medio, por ejemplo, de una mera traducción. Y seguramente, por encargo de un noble interesado en ganarse la gracia de su rey, o por deseo del escritor de granjearse la debida protección de un hombre amparado por la gracia real. Los dos movimientos alientan, con toda probabilidad, la dedicatoria y su aceptación.

Recordemos ahora los hitos fundamentales del panorama literario de nuestro interés. Luis de Camoens había publicado su obra en Lisboa en 1572, y pronto fue admirada dentro y fuera de sus fronteras como cima de la poesía épica portuguesa y símbolo de su grandeza. En España, a pesar de la estrecha relación cultural y lingüística con su país vecino, verían muy pronto la luz cuatro versiones impresas, tres en verso —Cadera (1580), Gómez de Tapia (1580), y Garcés (1591)— y una en prosa, con profusión de anotaciones, por el portugués Manuel de Faria y Sousa (1639)³⁵⁷. No ahondaremos aquí en la historia de las ediciones de *Os Lusíadas*³⁵⁸. Señaló Asensio cómo las circunstancias políticas favorecieron la difusión literaria³⁵⁹, pero es más preciso afirmar con Miguel Martínez, que las circunstancias políticas propiciaron sendas traducciones, haciendo de ello casi una imperiosa necesidad interesada (Martínez, 2007)³⁶⁰.

El Cardenal Enrique, sucesor temporal de su sobrino don Sebastián, murió en febrero de 1580, con la

354 Cfr. Bouza (1987; 1998: 121-133).

355 Copia del A.G.S. (Estado 407, fol. 31) “de los Recuerdos que el reyno de Portugal haze a su Pueblo persuadéndolo que no junten a Castilla se no lo sostenten en libertad”. Citado por Bouza (1987: 101).

356 Véase Rey Hazas (2000; 2005: 16-34, 46-56) y Kahn (2006). Para el estudio de la oposición antiespañola de la curia romana y de su sentimiento de identificación política con el pueblo portugués, Cfr. Andretta (2003).

357 Para nuestro estudio, manejamos la primera edición de Caldera y de Gómez de Tapia que pertenecen a la biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York. Véase la cita completa en el apartado bibliográfico.

358 Véase la edición de Extremera y Sabio (1986: 9-59).

359 Cfr. Asensio (1973).

360 Agradezco mucho a Miguel Martínez, de CUNY (Nueva York), que me haya proporcionado el texto de su conferencia.

cuestión sucesoria pendiente aún por resolver. En estas fechas, Felipe II nombró al duque de Alba comandante en jefe del ejército invasor. A mediados de junio, el ejército español cruzó la frontera cerca de Badajoz, y avanzó sobre Lisboa, que se entregó a finales de Agosto. Son los meses de la ocupación militar, el recurso más polémico en la Sucesión de Portugal, y son los meses también de la difusión de las traducciones del poema épico portugués en los medios académicos por excelencia, bajo el patronazgo de personajes influyentes con posturas políticas definidas. En concreto, la primera traducción en ver la luz, la de Caldera, tiene aprobación de 17 de marzo de ese mismo año, firmada por Fadrique Furió Ceriol, personalidad de la corte de Felipe II que en ese tiempo se negó a la petición de elaborar un memorial en apoyo de las pretensiones del monarca, tildando de disparate la pretensión real (Bouza, 1998: 152). Quiere esto decir que la mera aparición de un nombre en los textos liminares de las obras que comentamos no justifica una adscripción, a priori, al grupo de los hombres favorables a la política militarista de Felipe II. De hecho, pocos años antes, el propio Furió Ceriol, en un memorial dirigido a Felipe II en 1573 a propósito de los problemas de Flandes, había señalado dos medios para solucionar el conflicto de los Países Bajos: por las armas o a través del llamado “buen gobierno”. Dado que los resultados de las armas habían sido nefastos, porque alentaron a los rebeldes, acabaron con vidas humanas, destruyeron el territorio y dilapidaron los fondos, el monarca había de recurrir a dicho “buen gobierno”, basado en la prudencia, la liberalidad y la misericordia, virtudes con las que podría hacer frente a las distintas condiciones de sus pueblos (Feros, 2002: 348-349). Contrario, por tanto, a la pretensión anexionista de Felipe II y, más aún, a la intervención militar, no tiene inconveniente en suscribir la aprobación que se le había comisionado, de la que espigamos las siguientes palabras: “Por tanto el publicarse este suso dicho libro puede ser de mucho provecho a la republica, y de ningún inconveniente dar licencia para que se imprima” (Caldera, 1580: fol. 2).

Otro personaje que merece comentario propio es el destinatario de la traducción, Hernando de Vega de Fonseca, “presidente del consejo de la hacienda de su M. y de la santa y general Inquisición” (Caldera, 1580: 3). El autor pone la obra a la sombra de la protección de su mecenas, como era propio de la retórica de las dedicatorias. Pero ya hemos advertido la necesidad de reconsiderar con más interés la vinculación ideológica que puede subyacer en la búsqueda de un determinado mecenazgo en el Siglo de Oro. Este personaje era hechura de Mateo Vázquez, cabeza del partido castellanista que, en este año de 1580, llega a la cúspide del poder, en detrimento del grupo político enemigo, el partido papista³⁶¹. Hernando de Vega y Fonseca, castellano de Olmedo, apadrinado por Vázquez alcanzó la Presidencia del Consejo de Indias, luego la de Hacienda (desde junio de 1579) y, al final de su vida, la mitra de Córdoba. La dedicatoria de la traducción se suscribe en el tiempo de la hegemonía en el gobierno de los personajes apadrinados por Mateo Vázquez y, sobre todo, del citado Hernando de Vega, principal informador en Madrid del secretario cuando la corte se ubicó en Badajoz. Quien dedicaba la obra a Hernando Vázquez le estaba *bailando el agua*, por ello, al todopoderoso secretario del monarca Mateo Vázquez y a sus acólitos. Ahora pensemos en la posibilidad de ampliar el círculo que rodea a Benito Caldera, siquiera con someras pinceladas. La imprenta de Juan Gracián en Alcalá de Henares, taller conocido por ser el lugar donde nació *La Galatea*, fue asimismo el taller de dicha traducción. Los textos preliminares fueron compuestos por Pedro Laínez, autor de un elogioso prólogo “a los lectores” y del último poema laudatorio, junto a los de Garay, Gálvez de Montalvo, y Vergara. Cuatro autores, en definitiva, que tendrán su lugar en el “Canto de Calíope” de *La Galatea*, en especial Laínez —encubierto por el pastor Damón, y cuyo elogio clausura junto al de Figueroa el elenco de poetas—; y en los poemas preliminares en el caso de su gran amigo Gálvez de Montalvo (junto a otros, como Luis de Vargas y López Maldonado). Podríamos continuar: López Maldonado, por ejemplo, sería elogiado en su *Cancionero*, de 1586, por Luis de Vargas (también en *La Galatea*), Cervantes, Espinel, Vergara (en la traducción de Caldera, y en el “Canto de Calíope”), Lope de Vega, Pedro de Padilla, entre otros que ahora nos interesan menos. Ya Avalle-Arce señaló la necesidad de profundizar en dichas relaciones poéticas que podrían iluminar hechos poco conocidos aún de ese momento³⁶². Y volviendo a las redes de alianzas políticas e ideológicas, pensemos por un momento en la vinculación que emerge entre Caldera y Mateo Vázquez, así como

361 Véase Martínez Millán (1998: 204-209).

362 Alonso (1974), Avalle-Arce (1988: 8) y Blasco (2006: 189-208).

la relación aún por estudiar en profundidad de Miguel de Cervantes con el secretario, y todas las resonancias antianexionistas que rezuman ciertas obras cervantinas. No se trata de desvelar una urdimbre secreta, sino de recuperar lo que en el Siglo de Oro resultaría una simpatía clamorosa con evidentes consecuencias sociales y políticas para el escritor. Quizá, el camino hoy más lícito para volver a Cervantes comience su trazado por los márgenes de la literatura, márgenes en los que podemos ubicar las obras protagonistas de estas páginas.

Hemos hablado de la dedicatoria de la traducción que ganó la carrera editorial, además, en marca mayor. Frente a ésta, en la Universidad de Salamanca, y en desventaja temporal de pocos meses, el colegial Luis Gómez de Tapia daba a la stampa en el taller de Ioan Perier su traducción de *Os Lusíadas*, con una dedicatoria a Ascanio Colonna (1560-1608). El joven Colonna, llegado con su padre en 1576, asistió a la Universidad de Alcalá de Henares, donde completó su *licenciatura* y *maestría* en 1578, y a la de Salamanca entre 1579 y 1582, donde figura registrado entre los *estudiantes generosos*, miembros de la nobleza. Como advirtió Avello-Arce (1998:10), puede verse una llamativa conexión entre dos círculos universitarios distintos. Ascanio Colonna había estudiado en Alcalá en los años previos a Salamanca, donde conoció sin duda a sus ingenios y les brindó el liderazgo de su nobleza³⁶³. Lope de Vega nos dejó una breve etopeya de Colonna en su *Dorotea*:

Dejando aparte su generosa grandeza, que como sol hermoso reverbera en el espejo de toda Italia, el ilustrísimo cardenal Ascanio Colona, su hermano, estudiando en Alcalá, favorecía a los ingenios y estimaba mi ignorancia (Vega, 1987: 452).

En su *Égloga a Claudio*, su exaltado currículum bio-bibliográfico, Lope da noticia de una traducción que hizo en su juventud del *Robo de Proserpina* de Claudiano, que dedicó en vano al cardenal Colonna: “mas dedicada al cardenal Colonna, / por sirena quedó de su corona” (Vega, 2006: 13-34). El joven noble italiano encabezó toda una corte literaria durante su estancia en Alcalá, cuya estela todavía encontró Cervantes a la vuelta de su cautiverio.

La humilde edición de Gómez de Tapia salió a la calle apadrinada, entre otros, por un prólogo del Brocense y por un jovencísimo colegial Luis de Góngora, que se estrena con un poema en rima esdrújula (Micó, 1990). De la dedicatoria que Gómez de Tapia (1580: 2) dirige al joven Colonna, de mayor enjundia que la brevísimas de Caldera, nos interesa extraer aquí las siguientes palabras que cierran el texto:

[...] todo esta ofrecido al servicio de vuestra Señoría, cuya Illustrissima persona veamos con gloria de esta insigne escuela en el alto lugar, que virtud y letras requieren, nobleza merece, y sus servidores deseamos. Su servidor y capellán.

Gómez de Tapia, ya bajo la protección de Colonna como se deduce de su firma, le dedica además dos poemas laudatorios en los preliminares a su traducción: uno en latín y un soneto en castellano. Este es el primer dato constatado de la existencia de un hombre de letras al servicio del noble Ascanio. Este joven Colonna de veinte años era hijo de Marco Antonio Colonna, virrey de Sicilia con graves dificultades en el gobierno, que en estas fechas daba un giro a sus alianzas buscando el apoyo de Mateo Vázquez (Rivero, 1999: 372). De la misma manera que hemos ubicado a Hernando de Vega en el panorama faccional —siempre cambiante a merced de la fortuna y de los intereses personales—, debemos intentar vislumbrar las fidelidades que Colonna contrajo con miembros destacados de la nobleza. Así, haremos sólo mención de su estrecho parentesco con los Almirantes de Castilla a partir de 1587, por el matrimonio de su hermana Victoria con Luis Enríquez de Cabrera, VIII Almirante de Castilla. La Casa de los Enríquez era leal, por tradición, al llamado grupo ebolista. Además, su padre, el general Marco Antonio, estuvo muy vinculado durante buena parte de su trayectoria vital a significados miembros de dicha facción, siendo su enemistad con Granvela piedra de toque de sus padecimientos en la corte madrileña hasta el día de su sospechosa muerte a finales de 1584. Estaríamos, por tanto, ante dos traducciones en competición, como declaran los textos inaugurales, y quizá también en oposición, al buscar el amparo de sendos mecenas con tendencias ideológicas o fidelidades personales divergentes. Sin embargo, Ascanio Colonna también se revelará, como hemos visto, afín al grupo en torno a Caldera y Cervantes. La explicación podría residir en una

363 Ibidem.

inteligente capacidad para confraternizar con diferentes grupos políticos, de la misma manera que su padre hubo de moverse entre dos cortes en conflicto, la española y la curia papal (Rivero, 1999: 305-378). Con todo, es necesaria la máxima precaución a la hora de delimitar los grupos o las afinidades que pueden subyacer en las amistades literarias y nobiliarias, todavía por estudiar.

El 21 de febrero de 1585, año de la primicia cervantina, Ascanio será quien pronuncie en público el discurso de bienvenida dedicado a Felipe II con ocasión de su visita a la Universidad Complutense³⁶⁴. Contaría después con el apoyo de Felipe II, que instó a Sixto V a favorecer al joven y docto abad desde 1578, finalmente nombrado cardenal diácono el 16 de noviembre de 1586. En el citado discurso de bienvenida hace referencia a la invasión de Portugal. Después de mencionar los territorios contrarios a la Fe cristiana que los ejércitos del monarca español ha combatido, llega la última y contradictoria mención de Portugal, a la sazón católico: “Et il Regno de Portogallo, si tosto pacificato, che prima da noi s'intese, ella haver vinto, che combattuto” (1586: s.p.)³⁶⁵. Con sus palabras se hacía eco de la anexión interpretada como proceso pacífico basado en derechos de herencia, y no por la fuerza de las armas y del chantaje económico. Pero lo que más nos interesa son las palabras que, de seguido, comentan la importancia de las letras para adquirir la sabiduría guerrera y, sobre todo, para combatir al enemigo, que teme más la pluma que la espada: “nel tempo della guerra le lettere ne han paura dello splendore delle armi, ne delle rilucenti spade” (1586: s.p.). Le preguntará de manera retórica al fundador de la Universidad, el cardenal Cisneros, quién le ha enseñado la pericia en la batalla: “ma s'io vorrò investigare, onde tanta disciplina militare tu habbi conseguito, io non dubito punto, che tu non sia per rispondere, che di ciò ne sei tenuto, et che principalmente il riconosci da'libri, et da gli studii delle lettere” (1586: s.p.). Hace mención de la ayuda que los teólogos de la citada Universidad han prestado al monarca en las situaciones comprometidas, como fue la presión e invasión militar contra Portugal. Colonna recuerda: “Et per certo, (si come io stimo) volentiera il confesserà, poscia, che cosa alcuna ne in pace, ne in guerra ella determina, se prima non la consulta con i nostri Teologi” (1586: s.p.). Las disquisiciones teológicas, en seguida difundidas por la imprenta, “justificaban el uso de la fuerza ... así como la negativa a seguir esperando por más tiempo la sentencia de los gobernadores y el definitivo decreto resolutorio de éstos” (Bouza, 1998: 150). Y para ir concluyendo, con el título de nuestras páginas en mente, leamos las palabras del propio Colonna (1586: s.p), tan consciente del valor de las letras para el gobierno, la guerra y el prestigio de su Casa, más allá del tópico literario del soldado escritor:³⁶⁶

Non si può negare che le forze delle vostre arme (invittissimo Re) non siano molto temute da'nemici della nostra fede. Ma gliè pur vero, et noto a tutti, che han più paura gli Heretici di un di questi Theologi disarmati che l'armata moltitudine de'vostri soldati. El più temono l'ombra, et il letterato otio di quelli, che le schiere, et gli esserciti di quelli. I vostri soldati danno il guasto alle campagne, affliggano le città, gettano a terra le mura, imbrattano et riempiono ogni cosa si sangue, et di uccisioni, ma questi stando di lontano s'azzuffano con iribelli della fede Cattolica, et in otio sedendo, combattono. Et con la penna, et con la lingua, non con l'hasta ne con la spada, gli atterrano, le lor pazze, et perverse openioni riprovano [...].

Conviene mencionar que las dedicatorias comentadas no hacen referencia a la empresa filipina en Portugal. Miguel Martínez supo muy bien ver cómo Gómez de Tapia inserta por cuenta propia, antes del poema épico, una relación de los reyes del país lusitano hasta llegar al monarca español, y como ya el propio título resulta elocuente como mecanismo legitimador, a partir de la genealogía, de la pretensión anexionista: “Catalogo de los reyes que en Portugal ha avido, desde el primer Conde don Enrique, hasta el año de ochenta, en que la mayor parte de Portugal esta Subjecta a la Majestad del Rey Don Phelippe nuestro Señor” (Martínez, 2007). Es decir, todavía avanzaban los soldados sobre las tierras que se resistían a perder su libertad. Las palabras que cierran el listado con la mención del rey Felipe II como monarca de Portugal, consumada o no la conquista, asumen —y

364 Ascanio Colonna, *Oratio, ad Philippum* II. Catholicvm Hispaniarum, & Indiarum Regem potentissimum. Habita VIII. Kal. Febr. Cùm is eo die Complutensem Accademiam inuiseret (Alcalá, Iuan Iñiguez de Lequerica, 1585). Fue traducida al italiano al año siguiente. Aquí citamos por el ejemplar de esta traducción de la BNM, bajo la signatura VE/51/9. Cfr. Colonna (1586).

365 *Ibidem*, sin paginación.

366 Para el tratamiento tópico del soldado escritor, encarnado propiamente por ciertos personajes durante la invasión de Portugal que tuvieron tiempo de elaborar relaciones sobre el terreno conquistado, véase Montes (1978).

sigo en esto el trabajo de Martínez— uno de los argumentos elucubrados por letrados y archivistas del monarca: “assi por ser Reyno que de su corona auia salido, como por ser nieto del Serenísimo Rey don Manuel, padre de don Enrique, que murió sin herederos”. Alusiones implícitas que revelan los falsos remilgos de los escritores, que esgrimieron la pluma en la guerra para avanzar hacia su gloria personal en el mundillo político y literario, todo uno.

Como señalábamos al principio, hemos intentado subrayar la importancia que tuvo la búsqueda de un personaje al que dedicar la obra, ya que implicó posiblemente una afinidad ideológica o espiritual, y por tanto política, entre el escritor y su pretendido mecenas. En concreto, este trabajo ha querido plantear la hipótesis de la existencia de una profunda vinculación entre redes clientelares enfrentadas por el poder y la práctica literaria a partir de los ejemplos de dos traducciones simultáneas y en abierta competición. Sirva esto, al menos, como un ejemplo más, entre tantos por estudiar y en los que sigo trabajando de cara a la tesis doctoral, para resaltar la importancia —nunca atendida de manera satisfactoria— de las consecuencias ideológicas que conllevó la existencia del mecenazgo, y la dependencia de los escritores de estructuras medievalizantes que la dinámica de un mercado incipiente comenzaba a modificar de manera tímida.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Dámaso (1974): "La recepción de Os Lusíadas en España (1579-1650)", en *Obras completas*, III, Madrid, Gredos, pp. 9-40.

ANDRETTA, Stefano (2003): "La curia romana e la questione portoghese (1578-1585)", en *Religione, cultura e politica nell'Europa dell'età moderna. Studi offerti a Mario Rosa dagli amici*, eds. M. Visceglia, C. Ossola e M. Verga, Firenze, Olschki, pp. 213-229.

ARES MONTES, José (1978): "Turismo de guerra en el Portugal de 1580", *Studi Ispanici*, pp. 9-30.

ASENSIO, Eugenio (1973): *La fortuna de "Os Lusíadas" en España (1572-1672). Conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española, con motivo del IV centenario de "Os Lusíadas", el 15 de marzo de 1973*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1998): "La Galatea: The Novelistic Crucible", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8, pp. 7-15.

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

BOUZA, Fernando (1987): *Portugal en la monarquía hispánica (1580-1640). Felipe II, las Cortes de Tomar y la génesis del Portugal católico, tesis doctoral*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.

--. (1998): *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal.

CALDERA, Benito (1580): *Los Lvsíadas de Lvis de Camoes, Traduzidos en octaua rima Castellana por Benito Caldera, residente en Corte. Dirigidos al Illustrss. Señor Hernando de Vega de Fonse ca, Presidente del consejo de la hazienda de su M. y de la santa y general Inquisicion. Con privilegio*, Alcalá de Henares, Iuan Gracian.

COLONNA, Ascanio (1586): *Oratione dell' Illmo. Signor Ascanio Colonna [...] recitata alla Maestà Cattolica di Re Filippo II [...] Re della Spagna & delle Indie quando visitò l' Academia d' Alcalá d' Enares adi 21 di Frebaio [sic] MDLXXXV, tradotta di latino in volgare*, Milano, Pietro Tini.

EXTREMERA, Nicolás y José Antonio SABIO, eds. (1986), *Luis de Camoes, Los Lusíadas*, Madrid, Cátedra.

FEROS, Antonio (2002): *El duque del Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons.

GÓMEZ DE TAPIA, Luis (1589): *La Lvsíada de el famoso poeta Luys de Camões. Traduzida en verso castellano de Portugues, por el Maestro Luys Gomez de Tapia, vezino de Seuilla. Dirigida al illustrissimo Señor Ascanio Colona, Abbad de Sancta Sophia. Con priuilegio*, Salamanca, Ioan Perier Impressor de Libros.

KAHN, Aaron M (2006): "Moral Opposition to Philipp in Pre-Lopean Drama", *Hispanic Review*, 3, pp. 227-250.

MARTÍNEZ, Miguel (2007): "Traditores: tres traducciones castellanas de Os Lusíadas y la anexión filipina de Portugal (1580)", en *XII Annual Graduate Student Conference of the Department of Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages at The Graduate Center, Nueva York, marzo de 2007* (pendiente de publicación).

MARTÍNEZ MILLÁN, José et alii (1998): *Felipe II (1527-1598). La configuración de la monarquía hispánica, [s.l.]*, Junta de Castilla y León.

MICÓ, José María (1990): "Góngora a los diecinueve años. Modelo y significación de la canción esdrújula", *Criticón*, 49. pp. 21-30; reeditado en su libro *La fragua de las Soledades. Ensayos sobre Góngora*, Barcelona, Sirmio, 1990. Este libro se reeditó, completo, con otros trabajos, en *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

REY HAZAS, Antonio (2000): "Cervantes frente a Felipe II: pastores y cautivos contra la anexión de Portugal", en *Príncipe de Viana*. Anejo, 18, pp. 239-260.

--. (2005): *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida.

RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel (1999): "El servicio a dos cortes: Marco Antonio Colonna, almirante pontificio y vasallo de la monarquía", en *La corte de Felipe II*, coord. Martínez Millán, Madrid, Alianza, pp. 305-378.

VEGA, Lope de (1987): *La Dorotea*, ed. E. Morby, Madrid, Castalia.

--. (2006): «Égloga a Claudio», en *Obras completas de Lope de Vega*, ed. y prólogo de A. Carreño, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. 13-34.

EL LIBER FACETIARUM DE POGGIO BRACCIOLINI EN ESPAÑA: DIFUSIÓN Y RECEPCIÓN DE LA FACECIA HUMANÍSTICA

Samanta Martelli
Universitat Autònoma de Barcelona

Con este trabajo me propongo analizar el peso que el Liber Facetiarum, escrito entre 1438 y 1452 por el humanista y secretario papal Poggio Bracciolini, tuvo en España. Se trata de una de las obras más agradables, amenas y divertidas que ofrece el humanismo italiano y, de hecho, adquirió muy pronto una fama notable, no sólo en Italia sino también en otros países. Contribuyó además a procurar el modelo moderno de la teorización sobre la facecia humanística ya que, después de Poggio, se escribirán los textos teóricos más relevantes sobre este género breve, y, en particular, el *De sermone* de Pontano que es el tratado que sienta unas bases más firmes para su comprensión y escritura³⁶⁷.

La facetia es un género de difícil clasificación, dado que, al ser abierto y modificable acoge en sí a varios subgéneros, como la narración breve y aguda, la anécdota, el chiste, la burla, los refranes o los motes. Pero, ¿qué es exactamente la facecia?, ¿una mezcla de todos estos elementos o un género con características distintivas?, ¿cuándo se puede hablar de ella en sentido estricto?

El diccionario de la Real Academia Española explica el término como “chiste, donaire o cuento gracioso”; el de Autoridades añadía el adjetivo de “fingido” y mencionaba su fin último: la diversión y el entretenimiento. Corominas recoge el adjetivo faceto como sinónimo de elegante, gracioso y juguetón y explica el sustantivo facecia como broma, agudeza o chiste. Nicola Zingarelli la definía como “motto arguto e piacevole”, mientras que el diccionario latino de Castiglioni-Mariotti traduce el vocablo como burla, broma y mote: todos concuerdan, en fin, en remitir al mundo de la risa y a los donaires inteligentes.

Y exactamente en esto consiste la facecia. Urge recordar, empero, que en el Renacimiento la reflexión sobre la risa ya no se queda confinada al *ars oratoria* de donde había nacido, por lo menos teóricamente (según los preceptos de Cicerón y Quintiliano) sino que pasa a formar parte de la vida cotidiana y se inserta en el arte de la conversación civil y cortesana, en la incipiente teoría acerca de la escritura de la novella cómica y en la poética del diálogo, que es uno de los géneros dominantes en el Renacimiento. Pero, adentrémonos ahora en la cuestión que nos interesa y, en concreto, en la redacción-difusión de las *Confabulationes*.

A la hora de redactar sus facecias, Poggio Bracciolini tuvo dos opciones: bien la de escribir en vulgar, bien en latín. Considerando la liviandad del argumento esperaríamos encontrar una obra escrita en vulgar italiano, pero Poggio decidió experimentar con el latín y explica sus razones para ello en el prólogo programático que precede al texto. Afirma allí que quiere dignificar el latín en la materia frívola, enriquecerlo para que sea adaptable a argumentos bajos y ligeros, forjar, en suma, un latín de las *res leves* destinado a un público que ya imaginaba y que tenía que ser donairoso. Para ello se sirve de las auctoritates de los antiguos, apelando principalmente a Cicerón y a Quintiliano. Todo esto, sin embargo, no le pondrá al reparo de las críticas que muy pronto empezaron a turbar la recepción de la obra.

¿Puede que la materia de las facecias sea indigna para personas serias? Pues, como dice Poggio —defendiéndose de las acusaciones de inmoralidad— hay que descansar de las continuas preocupaciones y tensiones de la vida. Poggio lo intenta y lo logra recogiendo las confabulationes que tomaban vida en el “escenario” del Bugiale, es decir el “taller de mentiras” creado por la Casa Pontificia con el puro fin de entretenimiento. No obstante, esta vena cómica no impide que surja cierta moraleja entre las líneas de estos cuentos chistosos³⁶⁸,

367 Véase la contribución de Giovanni Pontano en los libros III y IV del *De sermone* (1509) y la de Baldassarre Castiglione que, en *Il cortegiano* (1528), desarrollará el tema de los motes y de las gracias, ya dotes cortesanas y civiles.

368 Efectivamente Poggio Bracciolini en el *explicit* de la obra afirma que entre las intenciones de estas *confabulationes* había también las serias y que, mediante críticas, muy a menudo se reprochan comportamientos indignos.

por los cuales, entre burlas y veras y bajo la divisa del ridendo dicere verum, el autor nos ofrece una panorámica social y cultural de la época.

No pocas fueron las críticas al contenido obsceno y escatológico de muchas de las breves narraciones del *facetiarum liber*: Lorenzo Valla, in primis, consideró la obra como un *sporcissimum opus*, un *liber nefandus*³⁶⁹ que había empozoñado muchas naciones. Su juicio despiadado tendría una notabilísima difusión en toda Europa. Valla llega a pedir la quema pública del epitome de obscenidades que habría parido por la mente perversa de Poggio. En su segundo *Antidotum*³⁷⁰ contra el secretario papal, Valla recoge diez facecias poggianas escogidas entre las más indecorosas.

También Erasmo reprochará, en varias de sus epístolas, no sólo el descuido estilístico sino también el contenido indecente. En la dirigida a Christopher Fisher en 1505 dirá: “Poggio, perro feo e ignorante hasta el punto de ser indigno de lectura —aunque no fuese truhanesco—, y tan vulgar que todo buen hombre tendría que ser alejado de él —aunque poseyese una inmensa cultura—” (Erasmo, 1906:409)³⁷¹.

Cuando Juan Luís Vives en la *Instrucción de la mujer cristiana* (1523) ataca los libros nefandos, ofrece un listado por idioma y país de procedencia, y establece qué autores deben o no leer las jóvenes púdicas. En uno de los pasajes más señalados se lee lo siguiente:

Deberían las leyes humanas y los funcionarios del Estado no solo mirar en los pleitos y causas particulares, sino también en las costumbres públicas y privadas. Así que convendrá que una prohibición legal arrancase de la boca del vulgo los cantares libidinosos y sucios [...] Lo mismo deberían hacer de estos otros libros vanos, como son en España Amadís, Florisandro, Tirante, Tristán de Leonis, Celestina alcahueta, madre de maldades. [...] Otros hay sacados del latín en romance, como son las infamosísimas Facecias y, gracias desgraciadas, de Poggio Florentín, los cuales libros todos fueron escritos por hombres ociosos y desocupados, sin letras, llenos de vicios y suciedad (Vives, 1995: 61-62).

El abad Tritemio en su celeberrima biblioteca, el *Liber de scriptoribus ecclesiasticis*, se referirá a las facecias de Poggio como a un *spurcitarum opus*³⁷² culpable de seducir a los lujuriosos y de ofender a las almas pías y devotas; la no menos famosa *Bibliotheca Universalis* de Conrad Gesner, siguiendo la misma línea define la recopilación de Poggio como un *opus turpissimum*³⁷³, digno de la hoguera. El primer texto extenso dedicado a la teoría de la censura y a su justificación moral y política, el *Theotimus sive de tollendis et expungendis malis libris* del teólogo de la Sorbona Gabriel du Puy-Herbault, publicado en 1549, dedica a Poggio Bracciolini algunas de sus páginas. Aquí el autor indica los textos censurables y dañinos haciendo hincapié en las historias lascivas. Es un texto en el que las costumbres itálicas y los libros italianos salen mal parados, puesto que el mismo autor, sin rodeos, se augura que éstos no salgan del país y que no se difundan en Europa. Procura además un catálogo de apoyo de suma importancia para los futuros inquisidores y para los autores sucesivos que mirarán retrospectivamente hacia éste³⁷⁴.

El texto de las *Confabulationes*, a pesar de todo, alcanzó en poco tiempo una fama notable —considerando sobre todo la copiosidad de manuscritos y ediciones y las precoces traducciones—, no sólo en Italia, sino también en otros países como Alemania, Francia, Inglaterra y España³⁷⁵. Estos cuatro países acogen y recogen

369 *Laurentii Vallae Antidotum in Pogium, ad Nicolam Quintum Pontificem Max.*, in *Laurentii Vallae Opera*, Basiliae, apud Henricum Petrum, MDXLIII, p. 365.

370 Véase el estudio de Wesseling Ari (1986: 134-135). Las facecias reunidas por Valla son las siguientes: V-XXIV-LXII-CXLIII-CLXX-CLXXXI-CLXXXIII-CXCI-CXCIV-CCXXXI.

371 La traducción es del autor.

372 *Liber de scriptoribus ecclesiasticis*, Basilea, 1494, f. 105v.

373 Gesner, Conrad (1545): *Bibliotheca Universalis, sive catalogum omnium serum locupletissimus*, Tiguri, apud Christophorum Froschonerum, p. 566.

374 El franciscano Jean Benoît, por ejemplo, en su manual confesional titulado *Somme des pechez* (1584) incluye a Poggio en los libros profanos y vitandos, que inducen a pecar contra el sexto mandamiento.

375 Sin embargo, con la Inquisición, como se verá, su fortuna es víctima de un paro parcial y, por lo tanto, relegada a un aparente clandestinidad y/o silencio y desaparición hasta la publicación de 1792 de Amsterdam, ciudad donde se publicaban los libros vetados.

estas facecias³⁷⁶ a veces integralmente, o en otros casos modificándolas. Es un género que, en efecto, se presta bien a modificaciones al poseer una estructura abierta. Hemos de suponer que muchas de las 273 facecias circularon también oralmente y llegaron a transformarse en el curso de su difusión oral³⁷⁷.

Muchos han sido los estudios sobre la difusión, transmisión y recepción de esta obra y la mayoría de éstos atienden a la presencia de Poggio en Francia, Inglaterra y Alemania³⁷⁸. Sin duda, la difusión de la obra de Poggio en estos países fue grande, pero no hay que olvidar o reducir el impacto que ésta tuvo en España. Esta influencia siempre ha sido dejada al margen por los investigadores, a pesar de que disponemos de suficientes testimonios que atestiguan la importancia de la recepción del *Liber Facetiarum* en las letras hispánicas. A pesar de la prohibición, las facecias llegaron a la península, lo que no es de extrañar, vista la fama y difusión de la obra poggiana y la naturaleza del género, que se presta, como ya hemos dicho, a la fragmentación y a la inserción de sus pasajes en numerosos contextos.

El autor mismo se jacta por la circulación de sus *Confabulationes* y lo expone clara y nítidamente en la polémica que emprende contra Lorenzo Valla, recordando que sus facecias ya estaban en Francia, Inglaterra, Alemania y España y en todos los países que supiesen el latín³⁷⁹. Sin embargo, lo que aquí interesa es ver cómo y hasta qué punto estas facecias penetraron en la cultura hispánica.

Diversos son los autores que directamente o a través de otros textos intermedios sacan argucia y lepos de la miscelánea de chistes y bromas poggiana, unas veces *ad litteram*, otras purificando o alterando el mensaje del autor, bien por los tiempos difíciles, bien por los gustos personales o los propósitos de las obras en cuestión. La aportación de José Fradejas Lebrero al asunto ha sido determinante para investigar los viajes y los aterrizajes de *Liber Facetiarum* por España.

El estudioso, en 1987, persiguió la fortuna de la obra de Poggio en España y compiló una primera relación de lugares que acusan la influencia del *Liber Facetiarum*. El listado evidencia que la semilla poggiana se expande y esparce en numerosas obras castellanas ya sea de forma integral o fragmentaria, en compases de una melodía a veces distinta del original, a veces reconocible, a pesar de las ampliaciones o reducciones. No es fácil adentrarse en este laberinto de referencias, ecos y huellas. Me limitaré a ofrecer un panorama general, y a recoger algunos ejemplos representativos de la presencia hispánica de la colección de facecias.

La facecia XII trata de unos rústicos que acuden a un artesano para comprar un crucifijo: el artesano les pregunta de inmediato si quieren comprar un crucifijo vivo o muerto, y los villanos, tras una breve deliberación, optan por el crucifijo vivo, puesto que llegado el caso, siempre pueden matarlo ellos mismos.

Esta anécdota, con un punto irreverente, fue retomada por Juan de Arguijo en sus *Cuentos* con una intención completamente distinta: la de burlarse de unos judíos de Lucena que en el cuento original están ausentes³⁸⁰; en cambio la facecia XLI, la del pobre bizco que va a comprar trigo y que se convierte en el blanco de la crueldad de un niño se retoma casi literalmente en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz (1997: 229) que así lo relata:

376 En la segunda *Invectiva in Vallam* (1452), Poggio ensalza sus joyas subrayando el hecho de que circulaban ya en toda Europa y nombra así a los cuatro países sobredichos. Testigo de esta circulación es el mismo Erasmo que critica el hecho de que estas circularan en todos los idiomas.

377 Recordemos que estas facecias son ante todo *confabulationes*: el carácter oral es por ende implícito y fundante y el mismo autor, en la disputa con Valla, subraya el hecho de que no sólo sus facecias se leían sino que se transmitían de boca en boca.

378 Señal de la fortuna en estos países fueron las múltiples ediciones que salieron. La primera vulgarización italiana se remonta al año 1483, siempre alrededor de este período, Guillaume Tardif seleccionó 115 *facetiae* y las tradujo al francés. El alemán Heinrich Steinhöwel había recogido en su *Aesopus* ocho de las facecias de Poggio en 1476-77 y éstas fueron traducidas por Julien Macho al francés en su *Ésope* de 1480, William Caxton, en cambio, se ocupó de la traducción inglesa.

379 "Poggii Florentini invectiva secunda in L. Vallam", en Poggius Bracciolini, *Opera omnia*, I, Torino, Bottega d'Erasmo, 1964, p. 219.

380 Juan de Arguijo (1985:496) cuenta que "Mandaron hazer unos labradores de Luzena a un escultor de Córdoua un Cristo para su cofradía. Preguntáuales el artífize si auía de ser muerto o uiuo. No supieron resoluerse, y en caso de duda, le dijeron que le iziese uiuo, que si así no contentase, allá lo matarian".

Un tuerto que no tenía más de un ojo estaba adonde se vendía el trigo con un gran costal en la mano. Preguntóle uno: — ¿A cómo vale la hanega? Respondió: —Vale un ojo de la cara. Dijo el otro: —Pues, ¿para qué traéis tan gran costal, pues no podéis llevar más de una hanega?

La facecia LIX relata el caso de una mujer terca que insultaba a su marido llamándole piojoso y que a pesar de las palizas y del peligro de perder su propia vida (al haber sido sumergida por el marido en el fondo de un pozo lleno de agua) sigue con los gestos lo que con las palabras ya no puede hacer. Esta historia, ya célebre en el siglo XIII gracias a los *exempla* de Jacques de Vitry, reaparece con ligeras variantes en la segunda parte del *Portacuentos* de Timoneda (1990:169-70) que así la relata:

Cierto mancebo que no tenía sino capa y espada casó con una viuda riquísima, la cual, por ser indomable, de continuo le decía piojoso al mancebo. Amohinado y aborrecido de ella, paseando, llevóla a la orilla de un río, y diole tal rempujón, que la zabulló en el agua. Y, al tiempo que vido que no parecía, y se estaba ahogando, díjole: —Mujer, ¿soy agora piojoso? Ella en esto sacó los brazos del agua, haciendo con los pulgares como quien mataba piojos. Viéndolo, apañó él de un canto y diole en las manos. Díjole uno que lo vido: —¿Qué hacéis, hermano? Respondió: —Señor, mato piojos.

A veces, como en este caso, es difícil establecer una filiación directa entre el relato hispánico y el texto poggiano, visto que podría haberse transmitido por vía oral o por vía escrita a partir de otras fuentes.

La facecia LXIV cuenta el caso de una matrona que al ver en una ventana los vestidos de una adúltera hace un comentario punzante y vulgar sobre el uso que la joven hace de su trasero para obtener tales trajes. La historia reaparece en el *Buen aviso y portacuentos* (1990: 117-118) de Timoneda y tiene un explicit mucho más sabroso y agudo que el original: en ello, en efecto, son dos hombres que critican a la ramera que “con las nalgas había tejido unos trajes de valor” y que se quedan mudos cuando ella contraataca diciendo: “Pues sois mofador de necias querellas, mostradme señor, quién teje sin ellas”.

La famosa facecia CXXXIII, que llegaría a hacerse célebre como el *Sueño de Francisco Filelfo*, relata el sueño de un hombre extremadamente celoso de su mujer. En esta visión nocturna el diablo ofrece una solución al marido que teme ser cornudo: un anillo cuyas propiedades harán que la mujer le sea siempre fiel mientras lo lleve en el dedo. Al despertar se percata de tener un dedo dentro de la vagina de su mujer. ¡La solución es sin duda óptima para que los hombres vigilen los engaños de sus mujeres! Este micro-cuento retiene su obscenidad —aunque empleando metáforas y evitando la palabra cunnus—³⁸¹ también en Juan Timoneda que en el *Buen Aviso y Portacuentos* (1990: 127-28) nos da su versión:

De tener un hombre hermosa mujer, y quererla en extremo, concibió tantos celos en sí, que, de noche, ni de día, no reposaba, tanto que, una noche, soñando, soñó que el demonio le ponía un anillo riquísimo en el dedo, diciendo:—Mira, hombre celoso, guarda bien ese anillo que te doy, porque te hago saber que tiene tal propiedad, que, mientras le tuvieres en el dedo, no hayas miedo que tu mujer te ponga el cuerno. Con este regocijo y contentamiento, despertó, hallando sin lo querer, el dedo puesto de dentro en aquel pozo sin centro de su querida mujer.

Diego Hurtado de Mendoza (1995: 182-191) también propondrá la misma historia en el *En loor del cuerno*, y reaparece asimismo en el soneto XXII —de incierta autoría— presente en el volumen de la *Poesía erótica* que editó P. Alzieu que vuelve a proponer la misma argucia. Se trata, en fin, de un tema afortunado que recuperaron muchos autores, entre los que se cuenta Ludovico Ariosto en sus *Sátiras*.

La facecia CLXXXIII narra los deseos de un grupo de jóvenes entre los cuales había uno que anhelaba ser un melón. Cuando le preguntan el motivo él contesta lo siguiente: “Quoniam omnes mihi culum olfacerent”, literalmente “para que todos me huelan el culo”³⁸².

381 El latín permitía mucho más juego y licencias que el vulgar, al ser sobre todo leídas (las facecias) por ciertos círculos.

382 Este donaire se muestra casi intacto en el *Sobremesa y Alivio de caminantes* de Timoneda (1990: 240) aunque con variaciones terminológicas que dulcifican ligeramente el texto: en lugar de *culum* encontramos, de hecho, la palabra *rabo*. Igualmente pasa con Melchor de Santa Cruz y su *Floresta española* (1997: 81) en la que utiliza el término *cabo*.

No todas, como he tenido ocasión de señalar, son facecias originales: Poggio recurre muy a menudo al manantial de su extensa cultura incorporando tanto la tradición oral como aquella culta clásica, medieval y prerrenacentista³⁸³, y en estos casos es por lo tanto muy difícil identificar una segura procedencia poggiana. Poggio destaca, sin embargo, por la reducción esquelética de estas fuentes que, así mudadas, se transforman en una lectura más fácil y, con las traducciones tempranas, se expanden no sólo a nivel popular y nacional sino también allende la península. Propongo, por ello, seguir las huellas del *íter* editorial de las facecias para apreciar más cabalmente la gran difusión que tuvieron en el Renacimiento europeo.

La primera edición de las facecias se remonta al año 1470³⁸⁴ y durante los diez años siguientes serán editadas con mucha frecuencia (en 1472, 1474, 1475, 1477, 1478, 1480, 1481, 1487, 1488, 1492). Durante muchos lustros el librito de Poggio circula exento, pero luego empieza a ser insertado en otras colecciones o en la colectánea de su propia obra, como la renombrada edición de 1510 que incluía todas sus obras conocidas. El listado completo de ediciones y reimpresiones lo ofrece el estudioso Ciccuto (1983) y en éste panorama editorial emerge la ruidosa ausencia de España. Podemos suponer, por supuesto, que algunas ediciones se hubieran perdido o destruido, pero esto no cerraría el paso a las imitaciones y a las incorporaciones a otras obras de la misma naturaleza, es decir, preferentemente a recopilaciones antológicas de cuentos recreativos y chistes sin descartar, evidentemente, obras teatrales o novelas que muy a menudo acogían apuntes de este tipo. Las facecias, como señalaba, se tradujeron rápidamente. En 1480 apareció la versión francesa que se publicó en Lyon seguida de otras como las de París de 1549 y la de 1605, sin contar, por supuesto, con las varias traducciones al italiano entre la redacción de la obra y 1500.

Sin embargo, la fortuna de las *Confabulationes* en la Europa católica topó con el Santo Oficio. La obrita de Poggio, de hecho, entraría ya en el *Index* de Pablo IV y no saldría nunca del listado de los malos libros. Su prohibición siguió vigente y viva hasta el *Index* de 1929, donde no aparece por ser una obra condenada antes de 1600. Esta es la situación de los Índices Romanos, pero ¿qué pasa en los otros? En los españoles la presencia de Poggio se atestigua a partir de 1583 en el *Index* del inquisidor Quiroga que, como es sabido, sigue sobre todo las pautas del *Index* tridentino (1564) —aunque manteniendo cierta independencia— representa muy bien la situación censoria que se da en la península ibérica y en Europa en el siglo XVI. En la entrada 1465 se encuentran las facecias de Poggio Bracciolini, ya condenadas previamente (en el *index* veneciano de 1554, en el *index* romano de 1559, en el *index* tridentino de 1564, en el *index* lovaniense de 1546, en el *index* de Amberes de 1570, donde las facecias eran condenadas junto a las de Heinrich Bebel, conocido como el “Poggio alemán”)³⁸⁵ y, en la entrada 2050 volvemos a hallarlas, esta vez en francés (les faceties de Pogge Florentin mises en françois —anteriormente condenadas por el *index* de Amberes de 1570—)³⁸⁶.

¿Cuáles eran exactamente los motivos de la obra que indignaban y molestaban a las autoridades eclesiásticas? Posiblemente, y a juzgar por los testimonios que conocemos, por la obscenidad que impregnaba la fe y sus portavoces. Muchas son, en efecto, las historias en las cuales los protagonistas son eclesiásticos implicados en situaciones lascivas y que hubiesen podido servir perfectamente a las facciones protestantes en la crítica a las costumbres del clero. No podré reflexionar sobre todas estas facecias, pero sí daré unos pocos ejemplos de las más irreverentes.

En la V, por ejemplo, una mujer perversa y sagaz, los apetitos sexuales de un cura y la insensatez de un

383 Entre sus modelos figuran principalmente autores como Apuleyo, Pedro Alfonso, Jacques de Vitry, Giovanni Boccaccio, Franco Sacchetti, etc.

384 *Facetiae*, in monasterio S. Eusebii, Roma. Esta edición es considerada la *princeps*.

385 Heinrich Bebel en la edición de sus facecias de 1542 (*Facietiarum Henrici Bebelii libri tres, a mendis repurgati et in lucem rursum redditi. His accesserunt Poggii facetiae* [...], Tübingae, ex officina U. Morhardi, 1542) incluye también una selección de unas veinte facecias poggianas además de unas esópicas. Unos años más tarde, en 1609, Frischlin reproponer un volumen muy parecido (véase Nicodemi Frischlini, [...] *Facetiae selectiores, quibus[...] accesserunt Henrici Bebelii[...] facietiarum libri tres, sales item seu facetiae ex Poggii[...] libro selectae* [...], Argentorati, typis J. Carolum, 1609). Ambos retoman estas facecias desde el *Aesopus* de Martin Dorp de 1513 publicado varias veces en distintos países. En 1585 aparece una edición inglesa del *Aesopus* curada por William Bullokar donde figuran las facecias de Poggio pero considerablemente disminuidas.

386 Entre los dos siglos (XV y XVI) son numerosas las ediciones francesas de las facecias. Muchas de éstas aparecen acopladas a las fábulas de Esopo, otras, sin embargo, salen de forma *exenta* (Lyon 1514-1515 y París 1549).

campesino que creía que su mujer tenía dos vaginas, son los ingredientes hábilmente mezclados por el autor. En esta divertida escena, el marido, al acostarse con la mujer, que le da la espalda, goza de su segunda naturaleza y después le interroga sobre este hecho. La astuta mujer aprovecha la situación y propone la donación de la parte que le sobra al marido a la Iglesia, bajo forma de limosna. Y así el trío da rienda suelta a sus goces, cada uno con su parte y el cura, por supuesto, sólo y exclusivamente con la porción perteneciente a la Iglesia.

Las ganas de reír de Poggio profanan lo sagrado y convierten todo en liviandad, por esto la condena es dura.

En la CXLI, un confesor —abusando de su papel— goza de una mujer estéril que buscaba una cura para la infertilidad. Para aprovecharse de ella, el “cura que todo lo cura” da comienzo a un encantamiento, avisando previamente a la bella mujer de que durante el proceso tendría visiones de besos, abrazos y encuentros carnales, pero subrayando el origen ficticio de todas ellas. Así, el cura puede gozar de ella con toda libertad, hasta que la mujer vuelve a su casa convencida de haber tenido visiones.

Entre los cuentos amenos poggianos hay también el caso de un fraile enamorado de una mujer todavía virgen y llena de miedo por el dolor de la primera relación sexual (CLXX). Así que el fraile, a través de un escamotaje bastante casero, inserta el pene en un pequeño agujero hecho en una tabla de madera. Acercándose a la mujer, empero, su miembro crece inesperadamente y, sufriendo como nadie, pide a la doncella un poco de agua fría para aliviar el dolor. Finalmente consigue extraerlo con gran dificultad. Entre las risas del auditorium y de los lectores, Poggio subraya lo que comportan los vicios, cerrando así la facecia con una especie de moraleja³⁸⁷ con la cual se quería reparar de posibles acusaciones o, sencillamente, quería expresar su pensamiento imparcialmente y sobre todo entre risas.

El libro de Poggio está repleto de historias, chistes y burlas de esta clase, donde insiste en la humanización de lo sagrado, visto y percibido, antes de todo, como humano aunque cayendo en lo sacrílego. Él juega contra la estupidez y viciosidad humana ya sea de un campesino o del mismo Papa. Poggio destaca así, mediante un rosario de agudezas mordaces, la necedad del ser humano en todos los niveles sociales.

Contra todo esto, la presencia de la Iglesia. A pesar de las disposiciones de los numerosos índices, la obrita deleitosa de Poggio ya circulaba en distintos países tanto en latín como en las diferentes traducciones o adaptaciones que ya en época temprana circularon, exentas o con otras obritas de la misma naturaleza³⁸⁸.

Sin embargo, si entre la *editio princeps* de 1470 y la edición francesa de 1549 se registra una labor editorial vertiginosa, después no será así: la censura y sus leyes empezarán a obrar³⁸⁹ y el año 1549 pasa a ser una fecha importante en la difusión, un término *post quem* pues, de hecho, después de tal fecha no se dará la misma producción editorial. Consideremos por ejemplo que entre la edición parisina de Guillaume Tardif (1549) y la siguiente edición pasan once años, cuando normalmente cada dos o tres años salían nuevas ediciones.

Como vemos se trata de una obra que generó una actividad incesante, síntoma de una importante recepción que terminó con la persecución inquisitorial. Entre las operaciones censorias merece la pena citar un caso interesante recogido e identificado por Pittaluga (2004: 314). La blasfemia de la facecia LXVI (*per culum dei*) proferida por un marido cornudo al ver a su mujer entretenerse con otro y presente en toda la tradición manuscrita, se evita prontamente en la edición vulgata de 1538 donde leemos “*per culum asini*”, corrección que persiste en las ediciones actuales. *L'editio princeps* impresa por Georg Lauer, en cambio, opta por otro camino: corrige “culum” con “coelum” trasformando así la imprecación en una invocación. Otros casos de modificaciones y moralizaciones se encuentran, por ejemplo, en la famosa adaptación francesa de Guillaume Tardif de 1549.

387 Poggio termina el relato afirmando que si los vicios costaran así de caros, la gente se reservaría más.

388 Pero no solamente. Como apunta Lionello Sozzi, de hecho, varias facecias (entre las cuales la CCXXIX) se insertaron también en obras religiosas como en el anónimo *Liber Miracolorum Sacri Mysterii*.

389 Esta reducción no sólo se debe a la censura, puesto que el librito continuó su viaje en las bibliotecas privadas y en otras colecciones u obras antológicas.

Con esta “reescritura o desfiguración del original”, (presentada por primera vez alrededor de 1492) como bien observó Frédéric Duval, se daba la oportunidad a un público más amplio de poder entretenerse con la escritura poggiana³⁹⁰. Sin embargo, esta reescritura está fuertemente moralizada y manipula el texto mediante adiciones y amplificaciones ausentes en el texto latino. En efecto, Tardif no se limita a traducir al francés, sino que elimina además los ataques contra el clero. El traductor, en efecto, tenía que acercar el texto en vernacular a un público distinto al de Poggio y para conseguirlo optó por disfrazarlo. Las diferencias más visibles atañen a la extensión de las facecias que, en el caso francés, son mucho más largas. Esto se debe a los numerosos incipit y explicit y detalles temporales y descriptivos que Tardif añade al texto, teatralizándolo. En Tardif, lo cómico se dilata en la fabula exactamente como lo hacía Boccaccio, en cambio, como es sabido, en Poggio este elemento se apoya en un dicho, en un esbozo.

No obstante, las facecias representan en su mayoría casos humanos y apenas tienen fronteras, es decir, que no sólo son micro-textos cómicos sino también éticos, ya que nos informan y denuncian los vicios sociales más extendidos: en fin Guillaume Tardif no hace más que amplificar la moralidad en germen explicitándola en unos casos y omitiendo las facecias más inconvenientes y blasfemas en otros³⁹¹, dado que las operaciones de la censura no sólo consisten en la depuración o expurgación de textos, sino también en el silencio que a veces suprime y ahoga la facecia humana y humanística: comoedia del vivir.

390 Julien Macho, basándose en el *Aesopus di Steinhöwel* (1476-77), sólo había traducido al francés siete de las facecias poggianas incluyéndolas en su *Aesopus* en 1480. *Asimismo*, el anónimo traductor español se basa sobre esta edición para su *Esopete ystoriado* (1488-1489).

391 Tanto en Guillaume Tardif como en otros imitadores se observa la tendencia a omitir las facecias más peligrosas (en el contexto religioso) y mordaces como la L que paragona el Papa Gregorio XII a un saltimbanqui o la CCXVII en la que un cura pone en duda el milagro de los panes y de los peces.

BIBLIOGRAFIA

BISANTI, Armando (1986): "Alcune osservazioni sulle Facezie di Poggio Bracciolini", en *Schede Medievali*, X, pp. 66-86.

BRACCIOLINI, Poggio (1995): *Facezie*, ed. S. Pittaluga, Milano, Garzanti.

--. (1983): *Facezie*, ed. M. Ciccuto, Milano, Rizzoli.

CAPPELLO, Sergio (1995): "Letteratura narrativa e censura nel Cinquecento francese" en *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI. Convegno Internazionale di Studi, Cividale del Friuli, 9/10 Novembre 1995*, Udine, Forum, 1997, pp. 53-100.

CHEVALIER, Maxime (1978): *Folklore y Literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Editorial Crítica.

DESIDERIUS ERASMUS ROTTERDAMUS (1906): *Opus Epistolarum*, ed. P.S. Allen, Oxford.

DE ARGUIJO, Juan (1985): *Obra completa de Don Juan de Arguijo (1567-1622)*, ed. S.B. Vranich, Valencia, Albatros Hispanofila.

FABRIS, Giovanni (1918): "Per la storia della facezia", en *Raccolta di studi di storia e critica letteraria dedicata a Francesco Flamini dai suoi discepoli*, Pisa, Mariotti, pp. 95-138.

FRADEJAS LEBRERO, José (1988): "Las facecias de Poggio Bracciolini en España. Primer Centenar", en *Varia Bibliographica: homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, pp. 273-282.

--. (1987): "Las facecias de Poggio Bracciolini en España (continuación)", en *Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada*, Madrid, UCM, pp. 57-72.

GARIN, Eugenio (1978): "Poggiana. Appunti sulla fortuna di Poggio Bracciolini", en *Interpres*, I, pp. 14-26.

HURTADO DE MENDOZA, Diego (1995): *Poesía erótica*, ed. J. Díez Fernández, Aljibe, Málaga, pp. 182-191.

MEY, Sebastian (1975): *Fabulario*, ed. C. Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española.

MELCHOR DE SANTA CRUZ (1997): *Floresta Española*, ed. P. Cuartero y M. Chevalier, Barcelona, Crítica.

PITTALUGA, Stefano (2004): "Fasi redazionali e primi lettori delle "Facezie" di Poggio Bracciolini", en *L'Europa del libro nell'età dell'umanesimo. Atti del XIV convegno internazionale (Chianciano-Firenze-Pienza, 16-19 luglio 2002)*, pp. 305-316.

ROZZO, Ugo (1997): "L'espurgazione dei testi letterari nell'Italia del secondo Cinquecento", en *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI. Convegno Internazionale di Studi, Cividale del Friuli, 9/10 Novembre 1995*, Udine, Forum, pp. 219-271.

SORRENTINO, Andrea (1935): *La letteratura italiana e il Sant'Uffizio*, Napoli, Perrella, pp. 266-273.

SOTELO ÁLVAREZ, Avelino (2001): *Poggio Guccio Bracciolini (1380-1459) humanista florentino. Facietiarum liber*, introducción crítica, traducción integral, notas: vida, obra y pensamiento de un humanista florentino, Torrevieja (Alicante), PhD Áristos.

SOZZI, Lionello (1982): "Le facezie e la loro fortuna europea", en *Poggio Bracciolini 1380-1980: nel sesto centenario della nascita*, Firenze, Sansoni Editore, pp. 235-259.

--. (1967): "Le facezie di Poggio nel Quattrocento francese", en *Miscellanea di studi e ricerche sul '400 francese*, Torino, Giappichelli, pp. 411-507.

TARDIF, Guillaume (2003): *Les Facecies de Poge*, eds. F. Duval et Hériché-Pradeau, Genève, Droz.

TIMONEDA, Joan- aragonés, Joan (1990): *Buen Aviso y Portacuentos. El Sobremesa y Alivio de Caminantes. Cuentos*, eds. P. Cuartero y M. Chevalier, Madrid, Espasa Calpe.

VIVES, Joan Lluís (1995): *Instrucción de la mujer cristiana*, ed. E. T. Howe, Salamanca, Fundación Universitaria Española.

WESSELING, Ari (1986): "Per l'edizione del secondo Antidotum contro Poggio Bracciolini", en *Lorenzo Valla e l'Umanesimo italiano. Atti del Convegno Internazionale di studi umanistici...*, Padova, Antenore, pp. 133-139.

MARÍA ZAMBRANO, JORGE LUIS BORGES Y JUAN GELMAN: TRES LECTURAS DE JOB

Elisa Martín Ortega
Universitat Pompeu Fabra

El *Libro de Job* nos habla de terribles misterios: el sufrimiento de los inocentes, el abandono del hombre en un mundo cuyas claves ignora. Misterios que, a lo largo de los siglos, se han planteado de forma irresoluble. Job causa terror porque es capaz de verbalizar, con asombrosa lucidez, los miedos más profundos. Abre los ojos ante el abismo al que se precipita toda existencia humana: abre los ojos y habla. Desde esa experiencia extrema, habla de la vida. Y sus comentaristas lo han erigido en prototipo de la rebeldía, la paciencia, la aceptación del dolor; del rechazo de las concepciones tradicionales sobre el sentido y la razón del sufrimiento.

El tema general que se plantea en el *Libro de Job* puede ser calificado de universal: todas las culturas se han preguntado, de uno u otro modo, por las razones de los padecimientos humanos, por su singular injusticia. Y, sin embargo, el texto exhibe una portentosa originalidad. Los lamentos de Job son los de un hombre concreto que se dirige a un Dios íntimo y cercano; las palabras con las que este Dios le contesta constituyen un nuevo poema de la creación, cruel y apabullante, fantástico y simbólico. El libro bíblico ha sido motivo de poderosas reflexiones filosóficas y recreaciones literarias. Nos acercaremos aquí a tres lecturas provenientes del ámbito de la literatura hispánica, laicas y heterodoxas: las de María Zambrano, Jorge Luis Borges y Juan Gelman. *Job* es tomado como un texto literario de gran valor en el que estos escritores encuentran una voz que les conecta con sus propias preocupaciones artísticas y vitales. Surge, así, un espacio de confluencia entre el texto que viene de fuera y el mundo interior del autor: y ése es el espacio en el que intentaremos situarnos.

La elección del término “lectura”, y no “análisis”, a la hora de hacer referencia a esta labor, intenta llamar la atención sobre el carácter íntimo y personal de las opiniones vertidas. Ni siquiera existe, en ninguno de los tres casos, la ilusión de haber dado con razones universales y objetivas: el comentario es fruto de una confidencia única, y su autenticidad (pues en todos los casos se trata de lecturas verdaderas) surge de la emoción suscitada en el encuentro. De este modo, la apuesta realizada por cada uno de los autores es muestra de sus propios deseos y temores. Constituye un espejo revelador: el acto de lectura es vuelta hacia uno mismo pero también fuente de iluminación y de cambio. El estudio de su mirada hacia Job, que a los tres /es habla, será también motivo de interpretación de sus respectivas obras. Borges (1989: 320) en un poema en el que recrea el pasaje del Evangelio “Juan, I, 14”, ya lo vaticina:

He encomendado esta escritura a un hombre cualquiera;
no será nunca lo que quiero decir,
no dejará de ser su reflejo.
Desde mi eternidad caen estos signos.
Que otro, no el que es ahora mi amanuense, escriba el poema.

El lenguaje está dado, quizá también los hechos: las grandes preguntas que acechan a todo ser humano. Pero cada nueva lectura, cada nuevo acto, es una petición, un desafío para el poeta. Job, según veremos, tiene con Dios un diálogo de poeta. Y los tres escritores que le escuchan, atentos, le responderán también como poetas. Recordemos, en este punto, las palabras de Harold Bloom: “el significado de un poema sólo puede ser un poema, pero *otro poema, un poema distinto del poema.*” (Bloom, 1991: 84).

María Zambrano dedicó la última parte de *El hombre y lo divino* a la figura de Job, en un hermoso ensayo titulado “El libro de Job y el pájaro”. En él traza un entramado de razones que avanzan siguiendo a la vez las leyes de la lógica y las de la metáfora: llama la atención sobre el abandono de Job, sobre su desposesión absoluta, pero también sobre su manera de callar y de quejarse desde las entrañas. Sus razones son filosóficas, pero su

lenguaje y su quejido pertenecen a lo poético. Aparece, así, la encrucijada en la que María Zambrano quiso vivir, y que intentó a la vez pensar en buena parte de su obra.

Jorge Luis Borges manifestó desde niño una gran predilección por el *Libro de Job*, y lo situó entre las obras maestras de la literatura universal. Quizá aquel primer acercamiento infantil, lleno de fascinación y de apertura, dejara su huella en la manera en que Borges leyó la historia³⁹²: centrado en la respuesta de Dios al sufriente, el torbellino en el que el Creador exhibe su sabiduría y su poder, e invoca a los monstruos Behemot y Leviatán como encarnación del misterio que anida en el corazón del universo. En una apasionada conferencia sobre el *Libro de Job*, pronunciada en 1967, en el Instituto Cultural Argentino-Israelí de Buenos Aires, Borges expresó su fascinación por ese intento de mostrar los enigmas del universo a través de lo monstruoso y lo fantástico. Su interpretación de *Job* surge precisamente de esa explosión de imágenes terribles (capítulos 41 y 42):

Creo que el verdadero, aunque acaso inconsciente propósito del *Libro de Job* fue insistir en lo inexplicable e inescrutable de Dios. Dios no se justifica, declara su poder, evoca los ejemplos del Behemot y del Leviatán, no dice una palabra de la razón de las pruebas a que ha sometido a Job por su diálogo con el diablo. (Borges, 1967: 102).

Edna Aizenberg comenta sus palabras del siguiente modo: “Lo insondable (lo problemático) descrito mediante lo insondable (lo fantástico): éstos son el tema y la técnica que Borges adivina en el *Libro de Job*. Son una actitud y una poética que juegan un papel primordial en sus libros.” (Aizenberg, 1986: 88).

Por último, Juan Gelman reescribe los capítulos 29 y 30 de *Job* en un poema de su obra *Com/posiciones* titulado “El Fénix”. Vapuleado por el exilio de su país, Argentina, y la muerte de su hijo y de sus compañeros, encuentra en la voz dolorida y rebelde de Job un trasunto inquietante de su propio sufrimiento, un compañero fiel y enigmático. Gelman explica, al principio del libro, la manera en que fue escrito y las motivaciones que le llevaron a ello:

llamo com/posiciones a los poemas que siguen porque los he com/puesto, es decir, puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos. está claro que no pretendí mejorarlos. me sacudió su visión exiliar y agregué –o cambié, caminé, ofrecí– *aquello* que yo mismo sentía. ¿cómo contemporaneidad y compañía? ¿mía con ellos? ¿al revés? ¿habitantes de la misma condición? (Gelman, 1994: 453).

Reconocimiento consciente, pues, de la apropiación y el intercambio. Gelman se fija en las palabras de Job mucho más que en la respuesta del Dios iracundo. Le conmueve el hombre abandonado, que clama y se revuelve, recuerda su felicidad pasada e invoca a la nada como único refugio. Su poema acaba con la omnipresencia de la muerte.

Leer un texto significa, ante todo, otorgarle un sentido. El *Libro de Job* ha sido interpretado, tradicionalmente, como una teodicea, es decir, como un intento de justificar las acciones divinas ante la implacable realidad del sufrimiento. Sin embargo, no encontramos ni rastro de este tipo de interpretación en los autores que nos ocupan. Borges la rechaza explícitamente: “En el texto, Dios no justifica lo que ha hecho, Dios simplemente confunde con su temor y su gloria al pobre Job, no le da absolutamente ninguna explicación.” (Borges, 1967: 102), mientras que Gelman y Zambrano ni siquiera se refieren a ella. No es ésta la pregunta que desean plantear o responder: interrogan al texto, una vez más, como poetas (niños, seres atónitos ante la creación, criaturas doloridas), y no extraen de él una enseñanza sino una revelación, un asombro.

Elifaz, Bildad y Sofar, los tres amigos de Job (a los que se añadirá después Elihú) intentan una y otra vez recordar a su aterrado compañero cuál es el lugar del hombre. Pretenden hacerle recapacitar explicándole que la vida humana está presidida por el pecado, y que los oscuros designios de la divinidad se han de aceptar con

392 “Cuando yo era chico leí el *Libro de Job*. No lo leí enteramente; no podía seguir los razonamientos de Bildad y Elifaz y de los otros amigos. Pero leí con una suerte de fascinación, en la que no faltaba el horror, la descripción de Behemot y Leviatán que —y esto muestra cuánto me interesó esa descripción— llegaron a ser huéspedes de mis pesadillas, de mis “night fears” como se dice en inglés, de mis terrores nocturnos.” (Borges, 1967: 101).

resignación, esperando mejor suerte. Tratan de instruirle en los misterios del mundo, en la experiencia de la vida, en la conformidad y la sabiduría. Elifaz reprocha a Job, que se defiende con uñas y dientes de sus acusaciones:

¿Fuiste el primer hombre en nacer?
¿Te dieron a luz antes que a los montes?
¿Recibes las confidencias de Dios?
¿Has acaparado la sabiduría? (15:7-8).
[...]
¿Cómo puede ser puro un hombre?
¿Cómo puede ser justo el nacido de mujer? (15:14).

Y Job, como hombre piadoso, siguiendo la lógica de la religión y de la vida, tiene que haber estado de acuerdo con él. Pero estas razones no le permiten aplacar su sufrimiento. Se rebela ante ellas por lo que tienen de impersonal, de abstracto. Él no pide explicaciones acerca del lugar del hombre, no increpa a un Dios intemporal, guardián de los principios, de un orden justo y severo. En palabras de María Zambrano: “Job es figura de una tradición donde Dios propiamente no existe. Lo que existe es *mi* Dios –o nuestro. Y aún más precisamente: mi Señor, a quien el ver y el oír, o el oír y ver a un su mensajero es cosa posible, tan posible que lo raro es que no advenga.” (Zambrano, 1955: 385). Las quejas, de este modo, se dirigen a *su* Dios, ante el que quiere explicarse y defenderse:

¡Ojalá se escribieran mis palabras!
¡Ojalá se grabaran en el bronce!
¡Ojalá con punzón de hierro y plomo
se esculpieran para siempre en la roca!
Pues yo sé que mi defensor está vivo,
y que él, al final, se alzaré sobre el polvo;
y después que mi piel se haya consumido,
con mi propia carne veré a Dios.
Yo mismo lo veré,
lo contemplarán mis ojos, no los de un extraño;
y en mi interior suspirarán mis entrañas. (19:23-27).

Job clama en busca de razones íntimas, personales. No intenta hallar la verdad (no es un filósofo, como bien señala María Zambrano) sino *su* verdad: aquella que le permita dar un sentido a su existencia. Las palabras que pronuncia son un arma arrojada: el único camino que puede conducirle a la teofanía, al encuentro con un Dios que le amaba, pero que ha decidido abandonarle. La fe no se cuestiona: en todo momento Job se dirige a un Dios vivo y presente, que está en todas partes, que se mezcla con el mundo. Zambrano sigue perfilando la radical diferencia con la filosofía occidental:

Job sufría de todas esas evidencias que declara. Mas como las declara clamando, padecía de algo más, de algo que le desataba el clamor, que abría sus entrañas haciendo salir de ellas las razones, esas mismas razones que el pensar de la filosofía enuncia sin queja alguna, pues no hay a quién. El dios de la filosofía no es quién, sino qué —lo que no ha dejado de ser una maravilla, una humana maravilla— mas no es el dios, señor, amigo y adversario, el que abandona. Como pensante —al modo tradicional en occidente— el hombre no tiene un dios a quien reclamar, un dios de sus entrañas. (Zambrano, 1955: 396).

Y esta irrupción de lo divino en el cuerpo y las entrañas (que verán a Dios, según las palabras de Job) se manifiesta sobre todo en la manera en que el autor escribe. Las palabras del protagonista difieren de las de sus amigos, en parte, por las ideas que defienden, pero sobre todo son distintas por la forma peculiar de pensar que reflejan: avanzan por metáforas, imágenes fantásticas, símbolos, paradojas. No hay, pues, diálogo posible entre ellos, pues hablan, Job y sus amigos, en esferas diferentes, crean círculos concéntricos que nunca podrán llegar a cruzarse. Dice María Zambrano que “se trata de un despliegue reiterado de razones, razonantes las de ellos, entrañables las de Job. Y todo se vuelve dar vueltas literalmente alrededor del punto inalcanzable” (Zambrano, 1955:390).

Job no acepta la culpa del pecado original: si ha cometido algún pecado, necesita conocerlo. No habla en nombre del conjunto de los hombres. No es el abogado de la causa humana ante Dios. Nada más lejos de un personaje modélico o ejemplar que la rebeldía y el desgarró de Job. Él es consciente de su fragilidad, del carácter transitorio de su existencia frente a la eternidad divina, pero no renuncia a la búsqueda de una verdad, de un sentido. Clama por una respuesta: se siente en intimidad con su Dios y le pide que se dirija a él directamente, por eso rechaza a todos sus supuestos mediadores. Quiere ver y escuchar al Creador que le dio la vida, que le colmó de felicidad durante tantos años, y ahora le ha abandonado. Deseo, pues, de la presencia amada: las palabras de Job no son sentencias universales, sed de conocimiento que se entrega a una entidad abstracta. Constituyen quejas, lamentos desgarradores, llantos que se levantan hasta el mismo cielo.

Y es precisamente este apego a lo concreto, ese deseo ardiente de un interlocutor, lo que separa a Job del filósofo y lo convierte en un poeta. Al final de su parlamento, justo antes de que Dios intervenga, dice:

¡Es mi última palabra; que el poderoso me responda!
Si mi Adversario escribiera su alegato,
lo cargaría sobre mis espaldas,
me lo ceñiría igual que una corona;
de todos mis pasos le daría cuenta,
me acercaría a él como un príncipe. (31:35-37).

Un príncipe que todo lo acepta, excepto la ceguera y la mentira. Un ser abandonado a su suerte, a un padecimiento extremo, pero al fin recompensado por la aparición de su Dios, que es pura presencia y paradoja. El Hacedor le interroga acerca de los misterios del mundo: le presenta una Creación llena de crueldad, de maravillas insondables y criaturas fascinantes y monstruosas. Job, mientras tanto, enmudece. Pues él ama todo lo que tiene, ahora sí, ante los ojos. Se acerca al torbellino inescrutable y no trata de abstraerlo ni comprenderlo: en su éxtasis, sólo lo contempla. María Zambrano traza en este punto precisamente la línea divisoria entre las figuras del filósofo y del poeta. Dice de este último:

El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a una criatura ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que lo arroja, ni del perfume que expande, ni del fantasma que ya en ausencia suscita. (Zambrano 1987:19).

Y Borges lo confirma en su poema "El cómplice", refiriéndose también a los padecimientos como parte de ese mundo que el poeta ama y percibe en sus entrañas:

Debo alabar y agradecer cada instante del tiempo.
Mi alimento es todas las cosas.
El peso preciso del universo, la humillación, el júbilo.
Debo justificar lo que me hiere.
No importa mi ventura o desventura.
Soy el poeta. (Borges, 1989: 621).

Job recoge su padecimiento y clama. No sufre estérilmente y, en este sentido, sus lamentos constituyen una forma de esperanza. Un deseo de la unidad perdida, de esa ansia de dar forma a los diversos avatares de la vida, de esa curiosidad carnal, siempre corpórea, por serlo todo, por sacarlo todo a flote, sumergiéndose en las aguas más extremas, rescatando de ellas lo hermoso y lo terrible. María Zambrano así lo certifica: "Por el abandono del filósofo en cuanto tal, no puede sufrir. Job asume la totalidad del padecer a solas desde su sola trascendencia despierta, plenamente actualizada" (Zambrano, 1955:397). Otra mirada a *Filosofía y poesía* nos vuelve a dar las claves del sentir de Job:

La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad, pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el

ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser, hasta lo que no ha podido ser jamás. (Zambrano, 1987: 22).

Y precisamente de ahí surge su singular rebeldía. Job lo había tenido todo: vivía en un limbo muy cercano al Paraíso terrenal. Su vida era agradable y colmada. Y, en ese estado, se había olvidado de sí mismo: al igual que Adán, no sabía que era hombre. Lo que tiene lugar en el *Libro de Job*, como bien apunta María Zambrano, es precisamente la revelación de lo humano. No el conocimiento racional del mundo ni de las leyes de la vida, sino la repentina conciencia de sí a través del puro padecer, del abandono absoluto. Job sufre de verse, de descubrirse: pero sigue suspirando. Ha llegado a un punto en que es invulnerable: pura respiración entre el nacimiento y la muerte. Tras haber experimentado la plenitud de la dicha vive la plenitud del sufrimiento. Sólo le queda la propia vida: y en este sentido es máximo exponente de un sentir, del fondo último de la experiencia humana. Juan Gelman se fija precisamente en este momento para escribir su poema “El Fénix”. La ausencia de lo amado parece ser una secreta compañía. Para Job es Dios, al que sabe cerca aunque escondido, para Gelman es su hijo, a quien a través de la escritura intenta rescatar de la muerte. Se trata de una presencia desesperada, llena de cercanía pero también de desamparo:

las penas se arrojaron sobre mí/
se empecinan en mí/que ya soy nada/
te fuiste como el viento/vos/lo que más amé/
mis huesos/parentela
del polvo y la ceniza/
claman por vos y no me oís/
estoy en tu presencia y no me ves/
corto mis pasos hacia vos/
pacto no verte con mi vista/
y tengo un solo paradero: la muerte/ (Gelman, 1994: 511).

El hombre es “nada” y a la vez no duda “estar en la presencia” de otro. Ésa es, seguramente, la mayor paradoja del *Libro de Job*. Aquella que conduce directamente a la palabra dicha. Pues ningún poeta está totalmente exento de esperanza: como Job, no le teme a la nada. Intenta arrastrarla al mundo a través de su celebración o sus lamentos. Se queja el personaje bíblico:

¡Mi arpa sólo sirve para el duelo,
mi flauta, para acompañar plañideras! (30:31).

Y no sólo, pero también sirve para eso en los momentos de mayor desdicha. El *Libro de Job* nos brinda dos grandes poemas: el del hombre que ha llegado al puro padecer, en él se descubre, y alzando sus quejas, quizá ignorante de su propio acto, convoca la esperanza; y el del Dios que nombra su propia creación, la muestra, proclama su naturaleza insondable y acalla al hombre. Él no deja lugar a la esperanza. Juan Gelman quedó fascinado por el primero, Jorge Luis Borges por el segundo. Y María Zambrano trató de aunarlos en una sola revelación: la de la palabra. Dios baja a entregársela a Job, y así responde a su llamado.

El hombre de dolores recibe ahora la palabra. Todo ha pasado ya, todo se ha hecho pasado, la palabra del Señor instaura el presente. No hay esperanza. No hay lugar a la esperanza. Todo se ha detenido. La historia de Job, los razonamientos históricos o historizantes de sus amigos, el suceso mismo ha quedado en suspenso, el yacer de Job y su aflicción. Pues se asiste a una doble revelación o más bien a una revelación completa: la revelación de la palabra, la revelación que es ella misma, la palabra divina, y la revelación que viene con ella. (Zambrano, 1955:393).

El hombre ha sido abandonado en un mundo enigmático, regido por leyes crueles que no conoce, cuya modificación está fuera de su alcance. Es una criatura desvalida: existe por un tiempo, sin saber nada. Y sin embargo posee la palabra: la misma arma que utiliza su Dios, y que Job, como poeta, emplea con maestría. La palabra le mueve a ser lo que no puede. La poesía se convierte en un intento, siempre incompleto, de arrastrar las quejas al lugar de la esperanza. Entonces irrumpe Dios, y Job, el hombre, calla.

La visión de Behemot y Leviatán, con la que termina el monólogo divino, y que tanto gustaba a Borges, simboliza lo inexplicable en grado sumo: los misterios del mundo culminan en la descripción de dos criaturas monstruosas, poderosas e incontrolables. Asistimos así a una maravillosa justificación de la literatura fantástica: el misterio de la divinidad, inaccesible, sin rostro, toma forma en la figura de los monstruos. Ellos encarnan su carácter temible, su grandiosidad, su inusitada belleza. Leviatán y Behemot son imagen del poder divino; imagen, también, de la atracción por lo inconmensurable, por aquello que está más allá de los límites humanos.

María Zambrano se fija, al final de su ensayo, en un pájaro que abandona sus huevos, sus embriones, y en su despreocupación es feliz.

¡Con qué agilidad aletea el avestruz!
¿No son sus plumas como las de la cigüeña?
Abandona sus huevos en el suelo,
deja que se calienten en la arena,
sin pensar que algún pie puede pisarlos,
o aplastarlos una bestia salvaje. (39:13-15).

Identifica esta imagen con el Job que, abandonado, mudo y atónito, asiste al poema de su Hacedor: “Cuando se quedó sin palabra, hundido en el silencio, ¿llegaría Job a sentirse en ese pájaro, con ese pájaro, bajo ese pájaro invulnerable que deja a sus crías germinar como si suyas no fueran, sabiendo que levantarán las alas?” (Zambrano, 1955: 408). El abandono supera a la palabra: representa el mayor enigma, el último límite, invulnerable, de la existencia.

Juan Gelman titula su poema “El Fénix”, un ave fabulosa que los antiguos creyeron que era única y renacía de sus cenizas. En su texto, sin embargo, parece no haber resurrección posible: el último verso afirma que el único paradero es la muerte. Y Job también niega explícitamente la resurrección de la carne, pero con su palabra de poeta invoca a la esperanza. Borges, finalmente, se centra en los monstruos: criaturas que expresan la animalidad extrema. María Zambrano nos da, una vez más, las claves de este fijarse en el mundo, en la mirada de los otros, de los animales: “Los animales señalados por el Señor se erguían mudos con su enigma sobre Job. Ellos eran signos directos, vasos de la voluntad todopoderosa, y algo así como su séquito, o quizás los guardianes de su insondable ciencia.” (Zambrano, 1955:404). Ellos no tienen conciencia de sí, como Job, pero se sitúan ante él como un enigma viviente. Se encuentran sus miradas, y en ese cruce parece recalar un mudo secreto. Dice Job:

Camino ensombrecido, sin ver el sol,
me alzo en la asamblea sólo para gritar.
Me he vuelto hermano de chacales,
y compañero de avestruces. (30:28-29).

Borges cierra el prólogo de *Elogio de la sombra* con una constatación hermosa y amarga: “La poesía no es menos misteriosa que los otros elementos del orbe. Tal o cual verso afortunado no puede envanecernos, porque es don del Azar o del Espíritu; sólo los errores son nuestros. [...] En este mundo la belleza es común.” (Borges, 1989:317).

Job, en su desposesión absoluta, mudo y apabullado por el inmenso poema de Dios, parece transmitirnos el mismo mensaje. La poesía es aquello que se recibe: la palabra suplicante y al fin revelada. Por ello anida, y eso lo perciben nuestros tres autores, cada uno a su manera, en la Creación, y más concretamente en los animales: seres que nos interrogan desde su silencio, que nos devuelven al misterio, lleno de belleza y de inquietud, al que se enfrenta toda existencia humana.

BIBLIOGRAFÍA

AIZENBERG, Edna (1986): *El tejedor del Aleph: Biblia, Kabala y Judaísmo en Borges*, traducción de David Aguilar, Madrid, Altalena.

BLOOM, Harold (1991): *La angustia de las influencias*, traducción de Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila.

BORGES, Jorge Luis (1967): "El Libro de Job", en *Conferencias*, Buenos Aires, IICA.

--. (1989): *Obra poética 1923 / 1985*, Buenos Aires, Emecé.

GELMAN, Juan (1991): *De palabra*, Madrid, Visor.

ZAMBRANO, María (1955): *El hombre y lo divino*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

--. (1987): *Filosofía y poesía*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

LA RECEPCIÓN DE LA HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA DE ÁNGEL VALBUENA PRAT

Antonio Martín Ezpeleta
Universidad de Zaragoza

Las *Historias literarias* son eslabones fundamentales de la cadena que conocemos como Historia de la crítica literaria, cuyo interés va más allá de su valor propedéutico para la Filología; ya que nos permite, entre otras cosas, observar la gestación del canon, de los movimientos literarios (generaciones, corrientes estéticas...) y, en definitiva, de la Historia de una literatura nacional. Es sabido que la Historiografía literaria, como disciplina subsumida en la Historia de la crítica literaria, viene preocupándose del estudio de las *Historias literarias* y de las antologías, así como de aquellas monografías especialmente influyentes que comportan algo más que el estudio sincrónico de aspectos muy concretos de la producción literaria.

Esta línea de trabajo, de larga tradición en los estudios filológicos –no tanta en el ámbito hispánico–, ha demostrado ser, además, un lugar muy apropiado para fundamentar la especulación teórica sobre aspectos tan relevantes como el debate en torno al espíritu nacional, el canon, el cambio histórico–literario o la periodización de la literatura, cuestiones que actualmente atarean a un buen número de investigadores, provenientes de los estudios de las literaturas anglosajonas, sobre todo³⁹³. La todavía poca relevancia del hispanismo en este asunto³⁹⁴ no nos ha de extrañar, pues –dejando aparte la propia idiosincrasia de los estudios teórico–literarios en España– aún nos encontramos en el paso previo de ordenación, descripción y análisis general de las *Historias literarias españolas*, trabajo que ocupa a varios estudiosos³⁹⁵ y que quizá algún día pueda contribuir a la redacción de una *Historia de la historiografía literaria española*. Aquí es donde se ubica el presente trabajo, que persigue describir el contexto literario y académico que vio nacer la *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat, considerada un hito de la Historiografía literaria española³⁹⁶.

La *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat (Barcelona, 1900–Madrid, 1976) fue publicada en dos volúmenes en 1937 por la editorial Gustavo Gili de Barcelona. Ha sido reeditada hasta en nueve ocasiones, siendo la octava la última revisada por el autor³⁹⁷. Su modernidad la distancia de las *Historias literarias* anteriores, y de bastantes posteriores condicionadas por la tradición historiográfico–literaria decimonónica. No nos ha de extrañar, pues, que sea una de las pocas *Historias literarias españolas* que ha recibido atención crítica³⁹⁸. De esta dedicación crítica, traeré a colación algún fragmento de las numerosas reseñas que los estudiosos del momento brindaron a la *Historia de la literatura española* de Valbuena³⁹⁹. Y es que, a despecho de las que no pasan de dar

393 Vid., como útil aproximación, la obra colectiva *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory* eds, Hutcheon y Valdés San Martín, 2002 y la antología de artículos preparada por Beltrán y Escrig (2004: 23–44). Esta última introducida por un importante trabajo que contextualiza el pensamiento sobre la Historia literaria que firma quien prepara también un apartado de bibliografía selecta (2004: 327–334).

394 Citaré, al menos, un par de nombres de estudiosos españoles que trabajan en este campo: Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza), Fernando Cabo Aseguinolaza (Universidad de Santiago) o Juan Carlos Rodríguez (Universidad de Granada). Todas las referencias bibliográficas de este trabajo pueden completarse y ampliarse con la bibliografía refundida en *Historia literaria/Historia de la literatura*: ed. Romero Tobar, (2004): 421–457.

395 Las *Historias literarias españolas* más atendidas por los estudiosos son las pertenecientes al siglo XVIII y XIX (vid. los estudios de Álvarez Barrientos, Baasner, Garrido Palazón, Romero Tobar, Urzainqui...). Del XX, época que nos ocupa, son fundamentales los trabajos de Mainer, Núñez y Campos, Pozuelo Yvancos o Romero Tobar, por citar algunos representativos.

396 Este trabajo está basado en mi tesis doctoral inédita *La Historiografía literaria de los escritores de la primera mitad del siglo xx* (Martín Ezpeleta, 2006), dirigida por el profesor Leonardo Romero Tobar y defendida en diciembre de 2006, que se detiene en el estudio de Ángel Valbuena Prat y su *Historia de la literatura española* (153–322). Actualmente, me encuentro adecuando el texto de la misma para su posterior publicación.

397 Esta octava, que dobla la extensión de la primera pero en esencia, responde al mismo planteamiento teórico–metodológico, es la edición por la que citamos: Barcelona, Gustavo Gili, 1968, 4 vols.

398 Pozuelo Yvancos escribió un imprescindible trabajo (2000) incluido en un número monográfico dedicado a la figura de Ángel Valbuena Prat en la revista *Monteagudo* (V. AA., 2000), publicada por la Universidad de Murcia, que rindió homenaje en el centenario del nacimiento de uno de sus profesores más queridos. El resto de los trabajos que han abordado esta *Historia literaria* se han ocupado principalmente de su propuesta del canon de autores más contemporáneos, es decir, de la denominada Generación del 27 (otras referencias bibliográficas secundarias se pueden recuperar en la mencionada tesis doctoral inédita: Martín Ezpeleta, 2006: 158–159).

399 Simón Díaz ofrece un listado de reseñas en su *Bibliografía de la literatura hispánica* (1983: 41–42). Casualmente he topado con las de Pérez de Ayala (1963a, iv: 1253–1257 y 1963b, iv: 1258–1262).

noticia de la publicación o de sus nuevas ediciones, algunas reseñas resultan muy interesantes a la hora de tomar el pulso de la Historiografía literaria del momento, como veremos.

Reproduciré ahora un ilustrativo testimonio del profesor Martínez Cachero, que nos ayuda a empezar a sumergirnos en su época de estudiante y momento de irrupción de la *Historia de la literatura española* de Valbuena:

Estudiábamos Literatura Española en la Facultad de Filosofía y Letras por el “Juanito”, un grueso manual de la asignatura (más de mil páginas) que habían compuesto tiempo atrás Juan Hurtado y J. de la Serna y Ángel González Palencia [...]. Reconocíamos los estudiantes ovetenses de los primeros años 40 que aquellos dos tomos de un papel moreno (como de estraza), cuarenta pesetas su precio, con unas feas cubiertas de cartulina color naranja estaban colmados de erudición pues contaban la biografía de los escritores y los asuntos de gran número de obras, hacían su valoración apoyándose en el parecer de Menéndez Pelayo, ofrecían algunos cuadros sinópticos (amplias llaves que llenaban con divisiones y subdivisiones), daban a modo de apéndice una bibliografía para el lector que deseara aumentar sus conocimientos [...]. Pero, ¿cómo era posible retener semejante despliegue, tan poco jugoso, cansino y aburrido? [...]. Afortunadamente no duró mucho tiempo esa congoja porque antes de las vacaciones navideñas de 1941 alguien de nosotros descubrió en una librería de la ciudad –y participó su hallazgo a los compañeros más afectos– otro muy diferente manual de la asignatura: se trataba de la *Historia de la literatura española*, por Ángel Valbuena Prat [...]. Costaban aquellos dos tomos ochenta pesetas pero este mayor precio quedaba compensado con el mejor papel y la encuadernación; [...] “Más humana que erudita” la obra, según la caracterizaría bastantes años después su autor, y así nos pareció entonces cuando, tras el descubrimiento hecho, comenzamos a leer complacidamente unas páginas limpia y hasta hermosamente escritas [...] La lectura y aprendizaje del manual de Valbuena parecía habernos reconciliado con la Literatura (AA. V.V., 2000: 47– 48).

No fue un caso aislado el de la generación del profesor Martínez Cachero; desde su publicación, la *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat se convirtió en la obra de consulta por antonomasia en prácticamente todas las universidades hasta bien entrados los años ochenta. A este dato, además, ha de añadirse el hecho de que, frente a lo ocurrido anteriormente, el número de *Historias literarias* era elevado (contando reediciones, hasta trescientas publicaciones en el lapso orientativo de la primera mitad del siglo xx, según el listado inédito del profesor Fermín de los Reyes)⁴⁰⁰.

Pues bien, calificaba más arriba la *Historia literaria* de Valbuena como moderna, ya que presenta una serie de características que la diferencian de la tradición historiográfico-literaria, que, ni mucho menos, desaparece a la altura de 1937, como ya he afirmado. Para comprender su modernidad, deberíamos destacar entre los méritos de esta el apostar por la autonomía de la literatura, en menoscabo de la muy extendida idea de la supeditación de la literatura a la historia. Para Valbuena, los textos literarios se explican, sobre todo, a partir de *otros* textos literarios. Y subrayo *otros* para que no se confunda con la corriente crítica del *close reading*, que no termina de convencer a Valbuena⁴⁰¹. Pensemos en que la mayoría de las *Historias literarias* de la época eran deudoras de los planteamientos del espíritu español, es decir, del trazado de una biografía del pueblo español a partir de su literatura. Esta idea romántica de amplia repercusión en el XX era el motor del Centro de Estudios Históricos, que, de alguna manera, simboliza los modos historiográficos de toda la primera mitad del siglo XX⁴⁰².

Por otro lado, siguiendo con las cuestiones teórico-metodológicas, la *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat se atreve a poner en práctica ciertos planteamientos comparatistas en una *Historia*

400 Agradezco al profesor Fermín de los Reyes que me haya permitido consultar su trabajo antes de su publicación.

401 En alguna ocasión, Valbuena expresó su desconfianza por este proceder crítico. Así, por ejemplo, en su memoria de oposiciones a cátedras cuestiona seriamente la por aquel entonces novedosa corriente de la estilística (Valbuena, 1965: 12).

402 Sobre el Centro de Estudios Históricos y la Historiografía del momento, es ejemplar el reciente estudio de López Sánchez (2006), que repasa los trabajos que el órgano dependiente de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas había recibido ya. De la importante bibliografía sobre el contexto socio-político y cultural, refiero ahora *Años de vísperas* de Mainer (2006) y *La resistencia silenciosa* de Gracia (2004). *La filología en el purgatorio* de Mainer (2003) estudia la trayectoria de varios filólogos de la primera mitad del siglo xx. Aunque entre ellos no se encuentra Valbuena, su lectura ofrece un panorama general de la investigación filológica de la época.

literaria, lo que supone un ejercicio pionero para el caso español. El estudio de los personajes míticos (Don Juan, Celestina, Fausto, Don Quijote...), las relaciones intertextuales (a veces entre obras muy alejadas en el tiempo y el espacio) o, en fin, las abundantes imbricaciones de las distintas artes (literatura, pintura, arquitectura, música, cine...) enriquecen sobremanera el recorrido de la Historia de la literatura española.

Así, los estudiantes, como hemos comprobado que explicaba el profesor Martínez Cachero, agradecieron también este nuevo estilo de escribir *Historias literarias*. Lo cierto es que la lectura de la *Historia de la literatura española* de Valbuena dista de la de otras obras del mismo género; tal y como ha señalado Pozuelo Yvancos, se estaba alejando el modelo de “vastas necrópolis de datos” como lo calificara Dámaso Alonso (*apud* Pozuelo Yvancos, 2000: 67)⁴⁰³. Esto es debido, entre otras cosas, a que la información es seleccionada por su pertinencia. Lo cual no quiere decir que sea limitada, ni muchos menos (recordemos que se extiende hasta casi tres mil páginas); sino que de cada autor, de cada obra, Valbuena decide qué aspectos son los más importantes, en los que debe detenerse. Esta manera de proceder no es usual en muchas otras *Historias literarias*, que se guían según un método pre–establecido de estudiar la biografía del autor, su época, las fuentes (Valbuena resta mucha importancia a este aspecto de gran erudición, que, acaso, es más apropiado para otro tipo de estudios monográficos), etcétera. Valbuena, eso sí, plantea útiles estados de la cuestión (acomodados las más de las veces en notas al pie de página para jerarquizar la información), que remiten a un caudal de bibliografía apabullante.

En fin, digamos ya que Valbuena fue un crítico muy solvente. Especializado en los Siglos de Oro, pero sin olvidar a los autores contemporáneos, dedicó toda su vida a estudiar y (re)escribir la Historia de la literatura española. Su referente fundamental fue Menéndez Pelayo –que no redactó una *Historia literaria*–, al que añadió los descubrimientos de Menéndez Pidal y su escuela. Todo ello lo dispuso en una obra moderna y útil, y por si fuera poco, escrita en la España de preguerra y actualizada durante el Franquismo, que procuró ponerle las cosas muy difíciles a nuestro estudioso. Enrique Serrano Asenjo (2006) ha explicado con nueva documentación el triste episodio de la vida de Valbuena que lo llevó a ser depurado y expulsado de la Universidad de Barcelona, como tantos otros profesores en la Posguerra. Así, sabemos que el juez Gómez del Campillo, que instruyó su proceso, leyó de manera torticera su *Historia literaria*, muy neutra políticamente como el tiempo ha demostrado, para concluir:

3.º Que en la “Historia de la literatura española” del Sr. Valbuena, publicada en Barcelona en 1937, tomo II, página 924, nota 2, se lee textualmente lo siguiente: “Indicamos la fecha de muerte [de Federico García Lorca] (1936) ya que todas las noticias que hasta ahora se poseen, tristemente no rectificadas, declaran su dramático fin en la guerra española actual, fusilado por los rebeldes en tierras de Granada en agosto de 1936”. 4.º Que en la propia “Historia de la literatura española” del Sr. Valbuena, se inspira su autor en sus juicios y apreciaciones en la leyenda negra, y se hace eco, como otros españoles, de las calumnias inventadas por extranjeros en la época de nuestro glorioso Imperio, así, a Felipe II le denomina (página 477 del tomo II) “monarca pálido y chiquito” [...]. Serían en extremo prolijas las citas que pudieran aludirse en prueba de la ideología del Sr. Valbuena respecto de nuestras glorias nacionales. 5.º Que igualmente revela el Sr. Valbuena su ideología izquierdista al tratar del erasmismo y al juzgar la obra y tendencias de la llamada “generación del 98” y la literatura posterior: García Lorca, Alberti, etc. [...] Considerando que las notas insertadas por el Sr. Valbuena en sus obras “Historia de la Poesía Canaria” e “Historia de la literatura española” transcritas en el resultando, son prueba bastante para apreciar la ideología del Sr. Valbuena, del todo opuesta a nuestro Glorioso

403 Escribe Baquero Goyanes a este propósito: “El éxito conseguido por esta Historia, desde su primera edición, tanto en España como en los medios culturales extranjeros –especialmente los universitarios– radica indudablemente en lo nuevo y fecundo de la fórmula utilizada por el autor. ¡Qué grata novedad en nuestra bibliografía literaria de 1937 la de unir a la amplia y sólida erudición, la presencia de una intensa sensibilidad literaria, artística, constantemente expresada y presente en cada pormenor del libro, en la distribución y titulación de la materia, en el agudo emparejamiento de las creaciones literarias con las plásticas y las musicales, en el brillo y la emoción de un lenguaje de mantenida calidad literaria que desbordaba lo puramente informativo para incidir en la gracia del ensayo agudo, de la legítima palpitación poética! Un lenguaje cálido siempre, frente al que el lector tiene la seguridad de que todos los juicios son directos, de primera mano, obra de un historiador, sí, pero también de un inteligentísimo crítico, dotado de ese intelecto de amor que consiste en acercarse a las obras literarias con todo el rigor histórico que se quiera, pero sin olvidar nunca su calidad de criaturas de belleza, su mágica condición –en lo que a las grandes obras se refiere– de seres siempre vivos, actuales, latiendo en un ininterrumpido presente” (1959: 629–630).

Movimiento Nacional, y, a mayor abundamiento, palpita en toda la obra "Historia de la literatura española" un sentimiento de aversión a nuestras glorias nacionales y una calurosa participación en los postulados de la leyenda negra, juntamente con una simpatía por el pesimismo derrotista de "los del 98", causa e iniciación de futuros desastres, y asimismo en los juicios sobre García Lorca, Alberti y otros (Gómez del Campillo, 1940: 1–2)⁴⁰⁴.

No sorprenderá, pues, que tras el cotejo de las diferentes ediciones se observen varias diferencias muy representativas, que hacen pensar en una suerte de condicionamiento *a posteriori* de la publicación de la primera edición. Me refiero a comentarios, que sospecho en alguna medida impostados⁴⁰⁵, que vienen a subrayar la adscripción del autor y su obra al grupo de profesores, si no afines, sí indiferentes a la dictadura de Franco. Es el caso, por ejemplo, de los comentarios elogiosos, que no se registran en la primera edición, de Ernesto Giménez Caballero (1968, II: 693; 1968, III: 451) o José María Pemán (1968, IV: 722). Del mismo modo, la referencia a la muerte de García Lorca, así como el resto de cuestiones reprobadas por el juez Gómez del Campillo han desaparecido, como Serrano Asenjo ha señalado sagazmente y a cuyo trabajo remitimos para completar estas cuestiones (2006: 257–258)⁴⁰⁶.

Ya Allison Peers, el gran estudioso del Romanticismo, iniciaba su temprana reseña de la primera edición de la *Historia literaria* de Valbuena aparecida en 1938 en el relevante *Bulletin of Spanish Studies* de Liverpool, destacando la dificultad de trabajar en tiempos tan convulsos para los españoles:

The dominant feeling in the mind of the reader of this new History, whatever his opinion as to its intrinsic merit, must be one of admiration and respect. In our last issue appeared a note upon the scholarly work being carried on, under war-time conditions, at the University of Barcelona, which is itself remarkable enough, but what shall we say of a scholar who, having at the outbreak of war almost completed a work of 1,700 large and closely-printed pages, is able, amidst innumerable other cares, to finish the manuscript, revise it and see it so quickly and efficiently through the press, or of the publisher who, faced with a shortage of paper and labour, with the maximum of uncertainty as to the future, has the courage to carry through so ambitious project? Against any criticisms of Sr. Valbuena Prat's new work that may be made in this review must be set the appalling difficulties with which author and publisher have had to contend and which would have daunted all but the most resolute (1938: 111).⁴⁰⁷

No fue Peers el único investigador que dedicó unas líneas a esta *Historia literaria*. Eso sí, como suele ocurrir en la Historiografía literaria española, siguieron siendo los foráneos los primeros en prestar atención a esta. La *Hispanic Review* de Filadelfia⁴⁰⁸ incluyó en 1939 otra reseña firmada por S. Griswold Morley. Esta última resulta ser un escrito bastante controvertido, del que quiero destacar la peligrosa línea donde se mueve Morley, quien no

404 (Agradezco al profesor Enrique Serrano Asenjo que me haya facilitado una copia del expediente de depuración de Valbuena, así como su continua disponibilidad). Por su parte, Valbuena Prat no dudó en defender su *Historia literaria* de las acusaciones vertidas sobre ella (Serrano Asenjo, 2006: 255).

405 De *autocensura* hablan Núñez y Campos (2005: 188).

406 La otra cara de la moneda la ofrece la visión de Cereceda, que prepara una reseña en la revista católica *Razón y fe* (1946), destacando con poco disimulado orgullo las diferencias observadas respecto de la primera edición, una Guerra Civil y un expediente de depuración en el Franquismo de por medio: "Un estudio y meditación más reposada han llevado al autor en esta edición a mitigar o variar apreciaciones y maneras de ver no tan exactas expuestas en la primera impresión, y cuantas reservas se pudieran hacer sobre la anterior lectura quedan en la presente o mitigadas o desaparecidas. [...]" (1946: 576). Se trata de aplaudir una interpretación interesada de la literatura española y su estudio en las aulas con el fin de transmitir unas ideas políticas, las del Franquismo en este caso (Valls, 1983). Sin embargo, la realidad de la *Historia de la literatura española* de Valbuena es otra, pues, si es cierto que mitigó ciertas apreciaciones que podían disgustar al nuevo régimen y causarle problemas, sigue siendo una *Historia literaria* muy neutra políticamente.

407 Por lo demás, Peers pone de relieve en su reseña que esta *Historia literaria* de Valbuena es pionera en narrar la literatura española contemporánea. La relaciona con los estudios de César Barja *Libros y autores clásicos* (1922), *Libros y Autores modernos: Siglos XVIII y XIX* (1924) y *Libros y autores contemporáneos: Ganivet, Unamuno, Ortega y Gasset, Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Antonio Machado, Pérez de Ayala* (1935), cuyos títulos van precedidos de la etiqueta *Literatura española*—aunque no se puede afirmar que conformen una *Historia literaria*—, y de los que los dos primeros fueron impresos por primera vez en Nueva York. Se trata de una de las pocas obras de la época que se atrevieron con la Historia de la literatura española coetánea (Peers, 1938: 113–114). Curiosamente, otra reseña publicada en la *Hispanic Review* por S. Griswold Morley, que inmediatamente comentaré, también evoca esta obra de César Barja (1939: 175).

408 Ya en aquella época esta revista era uno de los cauces más importantes de la investigación literaria. Como testimonio anecdótico, pero que representa la relevancia de esta revista en el hispanismo, contamos con las cartas que José Manuel Blecuá y Ramón J. Sender intercambiaron (Mainer, 2003: 109–136), donde el primero le pide insistentemente al segundo que le envíe ejemplares de esta revista para estar al día de lo que sucede en el mundo de los estudios hispánicos.

duda en acusar a Valbuena de manifestar criterios subjetivos a la hora de enjuiciar la literatura española por el mero hecho de ser español: "Though free from Catholic bias, Valbuena suffers somewhat from the inability of a patriot to judge his literature from an objective, universal viewpoint. Encomium far outweighs criticism" (1939: 178).

Esto nos ayuda a constatar la preocupación que las *Historias literarias* comienzan a suscitar en las universidades americanas. Se ha descubierto el poder propagador de determinadas ideas y metodologías que las *Historias literarias* poseen y, como medida preventiva, se han puesto en cuarentena. Hay que recordar que por esos años la discusión sobre la Teoría de la historia literaria estaba en auge en Estados Unidos, y que las reuniones de la Modern Language Association, con un papel destacado de René Wellek, habían abierto un debate que en Europa tardaría en llegar (Escrig, 2004: 23–44). No es de extrañar, pues, que se desconfíe del transporte ideológico de las *Historias literarias*; aunque, en este caso, el reseñador Morley no estuvo muy fino en sus apreciaciones. La de Valbuena es una *Historia literaria* aséptica y rigurosa, que abre el camino de las *Historias literarias españolas* modernas en España, como queda dicho.

Tampoco está de acuerdo Morley –quien termina aplaudiendo la obra, no obstante (1939: 176 y 178)– con el tono crítico de Valbuena, al que acusa de no tener opinión en determinadas cuestiones: "In controversial matters which do not involve aesthetic judgement, he sometimes adopts a prudent middle course (origins of the Old Spanish epic, authorship of *La Celestina*, authenticity of *La tía fingida*)" (1939: 176). Aunque se podría afirmar que Valbuena sólo quiere compaginar la Historia de la literatura española con la Historia de la crítica literaria española, trazando estados de la cuestión crítica, el hecho es que, frente a lo que afirma Morley, suele tomar partido y con muchas opiniones personales; si bien es cierto que esta tendencia se observa más en las posteriores ediciones a la de 1937. En el caso de *La Celestina*, por ejemplo, aboga más tarde por la existencia de varios autores (1968, I: 401–403), y la autoría de *La tía fingida* la atribuye a Cervantes (1968, I: 410).

Nos damos cuenta de que Valbuena, a la hora de actualizar su *Historia literaria* en sucesivas ediciones, tomaría buena nota de las reseñas que su obra había suscitado. Valbuena acometía las correcciones de su *Historia literaria* con sumo cuidado, como testimonian Palomo y Prieto (AA. V.V., 2000: 22–23), que explican cómo Valbuena en 1970 llegó a hacer contra-propaganda de su obra a sus alumnos –recomendada, en cambio, por otros profesores del centro como Entrambasaguas; ya que estaba esperando que llegara una nueva edición con numerosas correcciones respecto de la anterior⁴⁰⁹.

Este es un dato que ya nos puede hacer pensar en la calidad como docente de Valbuena, como sus alumnos han manifestado en varias ocasiones. De todos sus méritos, se ha destacado su humanidad, que proyectó en su *Historia literaria*, definida como "más humana que erudita" (Palomo y Prieto: AA. V.V., 2000: 17). Recordemos los testimonios de los profesores Baquero Goyanes o Martínez Cachero⁴¹⁰.

Por otro lado, destacaré otra reseña muy interesante, dividida en dos partes, y publicada en *Hora de España* por González del Valle en 1938. Comienza con estas eufónicas palabras:

De Ticknor a Pfandl, pasando por Fitzmaurice Kelly y Merimée. De Amador de los Ríos a González Palencia, a través de Navarro Ledesma. De Alonso Cortés a Montoliú, recordando a Romera Navarro, el vario panorama literario español, siempre inabarcado, ofreció rico temario lo mismo al ambicioso empeño de la Historia de la Literatura Española, que al jugoso y concentrado manual literario. Enhiesto aún el genial torso crítico erigido por Menéndez y Pelayo, escritas ya algunas monografías magistrales, historiadas, definitivamente, épocas áureas de nuestra literatura, obra de nacionales y extranjeros, la historia de la literatura española aguarda, todavía, la figura rectora –magro rostro barbicano y gafas pulcras, con resol de romancero– que preludie nuestra gran sinfonía española. En su espera, escuchemos esta sugestiva sinfonía (1938: 68).

409 Baquero Goyanes en su reseña de la *Historia literaria* de Valbuena Prat (1959) describe pormenorizadamente las actualizaciones que experimentó la quinta edición respecto de las anteriores. Cfr. Prieto y Palomo (AA. V.V., 2000), que también apuntan algunas diferencias entre ediciones.

410 Sobre estos aspectos, *vid.*, por ejemplo, el texto bio-bibliográfico de Díez de Revenga y De Paco (1989: 599–604), así como los artículos recopilados en el número en conmemoración del nacimiento de Valbuena Prat (AA. V.V., 2000) de Palomo y Prieto, Barceló Jiménez, Martínez Cachero y Oliva.

Considera el reseñador esta obra de Valbuena como la antesala del gran referente proyectado de la Historia de la literatura española que Menéndez Pidal iba a legar a la Hispanidad publicado por Espasa Calpe, pero que, como es sabido, se malogró (Romero Tobar, 2006: 200–201). Lo cierto es que la *Historia literaria* de Valbuena, a falta de la de Menéndez Pidal (y la de Menéndez Pelayo)⁴¹¹, ha asumido de alguna manera la responsabilidad de ser referencia de la Historia de la literatura española a lo largo de los años.

En fin, incluyo, para terminar, los artículos periodísticos que Ramón Pérez de Ayala dedicó a la *Historia literaria* de Valbuena. Se trata de un testimonio perteneciente a otro mundo distinto del universitario, como es el del periodismo; esto me ayuda a destacar cómo esta *Historia literaria* estaba llamada a salir extramuros de las universidades en busca de un público más amplio, tal y como explica Pérez de Ayala: “La nueva *Historia* de Valbuena merece lugar eminente en los estantes de todo buen aficionado a nuestras letras” (1963b, IV: 1259)⁴¹².

El escritor de *Troteras y danzaderas* o *Tigre Juan*, que ya en otro artículo publicado por primera vez en el *ABC* en octubre de 1958 había saludado elogiosamente la *Historia de la literatura española* de Valbuena (1963a, IV: 1253), se centra en “Libros. IV. Una historia nueva” (1963b, IV: 1258–1262), que apareció en marzo de 1959 en el *ABC* también, en destacar al gran público la importante labor del Centro de Estudios Históricos y de Ángel Valbuena Prat, quien, aunque no formó parte de él, trabaja con la misma exigencia filológica⁴¹³. Al poco, comienza una digresión sobre diferentes cuestiones de la Historia de la literatura española y las *Historias literarias* (1963b, IV: 1259 y ss.), que enseguida voy a ilustrar en tanto en cuanto nos deja entrever cómo la reflexión sobre la Teoría de la historia literaria, aunque sin ser escenificada en congresos multitudinarios, estaba latente en algunos escritores y críticos tan preparados como Pérez de Ayala, dentro de la órbita de Ortega y Gasset y su *Revista de Occidente*.

Se pregunta Pérez de Ayala, por ejemplo, sobre el género de la *Historia literaria*, del que ya pronostica su imposibilidad (que nos evoca el muy posterior libro de David Perkins *Is Literary History Possible?*, de 1993). Resultan interesantes sus reflexiones sobre la contemporaneidad de los clásicos y, en consecuencia, sobre la escasa importancia del tiempo en la Historia de la literatura española, que, a su juicio, refleja tan sólo interés espacial, no temporal. La clave es *española*, idea sobre la que tampoco está todo dicho, pues se interroga sobre la literatura escrita por los habitantes de la Península en latín, por ejemplo. Pérez de Ayala no deja pasar la ocasión de ridiculizar la erudición de muchas *Historias literarias*, centón de datos sin criterios organizadores. Concluye Pérez de Ayala su reseña, y nosotros el presente trabajo sobre la recepción de la *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat, proponiendo la siguiente ficción, que tanto evocará al lector coetáneo el argumento de *Funes el memorioso* de Borges⁴¹⁴:

411 En su reseña, Baquero Goyanes comenzaba poniendo el dedo en la llaga: “Frecuentemente hemos oído esta observación: la calidad de los manuales o amplios panoramas históricos sirve para definir el nivel cultural medio de una nación. ¡Cuántas veces, también, hemos oído comentar con un dejo de envidia mezclada de admiración la abundancia y excelencia de manuales en las letras francesas!” (1959: 629).

412 Baquero Goyanes todavía es más explícito: “La obra de Valbuena se ha convertido en algo más que un magnífico manual universitario. El tono del lenguaje expositivo, la amena disposición de la materia, el aire vivo y polémico de los juicios críticos, entre otras circunstancias, han hecho de esta *Historia* uno de esos libros que interesan no sólo al estudiante o al profesional, sino al hombre culto medio. Este encontrará en sus páginas el relato animado y cruzado por una densa problemática cultural, de la evolución de nuestra literatura. Frente a ella Valbuena Prat ha demostrado ser –en actitud y expresión– un historiador a la usanza genuinamente humanística, es decir, conmovido vitalmente ante el hecho literario, ante la creación bella” (1959: 630).

413 Este es un extracto: “Acaba de publicarse una nueva Historia de la literatura española, por Valbuena Prat. Valbuena Prat es uno de los vástagos más sólidos y ponderados en el floreciente árbol del Centro de Estudios Históricos, de Madrid, cuyo tronco robusto y largamente vividero se corporiza en la gran figura, venerable y siempre juvenil, del maestro don Ramón Menéndez Pidal. La raigambre de este vigente árbol se extiende milenariamente a través de lo más selecto y puro del espíritu tradicional español. La obra llevada a cabo por el Centro de Estudios Históricos nunca será bastantemente alabada ni agradecida entre españoles y demás gente hispánica. Hacer relación de sus faenas, ya logradas, exigiría tiempo y espacio harto dilatados. Pero no, por silenciosos, son sus frutos y seminación menos latos y eficaces. A lo que aspiraba el árbol de Guernica, según en cantar de Iparaguirre, a desparramar sus frutos por todo el mundo, es lo que ha conseguido el árbol del Centro de Estudios Históricos. [...] El Centro de Estudios Históricos tiene algo también de predicación y de milicia disciplinada e infatigable. El lema de la Compañía es: “A la mayor gloria de Dios”. El lema del Centro es: “A la mayor gloria de España. A Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César” (1963b, IV: 1258–1259).

414 Este cuento de Borges, así como tantos otros del mismo autor, presenta, como es sabido, una vía de interpretación metaliteraria. En el caso concreto de este cuento, Túa Blesa (Romero Tobar, ed. 2004: 34) y David. T. Gies (2004: 1–12) han coincidido a la hora de destacar su pertinencia en el discurso sobre la Teoría de la historia literaria.

Admitamos que un hombre singular haya podido leer la multimilenaria suma de libros que componen una literatura y que, como memoranda, según los leía fuese extrayendo y ordenando un archivo de apuntamientos, notas y fichas; aún así, ¿cabe, intelectualmente, que ese mismo hombre pueda tener, en todo momento y en sensación de presencia, ante los ojos del entendimiento, el vastísimo e implicado panorama de toda una gran literatura? Sea o no sea posible, hasta ahora no se había dado ese caso cumplidamente. La *Historia de la literatura española*, por Valbuena Prat, se aproxima, en todos sus lineamientos, intenciones y resultados, a este ideal y parangón. (1963b, IV: 1262).



BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (2000): "Ángel Valbuena Prat y la Historiografía literaria española", en *Monteagudo, monográfico*, coord. J.M. Pozuelo Yvancos, 3.ª época, 5.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1959): "Historia de la literatura española, de Ángel Valbuena Prat, 1957", *Arbor*, 43, pp. 629-634.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis, y José Antonio ESCRIG eds. (2004): *Teorías de la historia literaria, introducción, compilación de textos y bibliografía* de L. Beltrán Almería y J. A. Escrig, Madrid, Arco/Libros.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, y Mariano DE PACO (1989): "Valbuena Prat y el inicio de la investigación literaria universitaria", en *Historia de la literatura murciana*, Murcia, Universidad de Murcia/Academia Alfonso X el Sabio/ Editora regional de Murcia, pp. 600-604.

GIES, David T. (2004): "The Funes effect: making literary history", en *The Cambridge History of Spanish Literature*, ed. D.T. Gies, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-12.

GONZÁLEZ DEL VALLE, Juan (1938): "Historia de la literatura española de Ángel Valbuena Prat, 1937]. I", *Hora de España*, 18, junio, pp. 67-70.

GÓMEZ DEL CAMPILLO, Francisco (1940): "Copia del expediente de depuración del catedrático Ángel Valbuena Prat", pp. 1-2.

GRACIA, Jordi (2004): *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama.

HUTCHEON, Linda, y Mario J. VALDÉS SAN MARTÍN, eds. (2002): *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory*, Nueva York, Oxford University Press.

LÓPEZ SÁNCHEZ, José María (2006): *Heterodoxos Españoles. El Centro de Estudios Históricos (1910-1936)*, pról. L. E. Otero Carvajal, Madrid, Marcial Pons.

MAINER, José-Carlos (2003): *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950*, Barcelona, Crítica.

--. (2006): *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*, Madrid, Austral.

MARTÍN EZPELETA, Antonio (2006): *La Historiografía literaria de los escritores de la primera mitad del siglo XX, tesis doctoral inédita, dir. L. Romero Tobar*, Zaragoza, Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza.

NÚÑEZ, Gabriel, y Mar CAMPOS FERNÁNDEZ-FÍGARES (2005): *Cómo nos enseñaron a leer. Manuales de literatura en España, 1850-1960*, estudio preliminar de J.C. Rodríguez, Toledo, Akal.

PÉREZ DE AYALA, Ramón (1963a): "Libros. III. Hispanofilia. Pereda. Fuenteovejuna", en *Más divagaciones literarias, Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. 4, pp. 1253-1257 [1.ª ed. ABC, 20 de octubre de 1958; reed. en "Hispanofilia. Pereda. Fuenteovejuna", *Más divagaciones literarias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1960, pp. 303-308].

--. (1963b): "Libros. IV. Una historia nueva", en *Más divagaciones literarias, Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. 4, pp. 1258-1262 [1.ª ed. ABC, 19 de marzo de 1959; reed. en "Historia literaria y otras historias", *Más divagaciones literarias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1960, pp. 309-312].

POZUELO YVANCOS, José María (2000): "Ángel Valbuena: La renovación de la Historiografía literaria española", en *Monteagudo, monográfico "Ángel Valbuena Prat y la Historiografía literaria española"*, coord. J.M. Pozuelo Yvancos, 3.ª época, 5, pp. 51-69.

ROMERO TOBAR, Leonardo ed., (2004): *Historia literaria/Historia de la literatura*, Zaragoza, Prensas Universitarias.

--. (2006): *La literatura en su historia*, Madrid, Arco/Libros.

SERRANO ASENJO, Enrique (2006): "Historia y punición: Ángel Valbuena Prat, depurado", *Revista de literatura*, 68, 135, enero-junio, pp. 249-259.

SIMÓN DÍAZ, José (1983): *Bibliografía de la literatura hispánica*, pról. J. de Entrambasaguas, 3.^a ed. corregida y aumentada, vol. I, Madrid, C.S.I.C.

VALBUENA PRAT, Ángel (1968): *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 8.^a ed. 4 vols. [1.^a ed., 1937, 2 vols.].

--. (1965): *Literatura española en sus relaciones con la universal*, Madrid, Sociedad Anónima Española de Traductores y Autores (SAETA).

VALLS, Fernando (1983): *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951)*, pról. J.-C. Mainer, Barcelona, Antoni Bosch.

¿HAY QUE QUEMAR A KAFKA? LA RECEPCIÓN ESPAÑOLA DE FRANZ KAFKA EN SU CONTEXTO INTERNACIONAL

Elisa Martínez Salazar
Universidad de Zaragoza

El proceso de divulgación internacional de la obra de Franz Kafka constituye un ejemplo extremo de cómo las circunstancias históricas y elementos extraliterarios de diverso tipo condicionan el modo en que se leen los textos de un determinado escritor, o incluso si se leen o no. El caso de la recepción de Kafka es excepcional, tanto por el alcance, la duración y la intensidad de su influencia como por la variedad de modos en los que ha sido entendido y el ímpetu con que ha sido atacado y defendido. Contrasta la discreción de la que hizo gala el escritor praguense durante su vida con la fama universal que adquirió póstumamente, al convertirse en una auténtica moda e incluso en una figura mítica, además de ser elevado a la categoría de representante de las corrientes más dispares. Con todo, se ha exagerado el contraste entre una vida que pasó desapercibida y su repercusión posterior, al destacarse un anonimato que no fue tal mientras Kafka vivía: publicó varios libros (que fueron reseñados y, algunos de ellos, reeditados), colaboró en periódicos y revistas, participó y fue objeto de lecturas públicas y llegó a incluirse en almanaques y antologías⁴¹⁵. Pero lo cierto es que la aparición póstuma de textos inéditos, especialmente de las novelas *El proceso*, *El castillo* y *América*⁴¹⁶, fue fundamental para el desarrollo de su renombre universal.

Algunas de sus obras comenzaron a ser traducidas tempranamente, entre 1920 y 1924, sobre todo, al checo, pero también al húngaro y, sorprendentemente, al noruego y al catalán (Caputo-Herz, 2000). Carles Riba publicó “Un fraticidi” para *La Má trencada* en 1924, año de la desaparición de su autor. Si bien su recepción se limitó a un grupo reducido centrado en la intelectualidad de Cataluña (Fernández, 1990: 86-87), no debe subestimarse el carácter pionero de esta traducción, en una época en la que Kafka sólo había sido vertido a otras tres lenguas.

Durante los quince años posteriores a su muerte, Kafka pudo ser leído también en español, inglés, francés, italiano, polaco, sueco y holandés (Caputo-Herz, 2000). En España⁴¹⁷, tras la pionera versión catalana, sería la *Revista de Occidente* la encargada de dar a conocer su obra, concretamente “La metamorfosis” en 1925, “Un artista del hambre” en 1927 y “Un artista del trapecio” en 1932. Se trata de fechas tempranas, si tenemos en cuenta que las primeras traducciones a idiomas como el francés, el inglés y el italiano datan de 1928⁴¹⁸.

Pero con la llegada de la guerra civil, la efervescencia y el internacionalismo cultural que caracterizó a la década anterior en España fueron arrancados de raíz. En relación con Kafka, la dictadura de Franco provocó un doble proceso, común a otros países que vivieron bajo regímenes totalitarios, fueran del signo que fueran: por un lado, la oposición oficial a Kafka, que se consideraba un peligro; por otro, la identificación con lo *kafkiano* de las experiencias reales derivadas de ese autoritarismo y de los enfrentamientos bélicos. El centro difusor de la obra de Kafka en el ámbito hispánico se trasladó entonces a Buenos Aires, en concreto, al círculo creado en torno a la revista *Sur*. Se ocuparon de Kafka, editándolo, traduciendo o escribiendo sobre él, entre otros, Eduardo Mallea, Carmen Gándara, Guillermo de Torre, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, además de emigrados

415 Vid. Beicken (1974: 21-22 y 25-26), Hermsdorf (1978: 7), Nagel (1979: 624-25), Binder (1979), David-Morel (1984: 129), Müller (1994: 15) y Caputo-Herz (2000: XXIII-XXIV).

416 Cito los títulos de las obras tal y como se conocieron en aquel tiempo y durante muchas décadas: *Der Verschollene* como *América*, de acuerdo con el nombre que otorgó Brod a la novela titulada por Kafka *El desaparecido*, y, unas líneas más abajo, *Die Verwandlung* como *La metamorfosis*, en lugar de *La transformación*, y “Erstes Leid” (‘Primer sufrimiento’) como “Un artista del trapecio”.

417 Para apreciar el proceso de la recepción española de Kafka, vid., sobre todo, la tesis doctoral inédita de Fernández Huéscar (1990) y el trabajo de Calvo, José Luis (2005): “Novela y extranjería: Kafka en España”, en *La mirada expresionista: Novela española del siglo XX*, Madrid, Mare Nostrum Comunicación, pp. 76-102.

418 Vid. Goth (1956), Jakob (1970: 95) y Hölsle (1979: 722).

españoles como Francisco Ayala y Gómez de la Serna. Tanto la revista como las editoriales Losada y Emecé fueron publicando obras de un escritor que se iba conociendo ya en muchos países.

La política cultural nazi había expulsado a Kafka de Alemania, pero los exiliados llevaron consigo su nombre y su obra al extranjero como parte de su existencia espiritual (Dietz, 1990: 131). La siguiente fase de la recepción de Kafka fue decisiva y se dio inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, con un auténtico *boom* que consagró a Kafka y lo convirtió en moda. A principios de la década de los 50 comenzó un nuevo tipo de recepción, limitada cada vez más al ámbito académico (Hermsdorf, 1978: 9-11). Franz Kafka era ya un clásico de la literatura moderna, enseñado en las escuelas e incluido en las historias literarias.

En los países del bloque del Este las cosas eran bien distintas⁴¹⁹. Kafka era considerado como el prototipo del escritor decadente y pesimista alejado del realismo social que propugnaba la política cultural estalinista. Salvo breves momentos de cierta apertura, en estos países no se pudo acceder libremente a Kafka hasta la caída del Telón de Acero. Pero con el fin de los regímenes totalitarios —y no sólo los de signo comunista— su obra volvía a tener cabida. En España, ya en la última fase de la dictadura franquista, a partir de la década de los 60, se desarrolló por fin una amplia influencia del autor de *El proceso*, que comenzó a ser editado (Fernández, 1990).

En otros lugares del mundo, la recepción de Kafka ha sido desigual. Sorprenden su productividad en países asiáticos como Corea⁴²⁰ y las lecturas, una vez más, ideologizadas, que suscitó en los países árabes⁴²¹. En distintas latitudes Kafka se ha convertido, como clásico moderno, en objeto preferente de investigación. La elite intelectual de una larga época se ha visto inspirada por una obra traducida a más de cuarenta idiomas (Caputo-Herz, 2000: XXX) y leída no sólo en Europa y América, sino también en Asia y, en menor medida, en África (Bayón, 2006).

Pero lo admirable de la recepción de los textos kafkianos no es sólo su extensión, sino también la variedad de puntos de vista desde los que se ha analizado e interpretado, hasta el punto de darse, en palabras de Eduardo Mallea, una “proliferación casi monstruosa de exégesis e hipótesis” (1954: 90). Aunque las distintas tendencias interpretativas de la obra de Kafka se han solapado en lo que se ha llegado a denominar un caos crítico⁴²², y de que muchas de estas líneas de interpretación surgen ya durante la primera recepción de Kafka, la generalización de cada una de ellas y su predominio pueden marcar distintas etapas. Simplificando se puede decir que las lecturas religiosas y teológicas, iniciadas por Max Brod, ocuparían un primer periodo. Antes de la Segunda Guerra Mundial, y sobre todo en Francia, se entendió a Kafka como surrealista. Ya durante la guerra y la posguerra se desarrolló el *boom* Kafka, de signo mayoritariamente existencialista, aunque también proliferaron las exégesis psicológicas y sociológicas. Llegó un momento, en la década de los 50, en que esta abrumadora multiplicación de interpretaciones generó un cansancio de las lecturas alegóricas que se venían dando hasta el momento, el cual provocó a su vez dos reacciones: la reivindicación y el empleo de métodos positivistas en las investigaciones aplicadas a Kafka, por un lado, y la asunción de la polisemia como algo esencial a la literatura kafkiana, por otro. Al fin se asume algo de lo que ciertas voces llevaban advirtiendo desde el principio de su recepción: la imposibilidad de asignar un sentido fijo a la literatura firmada por Kafka⁴²³. Es éste uno de los aspectos de lo que podríamos denominar su recepción postmoderna, en la que se inscribiría también su conversión en producto de la sociedad de consumo. Y es que con los medios de comunicación de masas la popularidad de Kafka se hizo inmensa (Neff, 1979: 890-91). Kafka ha servido de inspiración para

419 Este tema ha sido tratado ampliamente; cfr. Järv, Harry (1979): “Ostblock”, en *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, ed. H. Binder, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 762-76, y Eduard Goldstücker (1984): “Zur Ost-West-Auseinandersetzung über Franz Kafka”, en *Franz Kafka. Nachwirkungen eines Dichters*, ed. M. Almásy et alii., München, Pfeiffer, pp. 47-61.

420 La recepción de Kafka en Corea fue objeto de una tesis doctoral a cargo de Choong Sup Yi, defendida en la Universidad Nacional de Seúl en 1992. Cfr., asimismo, Bak, Huan-Dok (1997): “Jüdisch-kabbalistische Bewußtseinsselemente als Folie für die Kafka-Rezeption in Korea”, en *Das Phänomen Franz Kafka*, ed. W. Kraus y N. Winkler, Prag, Vitalis, pp. 41-49.

421 La recepción de Kafka por parte del mundo árabe ha sido estudiada por Atef Botros, con diversos artículos y ponencias que culminaron con la defensa de su tesis doctoral en la Universidad de Leipzig en noviembre de 2006.

422 Thornton Benson, Ann (1958): *The American Criticism of Kafka, 1930-1948*, Diss., University of Tennessee.

423 Cfr. Beicken (1979: 790), Nagel (1979: 638) y David-Morel (1984: 169).

representaciones artísticas no literarias, desde la pintura, la fotografía, el cine y la música hasta la televisión, los cómics, los videojuegos y la publicidad. En Praga es un filón turístico, cuyo nombre y cuya figura se explotan para el consumo de *souvenirs*. Se han creado sellos con su estampa, se le han dedicado calles y plazas. Incluso comercios y negocios en distintos rincones del mundo toman su nombre del autor checo y de su universo literario: bares, tiendas de ropa, hoteles...

Por tanto, las dimensiones a las que ha llegado la popularidad de Kafka, comparables a muy pocas figuras de la historia universal de la cultura, son extraordinarias y suscitan una cuestión evidente: ¿por qué? Franz Kafka ha servido durante décadas al hombre del siglo XX para explicarse a sí mismo. Se le ha convertido en representante de distintas tendencias culturales e ideológicas y en un objeto mercantilizado de consumo. En demasiadas ocasiones, lo relevante no ha sido ni es su obra, sino el uso que se hace de ella. Es indudable que las circunstancias históricas y las corrientes intelectuales de cada momento han sido determinantes en este proceso, pero queda sin responder una pregunta fundamental: ¿Por qué Kafka? ¿Por qué precisamente él, y no otros? ¿Qué es lo que ha llevado a un modesto empleado de una compañía de seguros a convertirse en mito? Varias circunstancias contribuyeron a su mitificación y a su adopción como figura paradigmática de las más diversas teorías y posiciones ideológicas. Algunos de estos factores forman parte del proceso receptivo; otros, habrá que buscarlos en la misma obra.

1.- Circunstancias de la recepción

La primera circunstancia que explica parcialmente el alcance de la influencia de Kafka es su muerte temprana. En la historia del siglo XX podemos encontrar múltiples ejemplos en los cuales una muerte prematura ha conducido a una idealización del personaje en cuestión que probablemente no habría llegado a esos extremos si hubiera permanecido vivo. La idealización de lo ausente resulta mucho más fácil que si se tiene a alguien de carne y hueso al lado, desmintiendo con su corporeidad toda divinización. Son significativas las palabras de Johannes Urzidil, dos meses después del fallecimiento del escritor, cuando afirmaba que su muerte no era de ningún modo algo negativo, ya que originaría un proceso de solidaridad creciente hacia él (Born, 1983: 57).

Sin embargo, no todo personaje que muere joven alcanza una fama de las dimensiones de las de Kafka. En su difusión y mitificación es indudable el papel central de la labor propagandista y sacralizadora de Max Brod. Sus esfuerzos por ensalzar la literatura y la personalidad de su amigo, que habían comenzado en vida del autor, encontraron el terreno abonado una vez fallecido. El respeto que generan los muertos pudo llevar a muchos a creer las exageraciones de Brod, que lo presentaba incluso como un profeta y un santo. El albacea tuvo la ocasión de publicar a su antojo textos que con las reticencias de Kafka habría costado mucho tiempo y esfuerzo dar a conocer, si es que se hubiese conseguido. Como ya percibió el editor Kurt Wolff (Binder, 1979: 595), rara vez se consagra un escritor únicamente con prosas breves, de modo que convenía, desde el punto de vista editorial, sacar a la luz las novelas de Kafka, como hizo Brod rápidamente una vez fallecido su amigo, lo cual fue decisivo para su difusión (Jakob, 1970: 91; Dietz, 1979: 5; Caputo-Herz, 2000: XXIII).

También lo fue la emigración de autores del ámbito germánico al extranjero a causa del nazismo, especialmente a los Estados Unidos, lo cual dio impulso a la difusión de Kafka al otro lado del Atlántico y, desde allí, a otras partes del mundo (Hermsdorf, 1978: 9; Dietz, 1990: 131). Otro factor que contribuyó a aumentar la fama de Kafka fue el prestigio de muchos de sus traductores y de las editoriales que lo fueron publicando en distintos países (Caputo-Mayr-Herz, 2000: XXV-XXVI), así como de las personalidades que se ocuparon de él, de la talla de Camus, Sartre, Benjamin o Borges.

Por otra parte, favoreció su mitificación el desconocimiento de datos concretos acerca de su biografía durante largo tiempo. En parte como consecuencia de ello, se produjo una auténtica identificación de su vida y su obra, que no sólo se debe a la falta de información, dado que incurren en ella incluso sus propios conocidos,

como Urzidil o Ernst Wej⁴²⁴. De hecho, algunos aspectos de su existencia resultaban y resultan para muchos tan atractivos o más que su obra. Fascinaban, entre otras cosas, la conciencia de su enfermedad y muerte próxima y, especialmente, su actitud contradictoria con respecto a su obra y ante el mundo literario, con el deseo explícito de quemar sus textos inéditos (Krusche, 1979: 647-50).

Un último rasgo de la recepción de la literatura kafkiana influyó en su difusión: su empleo como símbolo de las más variadas tendencias culturales, filosóficas, espirituales e ideológicas. El factor receptivo que explica semejante versatilidad es, según Dieter Jakob (1970, 1979), una lectura tradicional aplicada a una literatura novedosa que no se regía por las leyes acostumbradas. En buena medida por el modelo que constituían las lecturas teológicas de Brod, se entendían las obras de Kafka como alegorías y se buscaba una clave interpretativa en lugar de analizar su arte literario (Robert, 1961: 248). De ahí la utilización de Kafka como abanderado de distintas ideologías o planteamientos teóricos, a veces opuestos, y su consiguiente conversión en arma arrojada, incluyéndolo en debates que poco o nada tenían que ver con su pensamiento o con su obra. De este modo, defender o atacar a Kafka significaba mostrarse partidario o contrario a sistemas extraliterarios con los que se había vinculado al escritor (Jakob, 1970: 134; 1979: 675). El ejemplo más claro fue el trato implacable que Kafka recibió desde el marxismo en los países del Este, al entenderlo como contrario a su ideología. También hubo lecturas marxistas que defendían a Kafka como crítico de los males del capitalismo, sobre todo desde Occidente, pero incluso en Francia se planteó si era conveniente leer a un escritor de sus características. El semanario progresista *Action*, sometido al partido comunista, lanzó en 1946 un cuestionario titulado “Faut-il brûler Kafka?” (‘¿Hay que quemar a Kafka?’)⁴²⁵. El autor praguense no era sino un pretexto para poner en cuestión las tendencias literarias contemporáneas que no sirvieran a la causa comunista, pero resulta significativo que se escogiese precisamente su nombre.

Los recelos hacia Kafka fueron compartidos por regímenes autoritarios de diverso tipo: los estados comunistas, la Alemania nazi, la España de Franco e incluso el Irak de Saddam Husein (Wali, 2004). El miedo que provocaba implica que esos poderes entendían su obra desde una perspectiva política⁴²⁶. Su universo literario se asociaba a cualquier clase de estructura alienante, pero siempre en función de la ideología del intérprete, que vinculaba el universo kafkiano con el generado por aquel sistema que pretendía criticar. Valgan como ejemplo las palabras de Pierre Fauchery, que explicaba la prohibición nazi de las obras de Kafka sentenciando: “Lucidité, crime inadmissible aux yeux des fascistes” (en David-Morel, 1984: 190), cuando él mismo era el director del semanario que había planteado la necesidad de quemar a Kafka desde la perspectiva comunista. A este respecto es significativa la intervención de Jean-Paul Sartre en el Congreso Mundial por el Desarme General y la Paz, celebrado en Moscú en 1962:

Cet auteur subit un double dommage: à l'Ouest il est faussé, tordu; à l'Est, on le passe sous silence. Mais, inversement, nous souffrons, nous, partout, du tort que nous lui faisons: nous le déformons à l'Ouest et à l'Est par nos passions partisans et nous ne bénéficions nulle part de sa vraie universalité, c'est-à-dire de la valeur qu'il prendrait pour chacun si on le laissait vieillir dans les esprits et les cœurs en toute liberté (en David-Morel, 1984: 218-223).

En el ámbito español, Leopoldo La Rubia de Prado (2002: 13) recuerda cómo, encontrándose realizando el servicio militar ya durante la democracia, en 1984, un oficial halló en su taquilla unos ejemplares de *América* y *El proceso* y le recomendó que se los llevase en la primera ocasión que tuviese, “pues no eran lectura adecuada en un lugar como aquel”. La Rubia reflexiona:

Kafka y los distintos poderes nunca serán compatibles y, en aquella ocasión, el poder militar no hizo sino avalar una lectura realista de la obra de nuestro autor. Franz Kafka desenmascara al poder y cuando esto ocurre, el poder se muestra, como un niño que ha sido sorprendido en un acto ilícito, ruborizado e indefenso ante las razones y los argumentos (2002: 14-15).

424 Born (1983: 57, 93 y 98).

425 Para este tema, *cfr.* David-Morel (1984: 187-89).

426 Como señaló Heinz Politzer (1973: 12), “En la colonia penitenciaria” no es lectura para dictadores ni para sus súbditos, y Peter Beicken (1979: 810) aludía a la fuerza explosiva ideológica de la creación kafkiana.

Si el poder veía en Kafka un peligro era porque asociaba una literatura escrita a principios de siglo con la época contemporánea. Se trataba, por tanto, de lecturas actualizadoras. Se tendía a identificar lo expresado en esas obras con el tiempo presente y al lector, con los personajes. La ansiedad, los temores y las obsesiones percibidos en los textos kafkianos se leían como la representación de las propias emociones derivadas de unos tiempos convulsos (Reiss, 1962: 163). Como anotó André Gide en su diario al releer *El proceso* en 1940: "L'angoisse que ce livre respire est, par moment, presque intolérable, car comment ne pas se dire sans cesse: cet être traqué, c'est moi" (David-Morel, 1984:171)⁴²⁷.

Al identificarse los mundos descritos por un escritor fallecido tiempo atrás con los propios, cobró fuerza la imagen de un Kafka profeta. Pero la sensación de que Kafka se había adelantado a su tiempo no sólo se producía con respecto a hechos históricos, sino también en relación a distintas corrientes de pensamiento. La historia de las interpretaciones de este escritor viene dada por un aluvión de acercamientos a su literatura desde el contexto espacio-temporal del crítico. Este fenómeno, que constituye un grave error desde el punto de vista filológico, ha sido positivo para la difusión de Kafka, puesto que las actualizaciones permiten que la obra continúe viva en la sociedad receptora (Beicken, 1985: 159-60)⁴²⁸.

2.- Características de su obra

A pesar de todas estas circunstancias, algo debe de tener la obra de Kafka para haber alcanzado las dimensiones que alcanzó. El objeto —igualmente importante en un proceso de recepción— ha de presentar características que permitan que una serie de motivos receptivos predominen sobre otros (Beicken, 1974: 33). El principal rasgo de la literatura kafkiana que explica la variedad de interpretaciones que se le han aplicado es su ambigüedad, unida a su apariencia alegórica o parabólica. La ambigüedad, el *topos* más importante en la historia de la recepción y la crítica de las obras de Kafka, según Beicken (1974: 99-101, 172-74), provocó la creencia de que todas las interpretaciones estaban igualmente justificadas. Pero, siguiendo las teorías de Umberto Eco (2000), si bien un mismo texto puede ser entendido de maneras diferentes, no es cierto que sea susceptible de ser interpretado de cualquier modo, sino que existen ciertas restricciones que vienen dadas por el objeto. Lo que parece suceder con la obra kafkiana es que esas restricciones son menores que en otros casos y, por tanto, la gama de interpretaciones posibles resulta más amplia. A esto contribuye el principio de neutralidad que gobierna la técnica kafkiana (Robert, 1985: 121-23), caracterizada por la ausencia de todo aquello que recuerde a una época o lugar determinados: la localización espacio-temporal es indefinida, no se dejan ver las ideas ni los sentimientos del autor y el modo de hablar de los personajes es también neutro. Esta indeterminación tiene como consecuencia una apariencia de universalidad de la obra que permite que un mayor número de lectores, en lugares y momentos distantes, puedan identificarse con ella (Jakob, 1970: 106). Su aspecto abstracto facilitó su adopción dentro de las propias literaturas nacionales⁴²⁹ y libró a Kafka de los recelos con respecto a lo germánico que trajo consigo la Segunda Guerra Mundial, dado que resultaba irrelevante e incluso irreconocible que se tratase de una figura de la literatura en lengua alemana (Jakob, 1970: 668).

A la universalidad de la obra kafkiana contribuyeron asimismo los temas y las sensaciones que transmite, pues plantea problemas fundamentales para el ser humano: la angustia, el miedo, la culpa, lo absurdo del poder, la lucha obstinada y vana contra los obstáculos de la vida, la soledad, el conflicto con el padre... Se puede incluso afirmar que las creaciones de Kafka contienen algo mítico, algo que afecta al inconsciente colectivo. Tanto Benjamin como Broch resaltaron tempranamente la cualidad mítica de los textos de Kafka (Kowal, 1966: 299; Krusche, 1979: 649). Unos textos que producen en el lector la sensación de estar leyendo su propia historia, de estar conectando con zonas profundas y ocultas de la misma esencia humana. Sin esta cualidad, todas las

⁴²⁷ Se dice que incluso Lukács, el gran denostador de la literatura kafkiana por no seguir los dictados del realismo social, habría dicho al convertirse en preso político ruso: "Kafka sí que es un realista" (Politzer, 1973; Neff, 1979: 897).

⁴²⁸ También se refirieron a las actualizaciones en la recepción de Kafka Jakob (1970: 90, 134; 1979: 667, 675) y Fingerhut (1985).

⁴²⁹ Así ocurrió, sobre todo, en Francia, como ha estudiado Marthe Robert (1961; 1984), pero también en otros países, por ejemplo, en las lecturas clandestinas de su obra en la Unión Soviética (Etkind, 1980).

vicisitudes del proceso receptivo, todos los esfuerzos de Max Brod y de otros entusiastas de Kafka en distintos países, que incluso se jugaron la vida por sacarlo a la luz⁴³⁰, todas las reseñas, las ediciones y las traducciones, todas las investigaciones y tesis doctorales, no habrían logrado convertir a Kafka en un mito de la literatura universal, cuya obra, como aseguraba Borges, sobrevivirá a sí misma. Al igual que Don Quijote es y será parte de la memoria de la humanidad, aun en el hipotético caso de que se perdiesen todos sus ejemplares y traducciones, *El castillo* y *El proceso*, dice Borges, “pueden ser parte de la memoria humana, y reescribirse con distintos nombres, con circunstancias diversas; pero ya la obra de Kafka es parte de la memoria de la humanidad” (Borges-Ferrari, 1992: 70-73). Por tanto, se puede quemar la obra de Kafka, como él aseguraba desear y como, de un modo u otro, en lugares distantes y desde presupuestos ideológicos diversos, se vino haciendo a lo largo del siglo XX. Podrían arder todos sus textos y la abrumadora cantidad de bibliografía secundaria que han generado durante décadas. Pero todo indica que lo *kafkiano* ocupa ya un lado de la conciencia humana que las hogueras difícilmente podrán consumir.

430 Cfr. Etkind (1980).

BIBLIOGRAFÍA

BAYÓN, Miguel (2006): "Prisión de almas", *El País*, 2 de septiembre.

BEICKEN, Peter U. (1974): *Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung*, Frankfurt am Main, Athenaeon.

--. (1979): "Typologie der Kafka-Forschung", en *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, ed. H. Binder, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 787-824.

--. (1985): "Kafka heute: Aspekte seiner Aktualität", en *Franz Kafka Symposium 1983*, ed. W. Emrich y B. Goldmann, Mainz, Hase & Koehler, pp. 159-199.

BINDER, Hartmut (1979): "Frühphasen der Kritik", en *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, ed. H. Binder, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 583-624.

BORGES, Jorge Luis, y FERRARI, Osvaldo (1992): *Diálogos*, Barcelona, Seix Barral.

BORN, Jürgen, Herbert Mühlfeit y Friedemann Spicker, eds. (1983): *Franz Kafka. Kritik und Rezeption. 1924-1938*, Frankfurt am Main, S. Fischer.

CAPUTO-MAYR, Maria Luise, y HERZ, Julius Michael (2000): *Franz Kafka. Internationale Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur. International Bibliography of Primary and Secondary Literature*, vol. 1, München, K.G. Saur.

DAVID, Yasha, y MOREL, Jean-Pierre (1984): *Le siècle de Kafka*, Paris, Centre Georges Pompidou.

DIETZ, Ludwig (1979): "Der Text", en *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, ed. H. Binder, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 3-15.

--. (1990): *Franz Kafka*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

ECO, Umberto (2000): *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.

ETKIND, Efim (1980): "Kafka in sowjetischer Sicht", en *Franz Kafka: Themen und Probleme*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, pp. 229-37.

FERNÁNDEZ HUÉSCAR, Eva María (1990): *Consideraciones en torno a la recepción de Franz Kafka en España*, Universidad Complutense de Madrid, tesis inédita.

FINGERHUT, Karlheinz (1985): "Produktive Kafka-Rezeption in der DDR", en *Franz Kafka Symposium 1983*, eds. W. Emrich y B. Goldmann, Mainz, Hase & Koehler, pp. 277-328.

GOTH, Maja (1956): *Franz Kafka et les lettres françaises (1928-1955)*, Paris, Librairie José Corti.

HERMSDORF, Klaus (1978): *Kafka. Weltbild und Roman*, Berlin, Rütten & Loening.

HÖSLE, Johannes (1979): "Italien", en *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, ed. H. Binder, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 722-32.

JAKOB, Dieter (1970): "Das Kafka-Bild in England. Zur Aufnahme des Werkes in der journalistischen Kritik 1928-1966", en *Oxford German Studies*, 5, pp. 90-143.

--. (1979): "England", en *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, ed. H. Binder, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 667-78.

KOWAL, Michael (1966): "Kafka and the Emigrés: A Chapter in the History of Kafka Criticism", en *The Germanic Review*, XLI, pp. 291-301.

KRUSCHE, Dietrich (1979): "Deutschland. Einfluß auf die Literatur", en *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, ed. H. Binder, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 646-66.

LA RUBIA DE PRADO, Leopoldo (2002): *Kafka: el maestro absoluto*, Granada, Universidad de Granada.

MALLEA, Eduardo (1954): *Notas de un novelista*, Buenos Aires, Emecé.

MÜLLER, Michael (1994): "So viele Meinungen! Ausdruck der Verzweiflung?", en *Text + Kritik. Sonderband. Franz Kafka*, VII/94, pp. 8-41.

NAGEL, Bert (1979): "Deutschland. Wirkung auf Kritik und Wissenschaft", en *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, ed. H. Binder, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 624-46.

NEFF, Kurt (1979): "Kakfas Schatten. Eine Dokumentation zu Breitenwirkung", en *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, ed. H. Binder, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 872-910.

POLITZER, Heinz, ed. (1973): "Zur Kafka-Philologie", en *Franz Kafka*, ed. H. Politzer, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 159-161.

REISS, H. S. (1962): "Recent Kafka Criticism (1944-1955)-A survey", en *Kafka: A Collection of Critical Essays*, ed. R. Grey, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall.

ROBERT, Marthe (1961): "Kafka en France", en *Mercure de France*, 1174, pp. 241-55.

--. (1984), "Kafka en France", en *Le siècle de Kafka*, Paris, Centre Georges Pompidou, pp. 14-20.

--. (1985): "Kafka de tout temps", en *Kafka-Studien*, ed. B. Elling, New York, Peter Lang, pp. 121-135.

WALI, Najem (2004): "Über das Vergnügen, Franz Kafka zu verteidigen", *Süddeutsche Zeitung*, 11 de diciembre, p. 16.

¿EL LECTOR COMO ELEMENTO QUE DEFINE UN MODELO DE TRADUCCIÓN? ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE UN POEMA PUBLICADO POR HIPERIÓN

Miguel Melendi López
Universidad de Oviedo

1.-Sobre los tipos de traducción y los modelos de crítica

1.1.-Traducción comunicativa, traducción semántica y obra literaria

Tradicionalmente se han distinguido dos tipos de traducción, uno denominado filológico, lingüístico, de traducción literal; y otro conocido como de traducción global, adaptación, o de traducción oblicua. La concepción clásica de esta idea, centrada en las relaciones entre los dos sistemas lingüísticos a los que el traductor o traductora se enfrenta y en los procedimientos de resolución de conflictos que éste (o ésta) tienen a su disposición, se la debemos a Vinay y Darbelnet (1969: 41): “traducción directa o literal” (cuando el mensaje de la lengua de partida se transporta a la lengua de llegada sin problemas), y “traducción oblicua” (cuando el traductor ha de enfrentarse a vacíos en la lengua de llegada para los que se necesita recurrir a medios que le permitan conseguir un efecto equivalente).

La aportación más significativa a este respecto corre probablemente a cargo de Peter Newmark (1981; 1988: 45-53), quien acuñó los conceptos de traducción comunicativa y traducción semántica como únicos modelos válidos entre otros posibles —de los que llega a definir ocho. La traducción comunicativa intenta producir en su lector un efecto lo más cercano posible al que obtienen los lectores del texto original. Por el contrario, la traducción semántica intenta reproducir, con tanta fidelidad como permitan las estructuras semánticas y sintácticas de la segunda lengua, el significado contextual exacto del original.

En los últimos tiempos, no obstante, los términos de traducción comunicativa y traducción semántica van perdiendo terreno ante los de equivalencia dinámica y equivalencia formal, respectivamente. Estos últimos términos expresan la incertidumbre que se siente ante la naturaleza de la traducción e intentan evitar la confrontación entre los dos modelos, siendo posible la alternancia e incluso mezcla entre los dos tipos de equivalencia en función del texto traducido (Álvarez Calleja, 1994; 2001).

En concreto, a partir de las definiciones presentadas, la traducción comunicativa resulta más apropiada para textos de tipo expresivo y la semántica para textos informativos. Los textos poéticos y literarios entrarían en el grupo de los que precisan una traducción comunicativa⁴³¹.

En este trabajo seguiremos esta tradición de estudios y consideraremos que efectivamente la literatura y la poesía son traducibles; por más que ésta sea una cuestión que no ha recibido una respuesta precisa.

Roman Jakobson, por ejemplo, afirmaba vehementemente que la poesía era intraducible, pues es imposible reproducir en una lengua distinta las relaciones de conjunto de los constituyentes del código verbal que constituyen la esencia del lenguaje poético (1971: 265-66). Robert Frost, como es bien conocido, sentenciaba que “poetry is what’s lost in translation”. (Frost, 1973: 159).

Ezra Pound, no obstante, ofrece una opinión distinta. Para el autor estadounidense la traducción no difiere en esencia de cualquier otro trabajo de tipo poético, excepto en que “mientras el poeta comienza viendo, el traductor lo hace leyendo, pero su lectura debe ser una especie de visión”. (1984: 10-14).

431 Esta posibilidad teórica ya estaba, en cualquier caso, contemplada en el análisis de Newmark. Por otro lado, y en esta misma línea, indica Isabel García Izquierdo (2005: 331) que los conceptos de Vinay y Darbelnet (1969) tienen gran valor como punto de partida para posteriores estudios, pero que la concepción rígida de “procedimiento” de traducción que defendían estos autores se ha visto superada por la más flexible de “estrategia de traducción”.

En fin, resulta evidente que hay traducciones de obras literarias: son un ente físico, habitualmente impreso en libros, y al que podemos acceder sin grandes dificultades. En cualquier caso, como sugiere Don Bogen (2004: 195-96), mejor es leer la traducción de una obra que no nos es accesible por la lengua en que está escrita a no leer esa obra en absoluto. Con esto es con lo que tendremos que trabajar.

1.2.-Aproximación a la crítica de la traducción

Según Darbelnet (1970: 89), una traducción debe ofrecer lo siguiente: debe transmitir el mensaje del original, observar las normas gramaticales de su época, ser idiomática, conservar el mismo tono del original (equivalencia estilística), y ser inteligible para el lector que pertenece a otra cultura (adaptación cultural).

Newmark (1988: 186) enriquece esta perspectiva, proponiendo que la crítica sistemática de la traducción ha de comprender cinco fases: un breve análisis del texto de la lengua original; la interpretación por parte del traductor del propósito del texto de la lengua fuente, si el método seguido es el adecuado para los lectores; la comparación detallada de unas muestras representativas de la traducción con el original; una evaluación de la traducción, tanto en términos del traductor como en términos de la crítica; y, en los casos en los que se considere procedente, valoración de la traducción dentro de la cultura de la lengua término.

2.-Ensayo de crítica de la traducción

Tomando en consideración los modelos de traducción y las pautas teóricas expuestas en los párrafos precedentes, ensayaremos ahora una crítica de la traducción de un poema de Mário de Sá-Carneiro: “Cinco Horas”, perteneciente a *Indícios de Ouro*, y que Alberto Virella tradujo para la editorial Hiperión. Por razones de espacio, no me referiré más que a unos pocos puntos que creo representativos de la labor del traductor.

Uno de los primeros aspectos que llaman la atención y resultan dignos de comentario es la traducción del título: Alberto Virella opta por “Las cinco” para traducir “Cinco horas”. Es cierto que una expresión portuguesa como “São cinco horas” (en respuesta a “Que horas são?”) se traduciría en español con gran naturalidad por “Son las cinco”. Sin embargo, un título como “Cinco horas” prepara al lector en lengua portuguesa para un texto en el que la referencia temporal es importante, llevándolo más que probablemente a pensar en una hora del día. “Las cinco”, el título de la traducción, no despierta en el hispanohablante ninguna referencia temporal. Sólo en una segunda lectura podría entenderse la referencia a la hora del día. Por otra parte, una traducción del tipo “Cinco horas” supondría haber caído en la trampa de un pseudocognado o “falso amigo”. Así, tal vez hubiese resultado más exitosa una traducción como “Cinco en punto” o “Las cinco en punto”.

En la primera estrofa nos encontramos con una forma de expresión más forzada que en el original. Esto se manifiesta, particularmente en el segundo verso, en que “Quero-lhe tanto ...” pasa a “cuánto la quiero ...”, perdiendo cercanía coloquial para adquirir un cierto grado de afectación. Esta misma tendencia ya se percibía en el primer verso, con la traducción de “Minha mesa no Café” por “Mesa mía del Café”.

Como contrapunto, la traducción de la segunda estrofa presenta al menos dos ejemplos en que se sacrifica la literalidad en favor de la naturalidad. Por un lado, en su primer verso nos encontramos “centro” por “meio” y en el tercero “frente a” por “Diante a”. En ambos casos, el empleo de la expresión castellana que comparte origen etimológico con la portuguesa se apartaría de lo que el texto original pretende expresar. Esto resulta obvio en el caso de “diante”, y discutible en el de “meio”. Es posible que la elección de “centro” se vea entonces apoyada por la expresión “centro de mesa” o incluso por un intento del traductor de hacer “más consonante” la rima con “lleno” (tercer verso de la estrofa) mediante la repetición de la consonante nasal.

Es interesante, también, lo que ocurre en la estrofa octava, en la que da la impresión de que el traductor siente la necesidad de explicar a Sá-Carneiro. Nos parece, sin embargo, que la decisión de Virella hace al texto menos personal, le roba ambigüedad, pierde poder de sugerencia. La traducción de “olhar” por “ojos” (al igual

que la de “ideia” por “cerebro” en la estrofa siguiente) resta subjetividad e implicación en la obra. Es como si el traductor pretendiese obviar el aura de belleza otoñal que tanto ansía alcanzar Sá-Carneiro (Marcos y Serra, 1999; Tarracha Ferreira, 2000), para encarnar científicamente los sentimientos y percepciones del poeta a las cinco de la tarde en su café parisino preferido.

Una última reflexión, a propósito de la rima, puede ofrecernos una pista fundamental sobre la forma en que Virella ha llevado a cabo su labor traductora. Sá-Carneiro aporta un ritmo ligero a su composición mediante la rima consonante, con estrofas que alternan las combinaciones abba y abab. El texto castellano a veces la mantiene (en la primera estrofa o en la tercera, por ejemplo), a veces la fuerza (como en la quinta o en la última) y a veces no tiene más remedio que obviarla (en la séptima, la octava o la antepenúltima). Parece entonces que el traductor al castellano busca una solución intermedia, primando el sentido sobre la forma cuando ésta no se puede trasladar pero forzando un poco la expresión castellana en los casos en que cree poder rescatarla.

3.-Reaproximación teórica a la traducción en diálogo con el texto original

Apunta Reiss que :

El objetivo y la función de una traducción (y, por lo tanto, el potencial lector de la misma) determinan todas las decisiones de traducción en la transferencia de un texto de partida (de una cultura de partida) a un texto de llegada (a una cultura de llegada). (Reiss, 1992: 31).

Esta afirmación se enmarca en su teoría general del *skopos* (finalidad, función), planteada junto con Vermeer, y en la que se alude a la idea de fidelidad: el resultado de una traducción ha de ser consistente con el *skopos* original para alcanzar el éxito. (García Izquierdo, 2005: 337).

En una posición similar se sitúa, por ejemplo, Eco, al sostener que el traductor

must aim at rendering, not necessarily the intention of the author (who may have been dead for millennia), but *the intention of the text* —the intention of the text being the outcome of an interpretative effort on the part of the reader, the critic or the translator. (Eco, 2003: 5).

Sin embargo, reflexiones como éstas no parecen tener en cuenta la situación ante la que nos encontramos en la traducción de Virella. En efecto, el trabajo de este traductor se incluye en una edición bilingüe, confrontada página a página con la obra original. Y esto, necesariamente, tiene repercusiones sobre la forma de recepción de las traducciones. El lector implícito (Booth, 1974: 126, 133 y 228) y su grado de dominio de la lengua original determinan la labor del traductor.

Así pues, aquella función que —según Reiss— determinaba todas las decisiones de traducción ya no estará tan dirigida a la fidelidad al *skopos* ni a la reproducción de la intención del texto... Se plantea la posibilidad de un nuevo objetivo para este tipo de traducciones: la de servir de apoyo a la recepción del texto original.

Podemos preguntarnos por qué se opta por una traducción en lugar de, por ejemplo, una sucesión de notas aclaratorias. La respuesta nos la ofrece la figura del lector implícito. La intención del equipo editorial y traductor parece ser que el perfil del lector implícito abarque un gran abanico de posibilidades: para un lector con conocimiento pleno de la lengua y cultura fuente está la página de la izquierda, con el texto original; para un lector con nulo conocimiento de la lengua del texto original se dispone la página de la derecha, con la traducción; y un lector con conocimiento intermedio deberá saltar de izquierda a derecha y viceversa, estando más o menos tiempo con la vista fija en una página o la otra en función de su grado de conocimiento de la lengua fuente.

Probablemente, ese tipo de lectores “intermedios”, sin dominio pero con conocimientos de la lengua del texto original (y que admiten, por supuesto, una gradación indefinida), serán los que mejor aprovechen las posibilidades de la edición bilingüe. Los lectores situados en los extremos de este abanico emplearán el libro, a fin de cuentas, como si se tratase de una edición monolingüe.

Este tender al medio, este espíritu de buscar una traducción que satisfaga a varios lectores implícitos, es lo que puede explicar el compromiso que habíamos percibido en algunas de las decisiones tomadas por Virella... La edición bilingüe puede ser, a pesar de ello, todo un éxito comunicativo para un determinado tipo de lector.

4.-Revaloración de la traducción

El paralelismo métrico con el original —que antes habíamos percibido que resultaba en una rima un tanto forzada, por ejemplo—, se revela ahora como un recurso que permite al lector implícito intermedio situarse con más agilidad al recibir simultáneamente el poema de Sá-Carneiro y la obra traducida.

Esto mismo sucede al analizar el uso de los signos de puntuación, especialmente los guiones largos o rayas (*travesão* en portugués) que —como en el segundo verso de la sexta estrofa— desempeñan la función de encerrar un comentario con carácter de inciso. Tal uso de este signo aparece recogido en la *Ortografía* de la Real Academia Española, aunque habida cuenta de que su empleo en castellano no está tan extendido como en otras lenguas —el portugués entre ellas—, podría entenderse más aconsejable su substitución por comas, paréntesis o los dos puntos. Sin embargo, en nuestro caso, reemplazar los guiones largos por paréntesis haría peligrar la estabilidad de un sistema en el que los paréntesis se emplean para encerrar estrofas completas.

Comentarios similares nos merece el respeto al uso de los puntos suspensivos en el conjunto del poema: a su empleo sistemático se une el espaciado anterior y posterior —y no sólo el posterior, como sería la norma castellana— que permite a Sá-Carneiro crear una sensación de incertidumbre tranquila, ambigüedad y nostalgia, rasgo esencial de su obra.

También, ahora, interpretamos de forma distinta esa necesidad de explicación que percibíamos en la estrofa octava de la traducción de Alberto Virella. Si bien la versión de Virella no ofrece una equivalencia dinámica de los versos portugueses, la concurrencia de éstos aporta mayor sentido a la opción del traductor y resalta su carácter auxiliar.

Uno de los puntos en que el dialogismo entre el original y la versión española es más útil para el lector intermedio es el del título. Ahora, junto a “Cinco Horas”, “Las cinco” recupera todo su potencial expresivo. La lectura conjunta evita el pseudocognado, mantiene la leve indecisión original (a fin de cuentas, “*cinco horas*” en portugués también puede referirse a un lapso de tiempo) y hace innecesario el añadido de “en punto”.

A pesar de todo lo dicho, algunos aspectos de la labor de Virella dejan dudas sobre su intención. En la décima estrofa nos encontramos con un hecho fundamental: la versión española no traduce el término portugués *saudades*. Virella justifica su postura aduciendo lo siguiente:

Intentar explicar su significado supone ahondar mucho más allá de lo que dicen los diccionarios (“recuerdo triste y suave de personas o cosas distantes o extintas, acompañado del deseo de volver a poseerlas o de verlas presentes”). Si bien este “pesar por lo querido y ausente” suele traducirse por “nostalgia”, con ello se ignora el importante peso que tiene este término en la cultura y en el sentir portugués. (*Obra poética*, Sá-Carneiro, 1990: 16).

Virella, así, considera que el salto cultural es demasiado grande. Renunciando a una traducción “de apoyo” como podría ser “nostalgia” (que él mismo menciona), o “añoranza” (tal vez más cercana, por ser más suave el sentimiento al que alude), exige a su lector conocimiento pleno de este aspecto de la lengua fuente (proporcionándoselo explícitamente, caso de que faltase).

Sin embargo, en la versión castellana se opta por obviar algunos de los matices expresivos del “*ir ter com*” de la antepenúltima estrofa. Se trata ésta de una expresión coloquial que significa más o menos “ir a hablar con”, pero también “ir a estar con”, “ir a pasar un rato agradable con”, y que está tan cargada de connotaciones enriquecedoras de su significado como *saudade*. Virella traduce con “nunca hasta mí llega”, menos coloquial y menos cercano.

Nuestro traductor (cualquiera que lo sea de una edición bilingüe) tiene ante sí una tarea difícil... ¿Cómo saber cuánto de la lengua fuente conoce el lector implícito? ¿Qué rasgos son aquellos en los que debe centrarse la “traducción de apoyo”? ¿Es recomendable tender hacia la equivalencia formal (la más recomendada en principio para textos no expresivos), en la esperanza de que el lector o lectora establezca la equivalencia dinámica en interacción con el original? Ante el desconocimiento último de su lector implícito, el traductor se siente un tanto indefenso, y así unas veces no consigue “ir ter com” y otras deja “saudades”.

5.-Propuesta para investigaciones posteriores y una llamada de atención

El traductor que se enfrenta a trabajos como los aquí descritos merece apoyo teórico, y las preguntas que nos acabamos de plantear muestran posibles vías para el desarrollo de herramientas que le ayuden.

Pero, tal vez, todo esto que nos hemos venido preguntando aquí está demasiado alejado del mundo real, del mundo editorial. Al menos, si las relaciones entre editores y traductores son tan desfavorables para estos últimos como señala, por ejemplo, Javier Marías en un artículo publicado en *El País Semanal* a principios de este año 2007 (remitiendo a un reportaje publicado en enero en el periódico del que depende el semanario).

Si la situación es tal que “las condiciones (de los traductores) han empeorado vergonzosamente (con respecto a lo que eran en los años ochenta)” y se dan “subastas a la baja” de traducciones literarias, entonces quizás no haya que pensar en que el texto traducido de una edición bilingüe aspire a un modelo distinto de traducción que tenga en cuenta la concurrencia del texto original y así se plantee el recuperar ciertas ventajas de la habitualmente descartada traducción “literal”, apoyándose en la proyección de un lector implícito que conozca en algún grado la lengua original. Tal vez sea más apropiado considerar que al editor lo que verdaderamente le preocupa es conseguir mayor beneficio con menor inversión en la traducción independientemente de la calidad de ésta; ya que, al aparecer en la página de al lado del texto original (un elemento de presión añadida sobre el traductor), el lector avisado podrá recurrir a la fuente primera.

Por supuesto, no se podría defender un planteamiento de este tipo sin una profunda investigación en la que no se descartasen entrevistas con traductores y editores y que se aproximase a la labor de varias editoriales. De ahí saldrían ideas que completarían la sugerencia y primer acercamiento teórico aquí intuitivos.

Aquellas preguntas que antes nos planteábamos y que deseaban ayudas teóricas para los traductores tienen como trasfondo un tipo de análisis que reflexiona sobre los procesos y herramientas de trabajo con los textos; pero también es posible esta otra vía de estudio, una labor de campo casi calificable como de periodismo de investigación y con inspiración próxima a la *Teoría de los Polisistemas*.

Este tipo de trabajo sobre la traducción es el que echa en falta Rakefet Sela-Sheffy —en la línea de la escuela israelí a la que acabamos de aludir—, al abogar por el estudio de la práctica de la traducción como una “social activity, which, like any other human activity, is organized and regulated through social forces”. (Sela-Sheffy, 2005: 1-2).

En fin, habría que ver cuáles son las fuerzas sociales que actúan sobre los traductores en general y sobre este tipo de profesionales en particular, ya que tal vez lo que realmente suceda es que la “traducción de apoyo”, aunque útil en su recepción, no sea más que un epifenómeno de la edición bilingüe.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ CALLEJA, María Antonia (1994): *Acercamiento metodológico a la traducción literaria*, Madrid, UNED.
- . (2001): *Estudios de traducción (inglés-español). Teoría, práctica, aplicaciones*, Madrid, UNED.
- BOGEN, Don (2004). "What's Gained in Translation: The Question of Poetry", en *A World of English, a World of Translation*, eds. F. J. Díaz Pérez y A. M. Ortega Cebreros, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 193-211.
- BOOTH, Wayne C. (1974): *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch.
- DARBELNET, Jean (1970): "Traduction littérale ou traduction libre?", *Meta*, 15, 2, pp. 88-94.
- ECO, Umberto (2003): *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, London, Weidenfeld and Nicolson.
- FROST, Robert (1973): *Robert Frost on Writing*, ed. E. Barry, New Brunswick, Rutgers University Press.
- GARCÍA IZQUIERDO, Isabel (2005): "Traducción", en *Conocimiento y lenguaje*, eds. Á. López García y B. Gallardo Paúls, Valencia, Universitat de València, pp. 325-360.
- JAKOBSON, Roman (1971): "On Linguistic Aspects of Translation", en *Roman Jakobson. Selected Writings*, La Hague, Mouton, vol. II, pp. 260-266.
- KENNER, Hugh (1984): *Ezra Pound: Translations*, London, Faber and Faber.
- MARCOS, Ángel y Pedro SERRA, (1999): *Historia de la literatura portuguesa*, Salamanca, Luso-española de ediciones.
- MARÍAS, Javier (2007): "El comino de nuestra lengua", *El País Semanal*, 28 de enero, 1583, p. 102.
- NEWMARK, Peter (1981): *Approaches to translation*, Oxford, Pergamon Press.
- . (1988): *A Textbook on Translation*, London, Prentice Hall International UK.
- REISS, Katharina (1992): "Teorías de la traducción y su relevancia para la práctica", *Sendebär*, 3, pp. 25-37.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (1990): *Obra poética*, ed. A. Virella, Madrid, Hiperión. (Edición bilingüe, traducción, introducción y notas de Alberto Virella.)
- SELA-SHEFFY, Rakefet (2005): "How to be a (recognized) Translator. Rethinking Habitus, Norms, and the Field of Translation", *Target*, 17, 1, pp. 1-26.
- TARRACHA FERREIRA, Maria Ema (2000): "Introdução", *Poesias*, ed. en M. de Sá-Carneiro, M. E. Tarracha Ferreira, Lisboa, Ulisseia.
- VINAY, Jean-Paul y Jean DARBELNET, (1969): *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, París, Didier.

LA PUESTA EN ESCENA COMO DETERMINANTE PARA EL CONOCIMIENTO DE UN AUTOR DRAMÁTICO. EL CASO DE JOSÉ MARTÍN RECUERDA⁴³²

Antonio César Morón Espinosa
Universidad de Granada

El punto de partida fundamental de este artículo es el siguiente: el teatro es espectáculo y, por tanto, sólo reside en el espectáculo, es decir, en el montaje, en la puesta en escena. Por tanto me aparto de forma radical de la visión y análisis tradicionales que la filología aporta para el conocimiento del mismo, si bien no considero que las perspectivas que ésta pueda ofrecernos sean en ningún modo desdeñables; muy al contrario, son muy oportunas, siempre que tengamos en cuenta ese primer punto de partida, siempre que no confundamos con Teatro lo que es Literatura (el texto dramático), y no apartemos de forma definitiva nuestra mirada de la consideración epistemológica básica que unas líneas más arriba acabo de exponer. De este modo, lo que he pretendido con este trabajo, es conocer el mundo dramático que se configura en el teatro de José Martín Recuerda, analizándolo desde las relaciones que se establecen entre la práctica escénica de la obra de este autor, y su práctica de escritura dramática. En cuanto al establecimiento de los diferentes momentos en torno a la configuración dramático-espectacular de su teatro, nos encontramos con que hay tres etapas en donde se producen los montajes de sus obras, las cuales se pueden organizar aunando criterios biográficos y sociológicos en torno a la figura de este autor.

Su primer momento dramático-espectacular lo denomino *etapa granadina*, la cual supone el período de aprendizaje de nuestro autor en cuanto a la puesta en escena y la escritura dramática, durante los años que permaneció como director del TEU de Granada (1952-1959) y del Taller Teatro de la Casa de América (1959-1961). Lo importante a destacar de esta etapa es que en la misma, los estrenos que se producen de su teatro son de tipo aficionado, y son sus obras primerizas. A ella corresponden los primeros montajes realizados de *La llanura*, *Los Átridas* y *El payaso y los pueblos del sur*.

El segundo momento dramático-espectacular que tomo en consideración es el que denomino *etapa madrileña*, que es el comienzo de su andadura profesional dentro del espectáculo, marcada por el conjunto de montajes que se constituyen en torno a dos variables: por un lado, que son obras estrenadas en Madrid, aunque esta variable no funciona taxativamente dado que dos de las obras que aparecen aquí representadas, como son *Como las secas cañas del camino* y *El caraqueño*, fueron estrenadas en Barcelona⁴³³. La segunda variable es que todos estos estrenos se producen dentro del gobierno franquista. He querido destacar esto porque el paso de un sistema político a otro va a suponer un efecto en lo que son los montajes de obras de José Martín Recuerda, sobre todo en el aspecto sociológico en cuanto a su recepción. A ella corresponden los primeros montajes realizados de *El teatrillo de don Ramón*, *Las salvajes en Puente San Gil*, *Como las secas cañas del camino*, *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, *El caraqueño*, *Las ilusiones de las hermanas viajeras*.

En tercer lugar nos encontramos con un núcleo de obras en las que, si bien hay algunas escritas antes del fin de la dictadura y otras después, si las he introducido en este tercer momento dramático-espectacular, es porque todas fueron estrenadas tras la muerte del dictador. De manera que lo más importante en este apartado, no es sólo el hecho de la crítica al régimen anterior, sino qué nuevas lecturas pueden obtener en el momento de su representación en un sistema totalmente diferente. Lo importante no es sólo lo que exprese el autor con esa obra, sino por qué esa sociedad la demanda. Está muy claro que en todas ellas el ansia por la *libertad* se hace muy presente, casi podría palpase, la cual se convirtió en un reclamo y una idea fundamental para la

⁴³² Este artículo recoge brevemente algunas de las ideas lanzadas en mi tesis doctoral, que lleva por título: *José Martín Recuerda en la escena española*. Para completar cualquier información que aquí aparezca, remito pues a la misma, la cual puede ser consultada en la Biblioteca de la Universidad de Granada.

⁴³³ Por otro lado, hay que añadir que *Las ilusiones de las hermanas viajeras* se estrena en Salamanca antes que en Madrid, pero es en la capital en donde lo hace de manera profesional.

construcción de toda la ideología que impera durante el período de la Transición. La primera de estas obras, *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, es la que mejor responde a esta temática. Pero nos daremos cuenta de que poco a poco se va acrecentando en el autor otra idea en su dramaturgia, que considero que no ha sido lo suficientemente explotada por las compañías que las han estrenado: es la idea de *engaño*, es decir, que el mundo feliz prometido, no ha acabado de llegar. Esto lo podremos observar sobre todo en *El engaño* y, donde establece una crítica más feroz en este sentido, será en *La Trotski*. Por último, habría otro elemento en juego, y es la exposición de cómo la esperanza y la bondad, si no se cuidan, si se atacan o se asfixian desde el poder o desde la sociedad, pueden transformarse en un monstruo. Ésta es otra lección acerca de la Transición y del postrer sistema democrático de José Martín Recuerda, que se puede apreciar sobre todo en el personaje de Celestina, en *Las conversiones*. De manera que de todas estas obras, la lección que podemos sacar de nuestro autor es, que nada está terminado, que sigue existiendo el desamparo y el abuso por parte de algunos con el beneplácito de otros, y que toda la sociedad en concreto debería responder a esto, dado que si no, toda ella será víctima de su propia inoperancia.

Se puede concluir pues elaborando de manera axiomática una serie de suposiciones en torno a la idea de cómo la biografía escénica de un autor marca sus pasos como dramaturgo; y así, realizo una división de la obra de Martín Recuerda⁴³⁴ en torno a tres criterios, que me lleva a dividir su producción de la siguiente manera: Teatro lírico, Tragedias y Dramas de ambientación histórica.

El primer estreno de Recuerda en Madrid, tiene lugar en el año 59 a cargo de José Tamayo; pero éste formaba parte o era consecuencia del premio Lope de Vega que había ganado el autor el año anterior con esta obra. Así que, desde mi punto de vista, el estreno verdaderamente profesional para Martín Recuerda de una de sus obras, no es éste, sino el siguiente, es decir, el de *Las salvajes en Puente San Gil* a cargo de Luis Escobar, que ocurre en el año 1963, porque es la primera vez que una compañía profesional se arriesga con una de sus obras, con todo lo que ello supone de inversión de un capital que luego hay que rentabilizar; es la primera vez también que se crea un escenario tan grandioso como el que se imaginó para este montaje, y para el autor supone la verdadera confirmación y el afianzamiento de que a partir de ese momento su carrera como dramaturgo está garantizada y tendrá continuidad. De manera que 1963 es un año importantísimo dentro de la biografía de este dramaturgo, y ello, efectivamente, tiene que influir en su dramaturgia.

Fijémonos en lo siguiente: todas las obras de lo que he denominado teatro lírico del autor *El payaso y los pueblos del sur* (1951), *El teatrillo de don Ramón* (1957), *Como las secas cañas del camino* (1960), *Las ilusiones de las hermanas viajeras* (1955), están escritas antes de 1963. ¿Qué significa esto? Para ello es necesario recordar las características de lo que considero su teatro lírico: 1) personajes derrotados; 2) el *fatum* que se ceba con cada uno de ellos, no de forma trágica, sino impidiéndoles con el día a día que realicen los sueños que tanto anhelan, reprimiendo el deseo que necesitan para realizarse (convertirse en un verdadero autor dramático (el Don Ramón de *El teatrillo de don Ramón*), volver a hacer reír (el Payaso de *El payaso y los pueblos del sur*), ver el mar (las hermanas de *Las ilusiones de las hermanas viajeras*), satisfacer el deseo sexual (la Julita Torres de *Cómo las secas cañas del camino*); 3) Y en todos y cada uno de ellos ese *fatum* se denomina posguerra española, y es tan fantasmagórico que no se puede rebelar el personaje contra ella; está ahí, y punto, ahogando al personaje.

Las obras de tipo trágico *La llanura* (1947), *Los Átridas* (1951), *El caraqueño* (1967), *Las salvajes en Puente San Gil* (1961), *La Trotski* (1984), vemos que están escritas antes y después de ese año 1963. Ello necesariamente las convierte en diferentes, tal y como vamos a destacar a continuación: en las dos primeras, *La llanura* y *Los Átridas*, vamos a observar que los personajes están exactamente igual de derrotados que los que aparecen en el teatro lírico, y que están exactamente igual de imposibilitados para luchar contra ese *fatum* que suponía la posguerra: pero en ellos el destino es trágico, es decir, que la destrucción cotidiana los va a arrastrar hasta hacer

⁴³⁴ La obra de este autor es mucho más amplia, pero considero que el corpus que aquí expondremos, que es el que hemos tratado durante la introducción de este artículo, es el más representativo sin duda.

que finalice su propio mundo, de manera violenta, a través de la muerte. Para los personajes del teatro lírico su mundo no terminaba y ahí estaba el drama de sus vidas; para estos el mundo termina violentamente: y ahí está la tragedia. Además, estos personajes se quejan de su mal, lo gritan, lo echan fuera, aunque no puedan cambiarlo; al contrario de los otros, que no se quejan, sólo se lamentan dulcemente del transcurrir de sus vidas. Por otro lado tenemos que destacar una tragedia que se convierte en una especie de bisagra entre estas y las dos siguientes: es *Las salvajes en Puente San Gil*: en ésta percibíamos cómo ya ese fatum de la posguerra se había encarnado en personajes contra los que luchar y a los que destruir; personajes de carne y hueso que restaban el carácter fantasmagórico al fatum que destacábamos anteriormente. Y por supuesto, esto le permitía a los personajes rebelarse contra ello, gritarles violentamente y atacarlos. Esta es una obra interesante porque está entre unos personajes y otros, y entre el género trágico y el género del teatro lírico, sobre todo en cuanto al final se refiere: porque se inicia tímidamente eso que se va a denominar después “teatro fiesta” en nuestro autor, lo cual significa la sustitución de ese final trágico de muerte y de acabamiento del mundo de los personajes, debido a la rebelión misma de estos, transmutando lo trágico, impidiéndolo en pro de cantes y bailes festivos que proponen además una interacción con el público, de tal forma que se confundan los límites de la escena y de la representación. Por eso, en este tipo de obras se aboga siempre por un escenario no a la italiana. En las dos obras posteriores al año 63, *El caraqueño* y *La Trotski*, se puede observar cómo continúan y añaden un elemento más a la rebelión del personaje contra quienes encarnan la responsabilidad de ese fatum, y es la idea de venganza. Los personajes protagonistas de estas obras se consideran en un estatus superior al que mantenían en el momento contra el que se rebelan (la posguerra), y lo que quieren es saldar las cuentas pendientes, en definitiva, con su memoria, tanto personal como histórica.

En tercer lugar, en cuanto a los dramas de ambientación histórica *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* (1965), *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca* (1970), *El engaño* (1972), *Las conversiones* (1980), podemos observar que absolutamente todos están estrenados después del año 63. Principalmente nos percatamos de dos cosas: de la complicación en la construcción del escenario que se propone desde las acotaciones y de la complicación referente al lenguaje. Lo que nos aparece en estas obras es la idea de un poder que ahoga a los personajes, que necesita, para legitimarse, el latido de fondo de una guerra que tiene al pueblo oprimido y viviendo en la miseria, lo cual lleva a sus personajes igualmente a la rebelión, contra el poder establecido y las injusticias que el poder comete, del mismo modo que hacían, como ya hemos visto, los personajes trágicos de la segunda etapa: en las tres primeras podremos ver esto en el robo y huida, por parte del Arcipreste, del tesoro de Hita, para dedicarse a vivir satisfaciendo en todo momento su deseo sexual, reprimido desde el poder; en la colaboración por parte de Mariana con la causa liberal, no cediendo en ningún momento a los chantajes que se le proponen desde el poder, y sembrando con su ejemplo el instinto de rebelión en sus compañeras y en las mujeres del pueblo; en la construcción del hospital por parte de Juan donde recogerá a toda aquella gente que el poder ha marginado; y por último, en *Las Conversiones*, nos daremos cuenta de que funciona igualmente esa idea de rebelión aderezada con un punto de venganza, en el parlamento final de Celestina, en donde se transforma en el personaje que todos conocemos a través de la obra de Rojas, y promete además vengarse de todo un pueblo.

En este sentido, es muy interesante la denominación de *teatro iberista*, que el propio autor recoge para calificar su producción dramática, y que Ángel Cobo define del siguiente modo: “[...] “teatro iberista” o “iberismo” sólo adquiere pleno significado en la obra dramática de Martín Recuerda: existencialismo, absurdo y crueldad [...]” (Cobo Rivas, 1998: 15).

Son fundamentales en Ángel Cobo dos términos que añade para denotar el Teatro de nuestro autor: existencialismo y absurdo. Que el Teatro de Recuerda es en efecto un Teatro que trata de la existencia y de los múltiples aspectos sobre ésta, creo que ha quedado patente con lo expuesto anteriormente. Pero, ¿por qué razón se utiliza el calificativo de absurdo? Quizá, encontremos una respuesta adecuada si seguimos indagando en la cita. En un momento determinado, nos expone cuál es la técnica que domina este *teatro iberista*:

[...] una técnica que, gráficamente, podríamos denominar “circular”, o en espiral, en oleadas que van rodeando al personaje, o personajes, hasta llegar al “grito” final: la situación lineal, lógica, hasta llegar a lo que podríamos llamar “situación límite”, es sustituida, en esta dramaturgia “iberista”, por una “situación límite”, como punto de partida, y una progresión dramática no lineal o lógica, sino, repito, circular, donde el personaje, o personajes, tendrán que hacer “estallar” la escena en acción desesperada y múltiple, *que adquiere sentido más por la situación —que nos parece casi imprevista— escénica en que vemos vivir a los personajes, que por la mayor o menor lógica de las historias individuales o sociales que los llevaron al conflicto dramático* (Cobo Rivas, 1998: 15) ⁴³⁵.

En efecto, lo absurdo del *teatro iberista* estaría en la técnica circular que nos describe Ángel Cobo. Porque los personajes no siguen un orden lógico, de hechos concatenados que nos lleven a lo que él denomina una *situación límite*, como podríamos apreciar en la tragedia griega, en nuestro Teatro clásico, o —ya en el siglo XX— en la técnica benaventina, sino que los personajes de Martín Recuerda parten ya de esa *situación límite*. Esto es en definitiva lo absurdo no sólo de este Teatro, sino de la vida misma: el partir de una situación de la cual *a priori* podemos decir —con palabras de Artaud— que *no somos libres y el cielo se nos puede caer encima* (Artaud, 1976: 122), pero sin saber cómo, qué motivos nos han llevado a esa situación límite, de manera que lo único que pueda hacer el personaje, sea *estallar* en gritos de rebeldía o de dolor, ante una situación vital que si lógicamente podría resultar absurda en cuanto a que no se ha producido ningún encadenamiento de circunstancias que la provoquen, sin embargo se muestra como la única realidad posible. La parte más interesante —al menos para este trabajo— de la cita, es sin duda la parte subrayada, en cuanto a que comenta cómo ese estallido del personaje, únicamente cobra sentido por la situación escénica en que *vemos vivir* a los personajes. Lo radicalmente escénico viene otra vez a colación, en cuanto a que se considera que la única manera de comprender lo absurdo de la existencia de los personajes, la situación cruel que acosa sus existencias, en definitiva, se produce en la escena. La gestualidad del actor, a la vez que el decorado, la iluminación, la música, etc..., son elementos mucho más capacitados para comprender la angustia de un personaje que sus propias palabras, que el texto. Es más, sin texto, se puede comprender la angustia del personaje; pero nunca se podrá captar en todo su sentido sin ese verlo vivir del que se habla en la cita, sólo leyendo sus palabras de angustia.

Con el fin de enriquecer las perspectivas de análisis, no sólo de los textos y la configuración del mundo dramático del autor José Martín Recuerda, sino también de sus posibilidades escénicas pasadas, presentes y futuras, no he querido finalizar mi trabajo, sin lanzar antes una reflexión en torno a cuál es la situación actual en los escenarios, no sólo de Martín Recuerda, sino de toda la Generación Realista (Antonio Buero Vallejo, Carlos Muñiz, Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez, Rodríguez Buded), y cuál sería, desde mi punto de vista, y a tenor de lo que se ha venido exponiendo en este trabajo, la línea a seguir acerca de los montajes de los mismos, para no permanecer anclados eternamente en la situación que César Oliva denuncia en su libro *El teatro desde 1936 hasta nuestros días*, con estas palabras: “los realistas son dramaturgos anacrónicos por excelencia; con Franco censurados y apartados en compartimentos estancos; sin Franco, olvidados y tachados de antiguos” (Oliva, 1989: 252), dado que, un dramaturgo nunca será antiguo ni moderno, sino que será en todo caso la actualización escénica de las obras del mismo la que pueda ser antigua o moderna; y eso ya no depende del dramaturgo, porque en esos momentos su obra ya no le pertenece: esa actualización, en definitiva, es obra del director de escena.

Al hilo de los montajes que se han efectuado de la obra de José Martín Recuerda, podemos percatarnos de cómo se han seguido presentando a lo largo de los años las obras tal y cómo fueron escritas en su momento, es decir, realizando siempre una representación muy fiel y muy apegada a la que pudiésemos considerar “intención” del autor. No podemos concebir que los textos escritos por este dramaturgo (ni por el resto de la Generación Realista) deban de seguir poniéndose sobre las tablas tal y como fueron concebidos por ellos mismos. Es esta concepción nuestra *a priori* la que está impidiendo que suban a los escenarios de hoy en día. Los directores de

⁴³⁵ El subrayado es del autor.

escena actuales consideran que se puede tomar un texto de Lope y explotar toda su potencialidad dramática, pero no lo hacen con estos autores. La razón podría estar por ejemplo en que están muy cercanos en el tiempo, y muchos de ellos vivos; o que sus familiares pueden tener los derechos de autor, y un director no se atreve a cambiar nada del texto y se limita a realizar un montaje lo más mimético posible con respecto al mismo.

Aunque quizás también sea conveniente acercarse al argumento del desconocimiento general por parte del público, de las obras de estos autores, en el sentido de que transgredir una obra implica que ésta se haya convertido en un clásico, dado que así:

En primer lugar tenemos que admitir que la puesta en escena de un clásico, que se sitúa dentro del horizonte de conocimiento del público en general, genera siempre unos ingresos mucho más seguros que el arriesgarse con una obra desconocida.

En segundo lugar hay que admitir que sobre el montaje particular de un clásico, todo el público puede opinar, estando de acuerdo o en desacuerdo con el enfoque lanzado desde la dirección. Con respecto a esta idea, me planteo qué sentido tendría realizar una versión más o menos personal en cuanto a la interpretación de una obra como *Los Átridas*, si ni el autor ni la obra son conocidos para el gran público, con lo cual, el trabajo de dirección seguramente sería asignado a la propuesta inicial del autor. Es mucho más lógico pensar que un joven director que quiere demostrar sus dotes, ponga en escena un *Hamlet*, o una *Bernarda Alba*, o *La vida es sueño*.

Con este argumento último, entraríamos en otro aspecto relacionado con la presencia de la obra de estos autores en los planes de estudio de institutos y universidades. Todos sabemos que la nómina de esta generación realista se reduce a un solo nombre y a una sola obra en la enseñanza media: Buero Vallejo y su *Historia de una escalera*. A partir de ahí, todo es un abismo desconocido. Para los estudiantes de letras de Filología Hispánica, el panorama no se presenta mucho más amplio: si hiciéramos una encuesta entre los alumnos de último curso de esta titulación, e incluso de los de doctorado, nos daríamos cuenta de que muy pocos podrían citar más de tres nombres de esta nómina de autores, los cuales seguramente conocerían de oídas, sin haber llegado a leer nunca alguna de sus obras.

La verdadera universalidad de una obra dramática reside en el alejamiento de la misma de su momento de escritura, de su inmediato presente y de todas esas “intenciones” que puede tener un dramaturgo en el momento de concebir su obra. De esta forma, cualquiera de los textos del autor que aquí nos concierne, tan comprometidos con el momento sociopolítico de su época, tales como *La llanura*, *Los Átridas*, *Las salvajes en Puente San Gil*, etc... tendrían infinitas posibilidades que habría que explotar escénicamente en tanto que el vestuario, la dicción, la iluminación, los decorados, los métodos de actuación.

Por tanto, lo que pretendo impulsar desde aquí, acerca de los diferentes montajes de Martín Recuerda, es que es necesario abogar por darle un matiz más universalista a sus dramas a la hora de la puesta en escena; perder el respeto al texto escrito para convertirlo en un necesario presente escénico para el público actual, y establecer así una fricción lo más enriquecedora posible entre unos montajes y unos tiempos históricos distintos, tal y como ocurre en otros autores, como por ejemplo Lorca. En cuanto a los montajes realizados de la obra de Martín Recuerda, esa fricción de la que hablamos, es muy leve, porque los diferentes montajes han seguido en todo momento los mismos esquemas que el del estreno de la obra. Esto quizás haya sido debido, en parte, al peso de los directores que han realizado el “primer montaje”: es decir, que cuando diferentes directores han ido a poner en escena *El teatrito...*, o *Las salvajes...*, o *Las arrecogías...*, lo primero que han hecho ha sido documentarse acerca de lo que hizo José Tamayo, Luis Escobar o Adolfo Marsillach, y la autoridad de estos directores ha acabado engullendo y casi agotando las perspectivas de una nueva lectura y puesta en escena de la obra.

Por este motivo, es por el que lecturas de lo que podríamos denominar “directores hermeneutas”, verdaderos creadores de nuevas visiones del texto dramático del que parten, en cuanto a Martín Recuerda se refiere, no existen, salvo en el caso de Helena Pimenta, con su puesta en escena de *La llanura* del año 1999. Este tipo de directores ofrecen, desde mi punto de vista, esa redención de la que los autores de la Generación

Realista están tan necesitados. Directores que nos hablen, con las obras de estos autores, a nosotros mismos, al público siempre actual.

Sólo espero que este trabajo y estas conclusiones contribuyan en la medida de lo posible a dar vida nuevamente a una generación magnífica de nuestra literatura y de nuestro teatro del siglo xx.

BIBLIOGRAFÍA

ARTAUD, Antonin (1976): *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

COBO RIVAS, Ángel (1998): *José Martín Recuerda: vida y obra dramática*. Granada, Caja General de Ahorros de Granada (Serie Biblioteca de Ensayo, nº 11).

MARTÍN RECUERDA, José (1966): *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, Introducción de José Martín Recuerda. Madrid, Escelicer.

--. (1967): *Como las secas cañas del camino*, Madrid, Escelicer.

--. (1969): *El teatrillo de don Ramón. Las salvajes en puente San Gil. El Cristo*, Madrid, Taurus (Colección El Mirlo Blanco, 11).

--. (1971): *El caraqueño, Prólogo de Martín Recuerda, José: "Manifiesto de El caraqueño o la deshumanización de un hombre de España*, Madrid, Escelicer.

--. (1977): *Las salvajes en Puente San Gil. Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, Madrid, Cátedra.

--. (1981a): *El engaño. Caballos desbocaos*, Madrid, Cátedra.

--. (1981b): *Las conversiones. Las ilusiones de las hermanas viajeras*, Murcia, Godoy.

--. (1994): *Las ilusiones de la hermanas viajeras*, Málaga, Universidad de Málaga.

--. (1996): *La Llanura*. Motril, Ayuntamiento de Motril.

--. (1998a): *La Trotski. La Trotski se va a las Indias La Trotski descubre las Américas*. Motril, Guadalfeo Literatura, nº 1.

--. (1998b): *El payaso y los pueblos del sur*, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.

--. (1999): *Los Átridas. Salobreña*, El Gambullón Teatro, nº 1.

OLIVA, César (1989): *El Teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra.

TÁNTALO EDITANDO: LOS BRAVOS, DE JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS

Ignacio Muñoz López
Universidad Autónoma de Madrid

Cuando la editorial Castalia, a través de su colección de Clásicos, decidió confiarme el proyecto de reeditar *Los bravos*, primera novela de Jesús Fernández Santos, sentí que recaía sobre mí una doble responsabilidad: en primer lugar, la de trabajar sobre un texto importante en la historia de la propia editorial, puesto que se trata de una de sus primeras publicaciones⁴³⁶. En segundo lugar está el hecho de que *Los bravos*, a pesar del lugar secundario que siempre ha merecido para la crítica frente a *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, es el verdadero primer exponente de la llamada novela de estética neorrealista, un género que, en último término, desembocaría en la novela social española de los años siguientes.

La novela relata la monótona existencia de los habitantes de un pueblo leonés a finales de los años cuarenta. Esta situación se ve alterada por las acciones de dos personajes foráneos, un médico y un viajante, lo que finalmente hará que se reestructure la organización social y económica del pueblo.

Sin embargo, tras esta aparente simplicidad se ocultan numerosas dificultades no resueltas por el texto. De todas ellas me gustaría llamar la atención sobre una, quizá la más relevante, que está relacionada con la construcción del médico, personaje de referencia de toda la obra.

Mi objetivo con esta comunicación es señalar las diferencias existentes entre la primera y la segunda edición de *Los bravos* para, a través de dichos cambios, apuntar una posible interpretación de la novela. Me serviré de textos de ambas ediciones para analizar las consecuencias derivadas de las supresiones entre una edición y otra. El problema que se plantea en *Los bravos* es que el respeto a la voluntad del autor va en contra de la lectura crítica que hago de la novela, y que tiene muy en cuenta las supresiones de la primera edición.

Antes de entrar en ello, sin embargo, permítanme recordar algunos datos. Cuando en 1954 Jesús Fernández Santos publicó *Los bravos*, la obra fue recibida por algunos críticos como una precursora de los nuevos caminos que se empezaban a explorar en la narrativa española de aquellos años. Se pudo ver, ya entonces, que la novela no sólo se limitaba a emplear técnicas realistas o un personaje colectivo capaz de representar la mentalidad de una pequeña aldea leonesa, sino que ciertos rasgos de su narración la situaban en una órbita distinta a lo visto anteriormente.

En efecto, *Los bravos* se encuentra más cercana a los modelos narrativos de Hemingway o Faulkner, así como a los presupuestos neorrealistas del cine italiano de la época. Empleando técnicas de ambas fuentes, como el montaje de sus secuencias o la sobriedad de su narrador, la novela cosechó excelentes críticas.

El cotejo de las ediciones de *Los bravos* me ha permitido comprobar que existe un problema, en mi opinión no resuelto por la crítica, acerca de la interpretación de la propia obra respecto del personaje clave del texto: el médico.

El tratamiento de dicho personaje sufre profundas modificaciones entre la primera y la segunda edición, separadas por un lapso de tiempo de seis años (1954-1960). Las siguientes ediciones, muchas de ellas publicadas en vida del autor y revisadas por él mismo apenas modifican el texto de 1960.

Llegados a este punto, es necesario realizar algunas precisiones. A pesar de que se ha señalado insistentemente la importancia del personaje colectivo en esta novela, podemos encontrar, también, otras corrientes que señalan el papel destacado del médico. La oposición entre este personaje y el del viejo cacique don Prudencio ha

436 Al amparo de Antonio Rodríguez-Moñino, y a pesar de contar con el aval de finalista del premio Nadal de 1951, la novela de Jesús Fernández Santos tuvo que esperar a ser editada por la entonces joven editorial Castalia en su colección de "Prosistas contemporáneos". El propio Rodríguez-Moñino dio la oportunidad a Fernández Santos para publicar fragmentos de la novela en *Revista Española*.

sido también muy señalada como el enfrentamiento central de la obra. El choque entre una mentalidad reaccionaria y otra de corte más liberal estaría encarnado por ambos caracteres, con victoria final de este último.

La segunda edición podría admitir, efectivamente, dicha lectura de la obra. El médico es, en esta versión del texto, un personaje de una moral intachable que actúa en todo momento como se espera de alguien que trae consigo los aires de la renovación y del progreso. Al tiempo que ejerce una profesión liberal, frente al ocio sin límites de don Prudencio, el médico va ganando poco a poco la confianza de los habitantes hasta convertirse en un elemento indispensable de su engranaje social.

Sin embargo, la lectura de la edición príncipe, y en especial el cotejo de ésta con la segunda, arroja numerosas dudas acerca de la valoración tan positiva de dicho personaje.

Tomemos como ejemplo el primer encuentro entre ambos personajes, donde ya se pueden observar todas las diferencias entre uno y otro, así como los motivos de su disputa: el cacique ha solicitado los servicios del médico para que atienda a la joven concubina que mantiene encerrada en su mansión. El médico, molesto por el trato de sirviente que el cacique le dispensa, lo olvida todo al conocer a la amante y a partir de entonces sólo pensará en poseerla.

El siguiente texto nos indica ya tres claves fundamentales en los cambios producidos entre la primera y la segunda edición:

Se llamó niño por aquella absurda aprensión, *por aquella pueril preocupación de virilidad*, pero persistía en ella, *en el deseo de hacerla ver su hombría*, de hacerla saber que él no era ni su traje negro, ni la cartera, ni su sabiduría, que era un hombre, sobre todas esas cosas y, ahora, sufría por causa de su cuerpo [...] Miró la boca de la muchacha y se estremeció. *“Es mucho peor el recuerdo de lo que se teme intentar —pensó—, porque eso siempre queda, siempre vive en nosotros, aún después que la mujer ha muerto, mucho después que su cuerpo ha desaparecido.”* (Fernández Santos, 1960: 48).

Don Prudencio entró sin llamar. Era un modo desagradable de mostrar su autoridad en la casa, y el médico, *en el fondo de su furia*, estuvo a punto de decírselo, pero en lugar de ello recogió la cartera y se dispuso a salir. Pensó: “Ya sé que le pertenece, no hacía falta eso” (Fernández Santos, 1960: 49).

Se puede observar que los párrafos suprimidos —en cursiva, a diferencia del texto conservado— aluden al personaje del médico como alguien capaz de dejarse llevar por sus emociones, ya sea por impulsos agresivos hacia el anciano o eróticos hacia la muchacha que está reconociendo. Asimismo, otro de los párrafos subrayados es una traslación directa del pensamiento del personaje, donde se nos da una clave acerca de un pasado trágico. Así pues, estos los rasgos de hombría, furia y traumas del pasado transmitían al lector, en la primera edición, la humanidad del personaje. Todos estos rasgos, insisto, fueron suprimidos.

El siguiente texto confirma esta tendencia. Mientras que en la primera edición su reacción ante un comentario de otro habitante del pueblo lo acercaba de nuevo a su lado más pasional, la segunda lo anula y convierte en un mero espectador fortuito. Lo interesante de este párrafo es que, como ocurre con la mayoría de las supresiones relativas al médico, ésta se lleva a cabo allí donde él expone abiertamente su pensamiento, dejando intactas, por el contrario, las descripciones objetivas. De este modo, el personaje es testigo de unos hechos, pero el lector se pierde la impresión que estos dejan en el médico:

[...] se hallaba confuso y miraba constantemente al médico en demanda de ayuda, y éste, pensando en el bochorno que les esperaba fuera y lo que tendrían que andar hasta el pontón, recordando a las dos muchachas en el círculo ardiente de los caballos, *no podía impedir que una ciega ira se apoderase de su ánimo y temía, en un mal instante, echarlo todo a rodar y gritarle lo que pensaba de todo aquello.* (Fernández Santos, 1954: 139).

Si resalto la importancia de pasajes como éstos es con la intención de demostrar la complejidad de una novela que huye de maniqueísmos. Y si el personaje del médico tiene sus luces y sus sombras, Don Prudencio no es retratado tampoco como el clásico cacique, despótico y controlador. Antes al contrario, la narración deja la

imagen de un hombre aislado de todo y de todos, indiferente a nada que no sea su propia salud, y que encuentra en su amante el único consuelo a su vejez. Es un personaje derrotado anímicamente, que “solía asustarse pensando en su hora postrera” (Fernández Santos, 1954: 195), y al que el abandono de la joven sume en la más profunda desesperación.

Viejo y fatigado, no parece que este personaje represente un digno rival para el joven médico. La crítica ha llamado la atención sobre la apropiación de dos de las más valiosas posesiones de don Prudencio: su mansión, que el médico compra al final de la novela, y la amante, a la que seduce y lleva a vivir con él aprovechando una ausencia del anciano cacique.

Respecto a la mansión, la novela reproduce dos pasajes idénticos en los que el espacio se convierte en una clave interpretativa: quien gobierna en la casa, gobierna de algún modo el pueblo que hay a sus pies⁴³⁷. Ahora bien, aunque el texto sugiera la posibilidad de que, a la muerte del cacique, el médico ocupe su lugar, esto no es del todo cierto. No debemos olvidar que las tierras de cultivo del pueblo son heredadas por el hermano de don Prudencio, no por el médico, de modo que la riqueza económica sigue en manos de un terrateniente. El hecho de que el médico ocupe la casa, o la cama, del cacique, no lo convierte en tal.

Respecto a la amante de don Prudencio, Socorro, también parece adecuado realizar algunas matizaciones. Una parte de la crítica ha señalado que el cacique la mantenía a su lado por una cuestión económica, mientras que el médico la enamora desde un cariño sincero. Sin embargo, el texto definitivo no deja lugar a dudas sobre la concepción de la muchacha para el personaje, a quien considera una posesión: “Socorro se había sentado al otro lado de la mesa. Allí la tenía, suya ahora; le pertenecía, y no había por qué atormentarse pensando en don Prudencio” (Fernández Santos, 1954: 119)⁴³⁸. Ya por último, y para añadir aún más rasgos positivos a su imagen, Fernández Santos retoca su espíritu vacilante e inseguro de la primera edición.

Una vez vistos estos ejemplos, parece el momento de extraer algunas conclusiones, y de cuestionar el supuesto enfrentamiento entre el médico y el cacique. Tal disputa, en caso de que efectivamente llegara a producirse, quedaría resuelta ya desde su primer encuentro. En ningún momento el lector tiene dudas de que el triunfo corresponderá al médico, ya que el anciano es un hombre decrepito y desinteresado de cualquier cosa, que se dedica a cultivar sus nabicoles entonando “absurdos canturreos” (Fernández Santos, 1954: 49).

Por si acaso, la segunda edición se encarga de despejar aún más dicha incógnita, al elevar la categoría del médico suprimiendo toda referencia a su lujuria, prejuicios, miedos, dudas e iras. Y sin embargo, ya desde la primera edición de *Los bravos* se establecía que la verdadera comparación o enfrentamiento no era la existente entre don Prudencio y el médico, sino entre éste y el viajante.

El texto nos da múltiples pruebas de esta afirmación. Tenemos, en primer lugar, la condición de foráneos de ambos personajes. Ambos provienen de fuera del pueblo, y es necesario encontrar un rasgo que los identifique como tales. Así, de todos los personajes que intervienen en la novela, ellos dos son los únicos a los que el narrador jamás se referirá por su nombre propio, sino por su condición laboral.

Son personajes, por tanto, sin un nombre o pasado conocido, sin identidad. A diferencia de otros como don Prudencio, Amparo, Manolo o Pepe, de los extranjeros apenas sabemos nada. Sabemos, eso sí, que tanto el médico como el viajante huyen de su pasado, que encuentran refugio en la misma aldea y que, por lo que parece, en ambos late el mismo deseo, una idéntica ambición: la riqueza o el poder, por pequeños que sean, que encierra esa sociedad.

437 “Don Prudencio vino de sus nabicoles con el cubo en la mano y, dejándolo en la cocina, sacó una silla —la misma de siempre— al balcón. Desde la penumbra de la persiana veía el pueblo a sus pies, la doble hilera de casas a ambos márgenes del río, surgiendo de la tierra parda y seca.” (Fernández Santos, 1954, 78); Frente a esto, el texto dice, al final: “El médico salió al balcón. Colocó en él una silla y, sentándose, contempló el pueblo a sus pies.” (Fernández Santos, 1954: 192).

438 En esta línea de cosificación y desprestigio de la mujer, la segunda edición suprime una significativa traslación del pensamiento del personaje acerca de Socorro: “[...] tenía el firme convencimiento de que una mujer no era nunca capaz de llenar la vida de un hombre, al menos si éste vivía lo suficiente para comprenderlo” (Fernández Santos, 1954: 192).

Desde el punto de vista de la construcción narrativa, en todas las secuencias el médico y el viajante tienen un peso específico, ya sea como motores de la acción, como desencadenantes de la misma o como testigos de conversaciones. Su condición les permite, les obliga, a entrar en las casas de los habitantes a preguntar y a saber. Ellos permiten al lector conocer el pueblo. Tanto el médico como el viajante siempre están, por tanto presentes, siempre se cruzan al tiempo que lo hacen las tramas, siempre están en boca de los demás personajes.

El viajante es un personaje tan enigmático como el médico, pero a diferencia de éste, su imagen ya estaba plenamente perfilada desde la primera edición. Ni uno solo de los cambios le afectan a él, que es capaz de convencer con la máxima habilidad a los habitantes de la aldea para que le confíen los ahorros de toda la vida. Esa escena, que tiene lugar en la escuela donde se reúnen todos los vecinos, muestra el grado de manipulación al que pueden llegar a ser sometidos con una retórica convincente y efectiva.

Asimismo, el viajante seduce a una de las mujeres del pueblo, que lo acoge en su casa mientras dura su estancia allí. Y del mismo modo que el médico hacía con Socorro, el viajante la considera una posesión más, alguien, o mejor dicho, algo, que abandonará en cuanto termine su trabajo⁴³⁹.

Evidentemente, existen múltiples diferencias entre ambos personajes. Cada uno actúa desde maneras y perspectivas muy distintas. Es muy probable que el médico no desee el mal a los habitantes del pueblo, pero tampoco desea, como ha dicho insistentemente la crítica, ser un igual entre ellos.

Lo cierto es que los caminos de ambos son paralelos, aunque bien separados, y otro factor a tener en cuenta es que únicamente en una escena coinciden. Una única, aunque muy significativa, escena.

Merece la pena detenerse en este punto. Cuando el médico regresa de una cura en plena montaña tropieza con el viajante, que ha sido descubierto y apaleado en un pueblo vecino. En ese momento aparecen los habitantes de la aldea a la que pertenece el médico, dispuestos a vengar la afrenta que a ellos les pasó inadvertida en su momento⁴⁴⁰. Este “tumulto de sombras” que avanza “devorando la oscuridad” es desafiado por el médico, en la primera —y única—, decisión valiente que toma en toda la novela. Montado en su caballo y, por tanto, situado por encima del resto, decide proteger la vida del viajante aunque sabe que eso le costará la animadversión de todo el pueblo.

Y en este momento de máxima tensión, cuando parece que por fin los habitantes del pueblo harán honor al título de la novela, los bravos se vuelven mansos. Un solo hombre los reta, y vence, llevándose consigo el mayor de los trofeos mientras ellos se limitan a agachar la cabeza, impotentes.

La importancia de esta escena en la interpretación de la novela es esencial. Un médico depurado, como el de la segunda edición, reacciona de una forma mucho más coherente, y decidida, al desafiar al pueblo al que había acudido en busca de refugio. Pero, además de lo dicho, triunfa sobre el viajante, haciendo ver que su forma de obtener el poder era la única válida en ese contexto. Allí donde el estafador fracasa, donde su farsa es descubierta, el médico consigue convencer a todos de que es un líder natural, una persona intachable, ideal para ocupar el puesto del anciano don Prudencio.

A partir de esa escena, los comentarios acerca de su ascenso dentro del pueblo se suceden. Ya no es un joven e inexperto médico llegado de la capital que apenas sabe supurar una herida. Se trata del doctor, que comprará la casa del fallecido cacique tras haber seducido a su antigua amante, y que los observa, ya al final de la novela, desde las alturas de su mansión. Debo insistir una vez más, eso sí, en lo simbólico de esta usurpación,

439 “Miró a Amparo, pero ésta desvió los ojos y se dedicó a atizar el fuego.

—¿Le gusta el pueblo?

El viajante se vio obligado a declarar que mucho, y que por su gusto hubiera permanecido allí unos días más.

—Usted viene, se nos lleva el dinero y nos deja.” (Fernández Santos, 1954: 67).

440 Esta aparición, como puede observarse, resulta algo animalizada para tratarse de una obra neorrealista: “Simultáneamente, un destello de luz surgió a pocos pasos ante el caballo, y un rumor de palabras vino hasta los jinetes. El caballo hizo un extraño y fue acercándose despacio al grupo de hombres que hablaban [...] Vieron a Antón alzar el farol y venir hacia ellos abriendo mucho los ojos, devorando la oscuridad.

—Aquí está—gritó, y los demás se acercaron en un tumulto de sombras, pisadas y cigarros encendidos.” (Fernández Santos, 1954: 183).

ya que el texto sugiere que la posesión de las tierras y ganados nunca llegó a sus manos.

Una vez señalados los cambios que afectaban al personaje de referencia de la novela, así como su relación con otros personajes secundarios a los que se enfrenta y supera, hay que regresar al título de la novela, a la escena final y a la mansedumbre de unas gentes incapaces de cambiar el rumbo de los acontecimientos históricos en los que vivían.

Puede parecer arriesgada la hipótesis de que la crítica social llevada a cabo por Fernández Santos incluyera, y en gran medida, a los habitantes del pueblo. Sugerir que el título de la obra es irónico puede parecer excesivo, pero lo cierto es que en la novela no hay tal bravura por ninguna parte, y muestra de ello es el fragmento final ya comentado. No hay heroísmo en los aldeanos, sino resignación; no hay épica, sino indiferencia.

El párrafo siguiente, que nos traslada el pensamiento del médico, fue suprimido en su totalidad en la segunda edición:

era pronto para sentirse a gusto o no, para odiar o amar aquel pueblo, *aunque, desde su joven corazón, admirase a aquellos hombres que, hundidos en su valle, día tras día, trataban de arrancar a su tierra un fruto que se les negaba, luchando por volver a un tiempo de prosperidad y riqueza que no habría de volver para ellos, como no vuelve todo lo que vivió y, cumplido su destino, caduca.* (Fernández Santos, 1954: 150).

La supresión de este párrafo es una muestra más del excelente trabajo de depuración llevado a cabo por Jesús Fernández Santos en las sucesivas revisiones de su primera novela, una obra que debería mover al lector a una profunda reflexión sobre una sociedad, la española, que no ha cambiado tanto en lo esencial.

De ahí la actualidad de *Los bravos*, y de ahí la necesidad de reeditar y de volver sobre un texto fundamental en la narrativa española del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

ALBORG, Concha (1984): *Temas y técnicas en la narrativa de Jesús Fernández Santos*, Madrid, Gredos.

APARICIO LÓPEZ, T. (1956): "Jesús Fernández Santos: Entre el realismo social y la fidelidad a sí mismo", en *Religión y Cultura*, XXIX, 136-137, pp. 675-718.

DE NORA, Eugenio (1970): *La novela española contemporánea*, III, Madrid, Gredos, pp. 287-289.

FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús (1954): *Los bravos*, Valencia, Castalia.

--. (1960): *Los bravos*, Barcelona, Destino.

FREEDMAN, S. G. (1972): *Jesús Fernández Santos: The Trajectory of his Fiction*, Lowell, University of Massachusetts.

GIL NOVALES, Alberto (1955): "Los bravos", *Ínsula*, 120, Madrid, p. 6.

HERZBERGER, David K. (1983): *Jesús Fernández Santos*, Boston, Twayne Publishers, pp. 11-23.

JIMÉNEZ MADRID, R. (1991): *El universo narrativo de Jesús Fernández Santos (1954-1987)*, Murcia, Universidad de Murcia.

RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1977): *La obra narrativa de Jesús Fernández Santos*, Islas Canarias, Universidad de La Laguna.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1980): "Jesús Fernández Santos", en *Historia de la novela española*, Madrid, Editorial Alhambra, pp. 334-353.

SOBEJANO, Gonzalo (1975): *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Prensa Española.

LA VENGANZA Y LA ESCRITURA EN ALGUNOS ROMANCES DE CORDEL SOBRE MUJERES ASESINAS IMPRESOS EN EL SIGLO XIX

Juan Muñoz-Tébar
Universidad Autónoma de Barcelona

Los romances de cordel, también conocidos como romances de ciegos, puesto que su comercialización fue un monopolio ejercido por los invidentes gracias al apoyo de numerosas imprentas, conocieron su mayor auge, así como el anuncio de su caída, durante el convulsionado siglo XIX español. Aquel fue un tiempo donde el divorcio entre la tradición oral y la escrita era impensable dentro del seno de la literatura popular. Un tiempo donde el pueblo, mayoritariamente analfabeto, podía garantizar un auditorio atento a cualquiera que leyese en voz alta los versos de estos romances anónimos. Una época descrita por Julio Caro Baroja y recordada por Miguel de Unamuno, donde historias de apariciones de la Virgen, de princesas y reyes, de caracoles gigantes que invaden la península, de batallas o amores imposibles, o de terremotos y crímenes, podían ser leídas, escuchadas y memorizadas por el público adicto a los pliegos sueltos. Allí, el romance siguió cumpliendo con la función noticiosa que, desde la Edad Media, siempre tuvo, a la vez que se ocupó de transmitir y educar al pueblo con los preceptos morales del catolicismo. De todo este exagerado universo narrativo, aquí me centraré en comentar algunos romances de cordel impresos en el siglo XIX que tratan sobre mujeres asesinas, y específicamente, me referiré a aquellos en los que las mujeres se visten de hombre para rebelarse y cometer sus crímenes, y donde la escritura cumple, al menos, un pequeño papel a la hora de reafirmar sus venganzas.

1.- Vengadoras vestidas de hombre

El tema de la mujer vestida de hombre, dentro de la tradición del romance, nos conduce inevitablemente a *La Doncella Guerrera*, un cuento de final feliz donde dicha doncella, después de su paso por el ejército vestida de hombre, vuelve a sus ropas de mujer y se casa con un príncipe. Si bien es una historia antigua, no se tiene noticia de este romance sino hasta el año 1599, y como señala Paloma Díaz-Mas: “Extraña que los editores del siglo XVI no incluyeran este romance en sus colecciones, cuando tanto predicamento tuvo el tema de la mujer vestida de hombre en otros géneros literarios, como el teatro y la narrativa” (Díaz-Mas, 1994: 359).

Efectivamente, en muchas comedias del Siglo de Oro aparece la mujer vestida de hombre como uno de los personajes principales y característicos del teatro clásico español. Jaime Homero Arjona (1937), en un estudio publicado hace más de medio siglo, calcula que de cuatrocientas comedias de Lope de Vega, ciento trece revelan el uso del disfraz varonil, es decir, casi la cuarta parte de su obra. Y obviamente, también Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Calderón de la Barca y hasta Cervantes utilizaron este recurso. Así, la tradición del tema de la mujer vestida de hombre tiene varias y distintas genealogías que se cruzan en el tiempo, y en el caso de los romances de cordel impresos en el siglo XIX, ésta se configura en una mezcla de tipos y situaciones repetitivas que no ocultan el carácter didáctico de estos personajes femeninos, así como la estrechez argumental de sus historias. Si bien en el teatro la mujer vestida de varón despertaba erotismo y podía representar una estratagema para conseguir ciertos fines de carácter amoroso sin perder su feminidad, en los romances de cordel todo apunta a la aventura y al asesinato sangriento. Pero la bandolera, la mujer esquiva, la amazona, la líder y la vengadora, todas ellas tipologías estudiadas por Melveena McKendrick (1974) en obras de teatro del Siglo de Oro, no dejan de tener un reflejo, aunque sea humilde y rudimentario, en las protagonistas asesinas de los pliegos de cordel. En todo caso, estas mujeres respondían a la sensibilidad popular de su tiempo, como bien indica Joaquín Marco:

En la segunda mitad del siglo XVIII y durante el siglo XIX se acentúa la depuración del Romancero antiguo. El público se siente atraído cada vez con mayor fuerza por la “novedad” del pliego. Se sostienen aquellos pliegos que están apoyados por una vertiente musical popular (como el

romance de Gerineldo) o cuyos temas coinciden con los gustos populares: violencia, fidelidad a la tradición, erotismo soterrado, religiosidad popular, etc. (1977: 184).

2.-Sebastiana del Castillo



Grabado que figura en el romance de *Sebastiana del Castillo*, Lérda, Imprenta de Corominas (entre 1847 y 1859)

“Sebastiana del Castillo / la mujer más desalmada / que de madres ha nacido”, es sin lugar a dudas una de las asesinas que mayor éxito tuvo entre el público. Su romance, impreso desde finales del siglo xviii y ambientado en la Sierra-Morena, cuenta una historia sin desperdicio: castigada por sus padres y sus dos hermanos a permanecer encerrada durante un año para impedir su casamiento, logra escapar con la ayuda de su amante asesinando previamente a sus progenitores, a quienes saca los corazones y los fríe en aceite. A continuación, mata a su amante por cobarde y por ser el causante de sus problemas, y luego huye vistiéndose con sus ropas. Los hermanos salen en su busca y ella los decapita junto a dos bandoleros.

Llevó las cuatro cabezas
y se fue a Ciudad Rodrigo,
y en una esquina en la plaza
las puso con un escrito
que de esta suerte decía:
“A estos dos hermanos míos
di la muerte por vengarme
de haberme dado castigo,
y a los otros dos maté,
por saber que eran bandidos:
ya está la venganza hecha
y mi gusto está cumplido;
si hay alguno que se oponga,
salga á campaña conmigo,
porque el rigor de este brazo,
son pocos los de este siglo”.
El señor corregidor
les dio aviso a sus ministros
de que salgan a prenderla,
y acudieron infinitos.
A dos alcaldes mató
y hasta cinco o seis ministros,
y con la espada en la mano
parecía un basilisco (s.a.: s.p.)⁴⁴¹.

441 [Sebastiana del Castillo, *Nueva y famosa relación de las atrocidades de Sebastiana del Castillo y el trágico fin de su vida después de haber muerto a su padre, madre y hermanos*], Barcelona, Imp. Hospital, 19, “El Abanico” (finales del siglo XIX), s.a., s.p.

Pero gracias a una pedrada que le hace perder el conocimiento, es atrapada y condenada a muerte. No ha cumplido los veinte años, y antes de morir dice:

Padre los que teneis hijas,
no seais como los míos,
nos estorbeis los matrimonios
que es sacramento divino [...] (s.a.: s.p.).

Ahora bien, detengámonos en algunos detalles de la evolución del pliego de *Sebastiana del Castillo* para entender mejor el universo de la literatura de cordel. Estos pliegos, no hay que olvidarlo, estaban impresos con la peor tinta, en hojas de bajo precio y sin encuadernar.



Grabado del romance de *Sebastiana del Castillo*, Barcelona, Imp. Hospital, 19, "El Abanico" (finales del siglo XIX)

Como señala Joaquín Marco, era "una literatura que podía adquirirse en las esquinas de las ciudades y en los pequeños pueblos, [...] que va en busca del lector y no al revés" (1977: 33-34). Además, entraba por los ojos, puesto que es una convención de estos pliegos el hecho de poseer un grabado xilográfico⁴⁴² que facilitaba la comprensión del texto y que además, podía mejorar las ventas. Porque al igual que los adjetivos "nuevo", "famoso" o "curioso" es algo intrínseco a sus títulos textuales y servían para llamar la atención de los compradores, el grabado o viñeta, como bien señala Jean-François Botrel (2000), hacía de título icónico para identificar rápidamente el producto. Y si la historia que contaban no ofrecía el aire de actualidad que el público necesitaba, pues simplemente se intervenía o mutilaba el texto, como ocurre en el caso de *Sebastiana del Castillo*.

En la mayoría de los pliegos publicados en el siglo XIX, *Sebastiana* muere en la horca, y por lo general ocurre en el año 1725⁴⁴³. En el caso de la edición que hemos trabajado, de finales del siglo XIX, se ha sustituido la palabra "horca" por "patíbulo", dado que en aquel momento morir en la horca era un anacronismo: el rey Fernando VI abolió en 1828 la pena de muerte en horca, y dispuso que, a partir de entonces, se ejecutase a todos los condenados a muerte con el garrote vil. Si bien el resto del texto se mantiene casi intacto, en esta edición se han suprimido cuatro versos, aquellos que justamente ofrecían la supuesta fecha de los acontecimientos, y que puede encontrarse, con algunas variantes, en ediciones anteriores:

442 Véase: Portús, Javier, "Imágenes de cordel", en *Palabras para el pueblo. Aproximación general a la literatura de cordel*. V.1, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2000, pp. 403-428.

443 [*Sebastiana del Castillo* / Nuevo y Famoso Romance, / en que se refiere las atrocidades de *Sebastiana del Castillo*, / y como mató á su padre, á su madre, y á dos hermanos suyos], Barcelona, Imprenta de Ignacio Estivill, en M. Joaquín, *Literatura Popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos de cordel)*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 477-480.ed.

En este presente año,
según lo dice el escrito,
que es mil y setecientos
en este de veinte y cinco (1977: 480).

Así, libre de ataduras temporales y acompañada por un grabado más moderno, Sebastiana está lista con su nuevo romance para salir a matar e interpretar, otra vez y a su manera, el motivo de la “boda estorbada” con algunos torpes ingredientes del teatro de Capa y Espada, puesto que Sebastiana representa, fundamentalmente, un desafío y una advertencia. En palabras de Joaquín Marco:

El mundo de la literatura popular constituye el modelo de una sociedad ideal basada en los principios religiosos católicos tradicionales. A pesar de que la violencia, la venganza o la sátira feroz forman las coordenadas de actuación de los principales personajes de los pliegos, éstos, en su conjunto, procuran ofrecer al lector o al oyente una escuela de buenas costumbres. La actitud del pliego, en este sentido, coincide con la “comedia española” o con la propia novela picaresca. La elaboración del mundo imaginario está en función de una “moralidad” final (1977: 90).

Así, las quince personas⁴⁴⁴ que asesina Sebastiana del Castillo, sus sufrimientos y su arrepentimiento final, sólo cumplen una función instrumental dentro de un mensaje moral que ha de superponerse a todo. En el fondo, no importan los motivos que la han llevado a rebelarse (abuso de la autoridad paterna, abandono, engaño o pérdida de la honra), pues su rebelión, al igual que la rebelión de todas las mujeres asesinas que iremos nombrando en este trabajo, desde un principio está condenada al fracaso. En palabras de McKendrick:

La mujer bandida es una rebelde en contra de una sociedad esencialmente masculina, y su disputa es con las convenciones sociales injustas que sobre su sexo han impuesto los hombres: la convención de que en la elección de marido una mujer debe rendirse a los deseos de su padre (o de otra cabeza de familia) y la convención de que sobre una mujer seducida debe caer el desprecio de un mundo escandalizado. [...] La mujer ultrajada nunca puede ganar. El crimen como último recurso es, paradójicamente, un intento por afirmar el honor y el sentido de la honra a través de un proceso que aumenta el deshonor. Es un intento por responder a una contradicción con otra contradicción, a una sinrazón con otra sinrazón hasta que de alguna manera pueda escapar del laberinto moral (1974: 130)⁴⁴⁵.

En estos romances de cordel la muerte es una mujer joven vestida de hombre, que ataca y asesina, casi exclusivamente a hombres. Una mujer cuya rebelión contra la autoridad consiste en tomar venganza como lo habría hecho un hombre y, claro está, haciéndolo de un modo tan exagerado que raye en el absurdo. Hay que destacar que las víctimas de estas asesinas están identificadas y seleccionadas por su oficio o rango social. Desde esta perspectiva, matar a tres o cuatro soldados no está mal, pero el objetivo de estas rebeldes apunta, más bien, a aniquilar nobles caballeros, ministros, alcaldes, alguaciles, comendadores, escribanos y, de ser necesario, también a bandoleros, guapos y jaques. Como representantes de la inconformidad popular, nunca matan a gente del pueblo, o si se prefiere, desde un punto de vista mercantil las asesinas nunca matan a los potenciales compradores de sus pliegos. Al mismo tiempo, las únicas mujeres que pierden la vida en manos de estas criminales son sus propias madres o las amantes de los hombres que las han traicionado, detalle terrible y morboso que pretende subrayar su locura y la ilegitimidad de sus actos dentro de la “moral” del cordel. Estas muertes femeninas suelen ocurrir al comienzo de cada romance, y cierto es que las otras mujeres que van encontrando en su camino nunca son asesinadas, más bien, suelen ser asaltadas o sencillamente heridas a puñaladas. En un par de ocasiones, como es el caso de las asesinas Margarita de Cisneros o la Valiente Espinela, pueden socorrer o conmovirse ante una dama en apuros, lo que demostraría cierta conexión con las prácticas del código caballeresco aunque, claro está, no dejaría de ser la excepción de la regla. Porque en medio de un

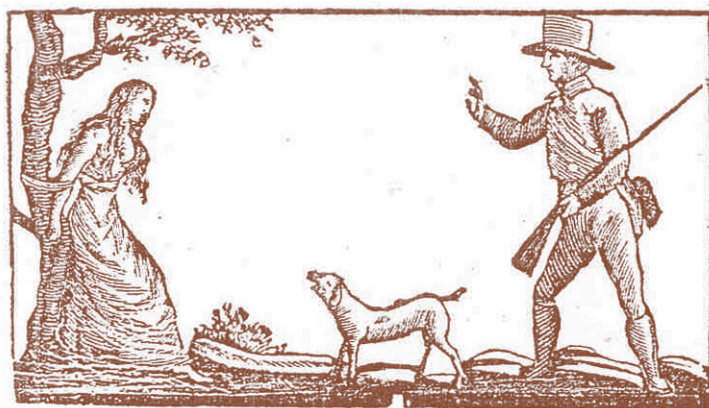
444 Contar el número de muertos no es una trivialidad, pues era uno de los reclamos con el cual los impresores buscaban atraer al público. Como, por ejemplo, notamos en otro pliego: [*Nueva relación y curioso romance, en que se declara, y da cuenta de treinta muertes que ha hecho una doncella llamada doña Isabel Gallardo, natural de la ciudad de Jaén*], Barcelona, en la Imprenta de Joan Fornis, en la calle de Amargós, s.a

445 Esta traducción es del autor.

universo moral pintado en blanco y negro, resulta necesario otorgar un gran peso a los aspectos más básicos: aparte de llevar ropas masculinas, lo cierto es que a Sebastiana del Castillo sólo le queda la opción de rebelarse y afirmarse como hombre a través del asesinato, o mejor dicho, a través de uno de los instintos más bajos y prohibidos del hombre, a pesar de que en los mandamientos judeocristianos ocupe el quinto lugar. De allí que la acertada mezcla entre tremendismo y exageración diera tan buenos resultados en estos romances, puesto que las mujeres, una vez iniciado su ciclo de asesinatos, simplemente matan sin piedad y de un modo abiertamente sanguinario a cuanto hombre se cruza en su camino. Mientras más sangre derrama, más hombre es la mujer que se ha vestido de hombre para vengarse. Y no olvidemos que por más que luchen, estas asesinas protagonistas no tienen la posibilidad de morir peleando, puesto que esto representaría el triunfo de su rebelión. Es la acción por la acción, atrapada en el delirio de no parar mientras queden balas en la escopeta y donde la nocturnidad no es necesaria. Y el hecho de que Sebastiana se detenga a escribir un pasquín desafiando a toda Ciudad Rodrigo marca, efectivamente, su fin. Sin embargo, al mismo tiempo representa un paso más hacia sus aspiraciones de hombre: al expresar públicamente sus deseos por escrito y hacerlo, además, de una manera arrogante. Atreverse a violentar con la escritura el espacio público propiedad de los hombres en el siglo XIX, es también un crimen dentro de la literatura de cordel. Sebastiana, al final, es también una mujer desesperada que muere por haberse convertido en un hombre tonto.

Los romances de cordel del siglo XIX son literatura popular en su sentido más estricto. Aquí no hay espacio para la trasgresión literaria, ni para la experimentación temática ni estructural y menos aun, para la existencia de un universo poético donde se respete la composición del romance, puesto que la frontera del octosílabo se cruza tranquilamente gracias a los errores y a las malas prácticas de estos poetas anónimos. Su universo moral, ya lo hemos visto, no ofrece muchas opciones aparte de plegarse o no a la autoridad masculina. Así, dentro de los pliegos de cordel, el romance de *Rosaura la de Trujillo* es el que mejor puede ilustrarnos el final que le espera a la mujer que no se rebela para vengarse

3.- Rosaura de Trujillo



Grabado que figura en el romance de *Rosaura la de Trujillo*, Barcelona, Imprenta de Ignacio Estivill.

Rosaura la de Trujillo es quizás uno de los pliegos de cordel más famosos que existen. El más antiguo del que he tenido noticia fue impreso en Sevilla por la Viuda de Leefdael entre 1730 y 1740, y que, junto a otras impresiones del mismo romance, han sido ampliamente comentadas por María Cruz García de Enterría (1983: 110). Por su parte, Sutherland (2000) registra al menos dieciséis pliegos españoles distintos que llevan este romance, junto a otros tres impresos en México en el siglo XIX (Toluca, Ciudad de México y Los Ángeles). Y ya en el siglo XX, se llegó a recoger una versión dicha por una señora en La Santa Cruz, Tenerife, en 1953⁴⁴⁶. La historia de Rosaura, también ambientada en la Sierra Morena, cuenta como la joven, hija de un caballero, se enamora de un labrador y, ante la imposibilidad de casarse, no se le ocurre otra cosa sino enviarle una carta pidiéndole que

446 Recogida por Morales y comentada en Diego Catalán (1986) et alii., *La Flor de la marañuela*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, p. 374.

la rapte. El labrador acude a la cita acompañado de un primo suyo. La raptan, la violan en el bosque y la dejan desnuda y amarrada a un árbol. Allí, la encuentra un cazador.

Puse al rostro mi escopeta
bien prevenida de balas,
por el eco de la voz
llegué á parar donde estaba:
Ví una temprana belleza
a un duro tronco amarrada,
desmelanado el cabello,
y de ropas despojada.
Cuando vi tal hermosura
no pude hablarla palabra;
viéndome ella tan suspenso
de aquesta suerte me habla;
llega, mencebo, y no temas,
que soy persona humana,
y mis pecados me tienen
en el sitio en que me hallas;
desátame y te diré
mi pena, fatiga y ansia,
y también los alevosos
que son de mi mal la causa (1856: s.p.)⁴⁴⁷.

El cazador la libera y la ayuda a comunicarse con su padre, para lo cual Rosaura escribirá otra carta. El ultraje en el bosque recuerda a la Afrenta de Corpes, y el padre de Rosaura, al enterarse de lo ocurrido, se portará como el Cid y dejará la justicia en manos de la autoridad. Los dos violadores son atrapados y ejecutados, y sus cabezas exhibidas en un camino. A Rosaura sólo le queda ir a un lugar:

y Rosaura en un convento
con ejemplar vida pasa.
Aquí dio fin esta historia
de la infelice Rosaura (s.p.)⁴⁴⁸.



Grabado que aparece en el romance de *Rosaura la de Trujillo*, Barcelona, Imprenta de Llorens, Palma de Sta. Catalina 6.

447 [Rosaura la de Trujillo. Curioso romance en que se refiere un caso lastimoso que sucedió a una doncella llamada Rosaura, en la ciudad de Trujillo], Madrid, se hallará en la Plaza de Riego, 1856.

448 Op. cit. Argumentos parecidos a éste, se encontrarán en los romances de cordel de *Doña María Leonarda* y *Fénix Alva*.

4.- El destino de las asesinas

Víctima de las circunstancias y de las propias cartas que ha escrito, Rosaura, con su honor manchado, cumple con el papel moral que se espera de una mujer y se entrega a su destino. Como señala M. McKendrick:

La ambigua complejidad de la posición de la mujer, presenta aquí un problema casi insuperable. La misma estructura ético-social que prohíbe a la mujer ser violenta o tomar en sus manos la tarea de la venganza —que ha de caer sobre su padre o hermano—, también decreta que el reconocimiento de la humillación y el fallo al defender su reputación ya constituyen una pérdida de la honra, y la pérdida de la honra es obviamente una instancia ética inapropiada a cualquier sexo (1974: 130-131).⁴⁴⁹

A Rosaura no le queda la opción de la muerte, y ni siquiera nos enteramos si tuvo la alternativa de seleccionar el mejor convento entre varias posibilidades. Aunque es cierto que en los pliegos de cordel pueden hallarse algunas “malmonjadas”, el tema del convento como un infierno en vida no parece ahuyentar a las mujeres asesinas que saben que la muerte les pisa los talones. En otras palabras, arrepentirse y escoger el convento significa elegir la cadena perpetua para expiar, a la manera cristiana, tanto sus crímenes como la soberbia de haberse creído hombres. Los romances de cordel sobre mujeres asesinas que terminan en un convento reafirman lo anteriormente dicho: poco importan sus andanzas y sus crímenes, si estos no son más que el instrumento para llegar a una sentencia moral, cuyo peso condiciona la historia y que sin proponérselo, iguala la muerte a la vida conventual. Porque la entrega religiosa, vista desde este ángulo, pierde todo su potencial redentor: el arrepentimiento de las mujeres en el patíbulo se equipara simbólicamente al arrepentimiento de la monja. Así, volviendo a las asesinas vestidas de hombre, encontramos a *Doña Josefa Ramírez, nueva relación en que se da cuenta de los arrojos y arrestos que ha ejecutado esta noble señora, con lo demás que verá el curioso lector*⁴⁵⁰. Doña Josefa mata a los dos asesinos de su prometido y luego a diez personas más, lo que no impide que sea perdonada por sus padres y, como su honor no ha sido mancillado, pues se le permita ingresar por su propio pie a un convento. También está el caso del romance de *Doña Inés de Alfaro*⁴⁵¹, que presenta cierta relación argumental con *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Ribas. Doña Inés deja detrás de sí a quince muertos y cuatro heridos, y hay que indicar que su historia posee una rara complejidad en comparación a otros pliegos de cordel. El público consumidor de esta literatura espera unos claros contenidos de antemano, y los anónimos autores de estos romances se ocupan muy bien de cumplir con esas expectativas. Dentro de sus argumentos es difícil hallar matices, y ponerse y quitarse un disfraz de manera continua, como ocurre, por ejemplo, en *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, es un planteamiento que sobrepasa las pretensiones del romance de cordel. En otras palabras, para las protagonistas de estos pliegos vestirse de hombre es una decisión moral irrevocable: una vez que la asesina se ha puesto los pantalones y se ha enfundado dos pistolas y un puñal, únicamente podrá abandonar el disfraz y recuperar sus vestidos de mujer a la hora de confesar sus crímenes y acudir al patíbulo o al convento. Pero el caso de *Doña Inés de Alfaro*, por un momento, pretende ser una excepción: ella retoma sus vestidos de mujer para disfrutar del amor en compañía de un bandolero y, por instante, se detienen los asesinatos y parece que encontrará la felicidad. Sin embargo, al ser mujer, termina por ser acosada por el resto de los bandoleros y entonces, debe recuperar sus ropas de hombre y seguir matando. Para Doña Inés, sus ropas femeninas se han convertido, mediante un sencillo juego de espejos, en un disfraz incómodo que la domestica, la debilita y la hace centro de todos los juicios. Al final, es atrapada en Sierra Morena y rápidamente es ahorcada, pero en el último minuto la salva un ermitaño que corta la soga de la que está colgando. Luego de pasar algún tiempo viviendo como ermitaña en una cueva, Doña Inés, a pesar de los asesinatos y de haberse acostado con varios hombres, se arrepiente y logra entrar tranquilamente en un convento.

449 Esta traducción es del autor.

450 [*Doña Josefa Ramírez. Nueva Relación en que se da cuenta de los arrojos y arrestos que ha ejecutado esta noble señora, con lo demás que verá el curioso lector*], Madrid, Imprenta de D. José M. Marés, calle de Relatores, número 17, 1852.

451 [*Doña Ines de Alfaro*], Barcelona, Imp. de Ramirez y Compañía. 1873.



Grabado del romance de *Doña Josefa Ramirez*, Madrid, Imprenta de D. José M. Marés, calle de Relatores, número 17, 1852.



Grabado que aparece en el romance de *Doña Ines de Alfaro*, Barcelona, Imp. de Ramirez y Compañía. 1873.



Grabado que figuran en el romance *Atrocidades de Margarita Cisneros*, Barcelona, imprenta de Llorens, Palma de Sta. Catalina 6, s.a

Por su parte, el romance de *Doña Victoria de Acevedo*⁴⁵² evoca el argumento de *La Doncella Guerrera*, aunque en esta ocasión Doña Victoria mata al príncipe, representado por un capitán del ejército. Y después de asesinar a otras nueve personas, acabará sus días en olor de santidad y viviendo en una cueva como ermitaña, a la vez que consuma una insípida alteración del final del convento.

Otras famosas asesinas son *Margarita Cisneros*⁴⁵³, con ocho muertos en su haber y unos versos de una calidad realmente criminal, y *La Valiente Espinela*⁴⁵⁴, con cincuenta y ocho entre muertos y heridos. Ambas fueron ejecutadas y el argumento de la segunda recuerda, en algunos aspectos, a la historia de la Monja Alférez.

Como podemos notar, estas modestas variaciones en los romances de cordel sobre mujeres asesinas proponen un cierto espacio para la imaginación, donde el préstamo de argumentos, sin importar su procedencia, es capaz de crear algún juego ante la vigilancia moral. Así, el final del pliego de *Juana la Valerosa, hechos memorables y atrocidades que cometió esta joven por vengar su amor mal correspondido*, bien puede cerrar este ciclo. Juana la Valerosa es abandonada por su amante, quien debe casarse con otra. Así que llena de rabia, los asesina a los dos en su lecho de bodas.

Cosioles a puñaladas,
y con la sangre que mana
hirviendo de sus heridas,
escribe su triunfo ufana:
"A los filos de un puñal
murió Pancho y Sinforosa,
para vengar mis agravios
yo, Juana la Valerosa"
Con la punta de un puñal,
bañado en sangre, grabado
en la pared de la alcoba
este escrito fue encontrado (1861: s.p.)⁴⁵⁵.

Juana huye al bosque todavía vestida de mujer y armada con una pistola y una carabina. Allí mata a tres hombres que quieren atraparla.

Y en la corteza del roble,
Que le sirvió de muralla,
Escribió con su puñal:
"El que aquí estos muertos halle
que sepa que una muger

452 [*Doña Victoria de Acevedo*], en ed. A. Durán (1847): *Romancero General o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, pp. 359-360.

453 [*Atrocidades de Margarita Cisneros*], Barcelona, imprenta de Llorens, Palma de Sta. Catalina 6, s.a.

454 [*La valiente Espinela*], Madrid, imprenta. de D. J. Marés, calle de Relatores, núm. 17, 1852.

455 [*Juana la Valerosa, hechos memorables y atrocidades que cometió esta joven por vengar su amor mal correspondido*], Barcelona, Imprenta de Juan Llorens, calle de la Palma de Sta. Catalina nº 6, 1861.

les dio muerte y no alevosa
mas diestra en armas que ellos
fue Juana la Valerosa" (1861: s.p.).

Ahora, vestida de hombre, llega a Madrid y sigue matando, a la vez que continúa dejando escritos que la identifiquen como autora de los crímenes. La ciudad está llena de carteles que ofrecen recompensa por su captura y así, mientras Juana se enamora de nuevo, su amante la delata y cae en manos de la ley.

Presa Juana, desde luego
la causa fue sustanciada
y conforme era de ver
a muerte fue condenada.
Al leerle la sentencia
se quedó tan sorprendida,
que sólo exclamó ¡Dios mío!
quedando Juana sin vida.
Se le halló un pliego cerrado
de su propio puño escrito,
que iba dirigido al padre
del desdichado Panchito.
En él decía "cuando
a vos sea dirigida
esta carta habré pagado
yo ya el tributo a la vida.
Y habré a Dios cuenta dado
de lo que le haya ofendido,
y desde ahora os perdono,
la parte que habéis tenido.
De vuestro hijo contrariando
los inocentes amores...
Fuisteis parte en su desgracia.
Fuisteis parte en mis errores.
Pero repito os perdono
Porque tan solo es mi intento,
El que sirva mi desdicha
A los padres de escarmiento" (1861: s.p.).



Grabado que aparece en el romance de *Juana la Valerosa*, Barcelona, Imprenta de Juan Llorens, calle de la Palma de Sta. Catalina nº 6, 1861.

Más allá de esta lección final que justifica el último texto escrito por Juana, nos encontramos, al fin, con una pequeña trasgresión moral. En una época donde el suicidio está prohibido y además, es escaso en la literatura española, Juana la Valerosa logra escapar del patíbulo al morirse de la impresión. Si bien hablar de suicidio involuntario es una tontería, en estas circunstancias, al morir, Juana huye del castigo de la ejecución

y ejerce, sin querer, una libertad prohibida. En su caso, la escritura cumple la ingenua función de subrayar la autoría de sus asesinatos para así engrandecer su fama, bien inscrita en la tradición folletinesca. De nuevo, como ocurre con Sebastiana del Castillo, la escritura y la arrogancia son el instrumento de la perdición de otra rebelión infructuosa. Pero esta es una rebelión que, mientras dura, hace un uso descarado de los elementos del drama barato y es capaz de violar las leyes de la métrica con la única intención de desafiar soterradamente a la autoridad. Así, al incluir una versión femenina del motivo del “bandido bueno” anárquico y desafiante ante el sistema, los romances de cordel del siglo XIX terminan por plantear una doble semblanza: por una parte, la mujer que se rebela ante la autoridad masculina y vive el sueño de matar como un hombre para poder ser una mujer libre; y por otra, la protagonista que, escribiendo con sangre, pasa a formar parte de un sueño de reivindicación popular basado en la venganza y en el asesinato. Sueños, que tanto en estos romances como en la vida real, nunca se han escrito con un final feliz.

BIBLIOGRAFÍA

ASHCOM, B. B. (1960): "Concerning "la mujer en hábito de hombre" in The Comedia", *Hispanic Review*, 28, pp. 43-62. [*Atrocidades de Margarita Cisneros*], Barcelona, Imprenta de Llorens, Palma de Sta. Catalina 6. s.a.

BOTREL, Jean-François (2000): "El Género de cordel", en *Palabras para el pueblo. Aproximación general a la literatura de cordel*, 1, CSIC, Madrid, pp. 41-69.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1976): *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Sociedad General Española.

CANTERAS MURILLO, Andrés (1990): *Delincuencia femenina en España: un análisis sociológico*, Madrid, Publicaciones del Ministerio de Justicia.

CARO BAROJA, Julio, ed. (1966): *Romances de ciego: antología*, Madrid, Taurus.

--. (1990) *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo.

CATALÁN, Diego (1986): *La Flor de la marañuela*, eds. M. J. López de Vergara...et alii, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, p. 374.

CÁTEDRA, Pedro M. (2002): *Invenición, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.

DÍAZ, Joaquín (1992): *Coplas de ciegos*, Valladolid, Ámbito.

DÍAZ-MAS, Paloma, ed. (1994): *Romancero*, Barcelona, Crítica.

DÍAZ G. VIANA, Luis, coord. (2000): *Palabras para el pueblo. Aproximación general a la literatura de cordel*, I, CSIC, Madrid.

[*Doña Ines de Alfaro*], Barcelona, Imprenta de Ramírez y Compañía, 1873.

[*Doña Josefa Ramirez. Nueva Relación en que se da cuenta de los arrojos y arrestos que ha ejecutado esta noble señora, con lo demás que verá el curioso lector*], Madrid, Imprenta de D. José M. Marés, calle de Relatores, número 17, 1852.

DURÁN, Agustín, ed. (1847): *Romancero General o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 2 vols.

GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1983): *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor.

--. (1971): *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus.

HOMERO ARJONA, Jaime (1937): "El disfraz varonil en Lope de Vega", *Bulletin Hispanique*, 39, pp.120-45.

[*Juana la Valerosa, hechos memorables y atrocidades que cometió esta joven por vengar su amor mal correspondido*], Barcelona, Imprenta de Juan Llorens, calle de la Palma de Sta. Catalina nº 6, 1861.

[*La valiente Espinela*], Madrid, Imprenta de D. J. Marés, calle de Relatores, núm. 17, 1852.

MARCO, Joaquín (1977): *Literatura Popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos de cordel)*, Madrid, Taurus, 2 vols.

MCKENDRICK, Melveena (1974): *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age A Study of the "Mujer Varonil"*, Cambridge, Cambridge University Press.

MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco (2000): *Panorama de la Literatura de Cordel española*, Madrid, Ollero & Ramos.

RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1997): *Nuevo Diccionario Bibliográfico de Pliegos Suelos Poéticos. Siglo XVI*, eds. A.L.-F. Askins y V. Infantes, Madrid, Castalia y Editora Regional de Extremadura.

ROMERA-NAVARRO, Miguel (1934): "Las disfrazadas de varón en la comedia", en *Hispanic Review*, 2, pp. 269-286.

ROMERO DE LECEA, Carlos (1974): *La imprenta y los pliegos poéticos*, Madrid, Joyas Bibliográficas.

[*Rosaura la de Trujillo. Curioso romance en que se refiere un caso lastimoso que sucedió a una doncella llamada Rosaura, en la ciudad de Trujillo*]. Madrid, se hallará en la Plaza de Riego, 1856.

SEGURA, Isabel, ed. (1984): *Romances horrorosos: selección de romances de ciego que dan cuenta de crímenes verídicos, atrocidades y otras miserias humanas*, Barcelona, Alta-Fulla.

SUTHERLAND, Madeline (2000): "Romances, corridos y pliegos sueltos mexicanos", en *Palabras para el pueblo. Aproximación general a la literatura de cordel*, I, Madrid, CSIC.

UNAMUNO, Miguel (1988): *Paz en la guerra*, Madrid, Alianza.

LA CENSURA TEATRAL EN EL SIGLO XVIII: LA FORTUNA DE LA NIÑA DE PLATA, DE LOPE DE VEGA, A LA LUZ DE UN MANUSCRITO DE 1735

Eva Muriel Quiñonero
Universidad Autónoma de Barcelona

1.-La importancia de las comedias sueltas en la transmisión de textos

A comienzos del siglo XVIII, empezaron a publicarse con frecuencia y en gran escala obras de teatro sueltas. En palabras de Vega García-Luengos (1993: 1008): “las llamadas *comedias sueltas* constituyen un factor fundamental para entender la transmisión de los textos del teatro español, así como para afrontar el estudio de la cultura barroca y dieciochesca”⁴⁵⁶. A lo largo del siglo, hubo interés por recuperar obras teatrales de los autores clásicos del Barroco cuyas piezas, en muchos casos, fueron refundidas e impresas como comedias sueltas; ocurrió de este modo con algunas comedias de Lope de Vega. La refundición surge del propósito de adaptar obras teatrales clásicas a la ideología y la estética neoclásicas. En cuanto a las comedias de Lope, el aprecio por “la espectacularidad de los lances y los hechos de sus comedias históricas” era considerable (Sala Valldaura, 1997: 185-86); tanto, que hubo ocasiones en que aquéllos que no eran partidarios de la concepción dramática barroca sí reconocieron, sin embargo, el valor de las obras de Lope, las cuales fueron arregladas para su representación⁴⁵⁷.

La censura era primordial en la adaptación de obras teatrales⁴⁵⁸. Andioc (2005: 483) observa que

desde 1708 hasta 1800 [...] las comedias del Fénix no se representaron apenas en su forma original. Tampoco, por cierto, se puede tener la seguridad de que una pieza antigua se declamase íntegra, debido a la intervención eventual de la censura.

No es habitual que se conserven los manuscritos de las obras que fueron reguladas por la censura en el siglo XVIII. En el caso de la comedia *La niña de plata*, de Lope de Vega, se conserva un manuscrito del año 1735. Su interés fundamental radica en que permite conocer, de primera mano, cómo la censura condiciona la reescritura de la comedia en el siglo XVIII, con modificaciones tan serias que el texto primitivo de Lope se convierte en una refundición; se trata, además, del testimonio del cual deriva el impreso de la primera comedia⁴⁵⁹ suelta de la obra

456 Sobre la comedia suelta, de acuerdo al contenido de este artículo, cfr. López (1996).

457 Vid. Checa Beltrán (1990), para la recepción del teatro del Siglo de Oro en la preceptiva dramática del siglo XVIII; con relación a la polémica teatral suscitada en la época, conviene consultar Ríos (1990).

458 Vellón Lahoz (1990) aborda en su estudio el proceso de refundición de *La dama duende*, a partir de la “práctica ideológica”. Pueden consultarse, además, para una visión general de la repercusión que tuvo la censura en las obras dramáticas del siglo XVIII, Cambroner (1899), Esquer Torres (1965), Deforneaux (1973) y Domínguez Ortiz (1984); para la práctica de la censura en textos literarios del siglo XVII representados en el siglo XVIII, cfr. Profeti (1988).

459 *La niña de plata* pertenece a la Parte Novena de las comedias de Lope (Madrid, Imprenta de la Viuda de Alonso Martín, 1617). Cabe subrayar que el ms. de 1735 es una refundición de la Parte Novena, en su edición barcelonesa (Imprenta de Sebastián de Cormellas, 1618). Como se ha señalado, se trata del texto de la comedia suelta, impresa en 1739 (Madrid, Imprenta de Antonio Sanz), ejemplar del cual ha habido otras adaptaciones, e incluso traducciones. Los testimonios de 1735 y 1739, ms. e impreso, presentan diferencias mínimas (sólo las marcas del censor en el ms., cuyas modificaciones se trasladan al impreso, que presenta el texto en limpio, con grafías modernizadas y erratas corregidas; también presenta variantes lingüísticas y cambios en acotaciones). Otras variantes del texto del ms. de 1735 (M) y la suelta de Madrid, 1739 (S): v. 257 notable M > noble S; v. 478 hizo M > lució S; v. 562 El viejo es M > Viejo de S; v. 981 casual M > cruel S; v. 1104 ¿Qué tengo de oírte? M > ¿En qué me ofendiste? S; v. 1135 un buen M > un S; v. 2645 la linterna M > esta llave S; v. 2746 Di de esa suerte M > Desdicha suerte S; v. 2747 No te atrevas M > Repórtate y hablaré S; v. 2818 que dé codiciosas partes M > joh, codicia qué haces! S. En esta ocasión, no trataré la suelta de 1739, ni tampoco la de 1781 (Valencia, Imprenta de Joseph y Thomàs de Orga), por presentar, salvo por escasas diferencias, un texto casi idéntico al de la suelta de Madrid (1739), de la cual procede con seguridad. Podrá encontrarse información sobre las sueltas de 1739 y 1781, ambas refundiciones de la comedia de la Parte, en el prólogo a mi edición de *La niña de plata*, de Lope de Vega (2007, pp. 9-32). Como indico en éste, no incluí las variantes de las sueltas en el aparato crítico por tratarse de refundiciones, ya que, por su abundancia, era imposible reflejarlas en un espacio tan reducido; tan sólo me limité a exponer las más representativas en el prólogo. Tampoco las ofrezco ahora por extenso, aunque, tras el estudio de las variantes para mi edición de la comedia, me inclino a tratar las más relevantes de las impuestas por la censura. Restori (1904) coteja en su artículo, al completo, las variantes de la suelta de Madrid (1739) con la edición de Menéndez Pelayo (debe repararse en que omite un verso en la transcripción de la suelta de 1739, que ha llegado a pensarse que fue restaurado por la suelta de 1781, aunque no es así; se trata del v. “arias: En el pueblo tiene estimación” (Restori, 1904: 238).

(Madrid, 1739), que ha sido el ejemplar más difundido de la pieza. El manuscrito muestra, a su vez, el proceso refundidor de esta comedia, pues, al texto con las marcas de la censura, le anteceden una serie de cartas entre el censor y el fiscal de la obra, donde el censor detalla los cambios que deberán hacerse al texto y las razones para los mismos. El seguimiento de sus modificaciones, cotejadas con el testimonio de Lope, permite valorar las intervenciones del refundidor en el texto, decisiones que se convertirán en variantes del texto primitivo.

El censor revisaba los manuscritos de las comedias y, tras representarse las obras, se destinaban a la imprenta para su publicación. Su tarea consistía en modificar los pasajes que considerara indecorosos, según los preceptos políticos, religiosos y estéticos de la época. El teatro pretendía instruir a los ciudadanos en sus deberes y en las buenas costumbres e ilustrar, a través de los personajes de las obras, en qué podían derivar las consecuencias de sus actos. Los políticos de la Ilustración requerían del trabajo de los censores para preservar la función moral del teatro; existía, además, una burocracia por la cual se sancionaba aquello que no cumpliera con los mencionados preceptos y con las disposiciones textuales vigentes.

2.-El manuscrito de 1735: la correspondencia de Luis Billet y José de Cañizares

El manuscrito del año 1735⁴⁶⁰, de la Biblioteca Histórica Municipal del Ayuntamiento de Madrid (signatura TEA 1-132-15A), contiene una refundición de *La niña de plata* de Lope escrita por José de Cañizares, el célebre autor dramático y censor del siglo XVIII, quien desempeña la función de fiscal y refundidor de la pieza⁴⁶¹. Aunque se conocía la refundición, no se sabía quién era el refundidor, ni se tenían antecedentes de su fecha exacta ni del motivo de los cambios⁴⁶². El texto de la comedia aparece tras seis hojas, con licencias y aprobaciones de 1735, de mano de Luis Billet, censor de la obra, y del propio Cañizares, fiscal de la misma, donde, en una correspondencia epistolar, debaten la pertinencia de que la comedia sea representada. Billet juzga el texto, en relación con su contenido ético y religioso, para el que reclama una serie de enmiendas. Cañizares, por su parte, emprende una tenaz defensa de Lope. Por último, el juez se muestra favorable a que se represente con las modificaciones que se señalan⁴⁶³:

Madrid, 6 de agosto de 1735

Vean censor y fiscal esta comedia intitulada *La niña de plata*, y con lo que dijeren se traiga.
[rúbrica]

Ilustrísimo señor:

He visto esta comedia que Vuestra Señoría Ilustrísima me remite, intitulada *La niña de plata*, y, habiéndola reconocido con todo cuidado, me parece podrá Vuestra Señoría Ilustrísima negar la licencia que para su ejecución se solicita, por los muchos reparos de que se compone esta comedia para la que, si fuere preciso, y con orden de Vuestra Señoría Ilustrísima, formaré crisis sobre sus accidentes en cumplimiento de mi obligación, la que me mueve a esta representación. Vuestra Señoría Ilustrísima mandará en todo lo que llevo expresado lo que fuere servido. Madrid, y agosto 9 de 1735.

460 Descripción del ms.: tres cuadernos, de 220 x 160 mm. Comedia en tres jornadas (1.ª Jornada: 35 h.; 2.ª Jornada: 34 h.; 3.ª Jornada: 25 h.), con aprobación de 1735 y apuntes mss. Transcribo, con grafías modernizadas: "*Comedia Nueva de La niña de plata* / Jornada primera / de Lope de Vega Carpio / Año de 1735 [rúbrica]". Trae el apunte: "Es de Zerquera (con la grafía Z)". Ignacio Zerquera aparece en catálogos del teatro neoclásico como dueño de una compañía teatral con la que representó varias comedias en el año 1735; el ejemplar, al parecer, era de su propiedad. Tras la correspondencia entre el censor y el fiscal, de nuevo: "*Comedia nueva / La niña de plata* / Jornada primera / de Lope / Personas / de Vega". En la tabla de personajes, junto a los mismos, figuran nombres de actores; aunque pueden leerse borrosamente, algunos son: Campos ("El padre de don Juan"), Ortigas ("Leonelo"), Pérez ("Un escudero"), Ramos ("Félix"), Mata ("Criado 1.º" y "Criado 2.º"). De manera general, el texto presenta versos enjaulados, debido a las modificaciones de la censura, y palabras con tachaduras y modificaciones.

461 Recogen bibliografía sobre Cañizares: *El anillo de Giges*, José de Cañizares, ed. J. Álvarez Barrientos, 1983, Merimée (1983) y Onrubia de Mendoza (1995); para sus refundiciones, cfr. Presotto (2001).

462 Machado (1924) presenta la correspondencia que aparece en los preliminares del ms. de la obra; para ello se valió de su trabajo en la Biblioteca Histórica Municipal, donde se custodiaban manuscritos de teatro y copias estrenadas desde principios del siglo XVIII, en los teatros del Príncipe y de la Cruz. Durante su catalogación, descubrió este ejemplar de *La niña de plata*, que le llevó a preparar su artículo donde, por primera vez, se abordan estas cuestiones.

463 Transcribo la correspondencia entre Luis Billet y José de Cañizares. El texto, con grafías modernizadas y abreviaturas desarrolladas, se presenta, en general, modernizado según los criterios vigentes.

Don Luis Billet
[rúbrica]
Ilustrísimo señor:

He visto esta comedia y la censura que sobre ella forma mi compañero el censor, y, no obstante la negativa que absolutamente persuade y la crisis que para su opinión ofrece, juzgo que esta obra no merece tan riguroso dictamen y que es capaz de enmienda a costa de muy pequeño trabajo; pues recoger enteramente una comedia es el último recurso y la más acre sentencia que se puede dar. Esta comedia es del Fénix de España, el gran Lope; sus versos son como suyos. En cuanto a política, no se roza con nada que deba embarazar su curso. Sólo en el contexto de su idea hay algunos accidentes que en el tiempo antiguo no eran reparables, por la más licencia de que se usaba en los trances amatorios que se suponían en el teatro; y esto pide reforma, pero no extinción de la obra que, expurgada por nosotros, que ése es nuestro oficio, debe quedar perfecta y sin reparo; por lo que suplico a Vuestra Señoría Ilustrísima se sirva mandar forme la crisis que promete para que, respondida y satisfecha por mí, Vuestra Señoría Ilustrísima quede seguro y esta obra logre el indulto que, con corta enmienda, merece. Madrid, y agosto 11 de 1735.

Don Joseph de Cañizares
[rúbrica]
Madrid, 13 de agosto de 1735

El censor forme luego la crisis que promete, y hecha se traiga y se le devuelve esta comedia para el fin expresado.

[rúbrica]
Ilustrísimo señor:

Segunda vez ha vuelto a mis manos, remitida por Vuestra Señoría Ilustrísima, la comedia intitulada *La niña de plata*; y venerando, como debo, el decreto de Vuestra Señoría Ilustrísima, las nunca bien aplaudidas obras de Lope de Vega y el dictamen que sobre esta repulsa forma mi compañero el fiscal, cumpliendo con lo que tengo prometido, informaré a Vuestra Señoría Ilustrísima de los reparos que en esta comedia hallo, para los que, protesto, no me mueve más interés que el deseo de acertar, en cuanto esté de parte mía, a cumplir con mi obligación para cuyo efecto formo esta crisis.

Es cierto, Ilustrísimo señor, que los héroes de magnitud, y por todos respetos grandes, no se pueden ni deben exponer a la publicidad de un teatro sin que sea para una heroica acción; mucho había que decir sobre esto, pero, pues se entiende, basta. Léase con cuidado toda esta comedia, y se hallará que, desde el principio al fin, no salen a otro efecto héroes tan superiores como el rey don Pedro de Castilla y su hermano, el Maestre de Santiago, que a él de ser terceros de los injustos y aun atropellados amores del infante don Enrique, su hermano. Y si hemos de creer a las historias, que lo tengo por preciso, no fue el rey don Pedro tan jovial y amante de sus hermanos que les brindase el gusto a sus desordenados apetitos, pues se sabe lo contrario. No sé cómo se subsanará el que un infante de Castilla y gran Maestre de Santiago no solamente se ocupe, como llevo referido, en lo que aun repetirlo sonroja, pero en llevarle las mujeres a su cuarto para el cumplimiento de su injusto antojo... Señor, si éstos no son reparos, ¿yo no sé cuáles lo sean!

Y pasando a las voces mal sonantes, que son muchas, en la primera jornada, folio 1.º, se le da el no merecido entonces nombre de rey al infante don Enrique, y se le calumnia de envidioso al Rey, su hermano; al folio 9.º de ella, me disuena mucho la voz de *niña celestial*, expresión con que solemos distinguir a María Santísima; al folio 19.º, para expresar un tal Félix que sus padres no le dejaron más hacienda que su hermana, lo explica con la frase de *yegua*; bien pudo hallar otra voz, pues no lo salva la materia de que se trataba, por lo menos en mi dictamen, y más cuando nos la da una dama principal y de la que se supone enamorado al Infante. Y en el mismo número, a la vuelta, se nota que el infante don Enrique, con cautela impropia de tal príncipe, se conduele de Félix, a fin de tener entrada en su casa para el logro de su deseo; lo que verdaderamente repugna, pues no se extraña tanto en un príncipe una violencia o, digámosla, tiranía, como un engaño.

En la jornada segunda, a folio 4.º, un don Juan, celoso del Infante, expresa quedar contento con su desengaño, para cuya narración mezcla en su contenido las dos sagradas religiones de la Trinidad y la Merced; y esto, Ilustrísimo señor, me disuena mucho, pues cosas tan sagradas no deben servir de apoyo ni parangón para amores tan profanos. En dicha jornada segunda, folio 7.º, unas alhajas con que el Rey y los dos infantes regalaron a la tal dama (dejo aparte la impropiedad de que, estando dentro de Sevilla, llevasen al Rey a beber agua a la casa de ella) se las envía a su galán, con las mal sonantes, indignas y escandalosas voces de que las alhajas y sus dueños, ya llevo dichos los que son, los pusiera a sus pies. Verdaderamente que aquí cesaba la crisis, pues, dicho esto, no me parece tenía qué añadir. A folio 32.º vuelta, de la jornada segunda, se halla sumamente desairado el Maestre de Santiago pues, sobre lo que en esta materia llevo dicho, se queda esperando en una pieza como el más inferior criado a que el infante cumpla o no su antojo, y con tal vigilancia, que a una sola voz responde con la de *señor*; no pudiera hacer más con el Rey, su hermano.

En la tercera jornada, a folio 6.º, se notan algunas voces puercas que, aunque sean dichas por el gracioso, se debieran omitir. En dicha jornada, folio 10.º, aconseja el Infante a la tal dama, estando en caso de violencia, que salve la vida ya que no puede el honor. Como si en hombres, y de esa distinción, hubiera armas contra las mujeres; y cuando se haya visto, se debe disimular en personas de tal graduación. Al folio 21.º, vuelta, delante del mismo Rey le llama un veinticuatro de Sevilla rey al infante don Enrique, cuya frase se repite mucho en esta comedia y no ejecutoria haber sido rey después para que entonces se le dé este nombre, pues es hacer entremés la comedia si no se trata en los términos y tiempos en que se hacen públicos los hechos o casos de que se compone.

Éstos son, Ilustrísimo señor, los reparos que en esta comedia contemplo, siendo entre todos el mayor, en mi sentir, el primero de que se compone esta crisis, la que no he podido sucintar más, pues, para informar a Vuestra Señoría Ilustrísima de ellos, es preciso distinguirlos. No pido que se aprecien, pues mi desinteresado dictamen sólo anhela al cumplimiento de su obligación. Si lo hubiere acertado, quedaré gustoso y rogando a Nuestro Señor guarde a Vuestra Señoría Ilustrísima muchos años, como deseo y he menester. Madrid, y agosto 17 de 1735.

Don Luis Billet

[rúbrica]

Madrid, 22 de agosto de 1735

Esta comedia, con la crisis que ha formado sobre ella el censor, pase al fiscal para que sobre todo me informe con su parecer.

[rúbrica]

Ilustrísimo señor:

He visto el largo informe del censor y conozco por él que no entendió mi antecedente censura, pues en ella no digo que no tiene reparos esta comedia, sino es que los que tiene son enmendables, como lo han sido, pues va corregida y expurgada por mí; que es lo que debió el censor ejecutar antes de pasar a darla tan agria repulsa, debiendo distinguir lo que es censura de lo que es crítica rigurosa, pues, a practicarse esta última en los estrechos espacios que permite, apenas quedara tragedia ni comedia en Francia, Italia ni España que se pudiese ejecutar. Y será locura creer que habiéndonos precedido en nuestros empleos de censor y fiscal hombres tan doctos, pues han sido los primeros ingenios de España, creamos que los podemos adelantar ni en el celo ni en el dictamen. Señor, esta comedia de *La niña de plata* es doctrinal y moral, pues en ella la acción principal enseña a los príncipes, en el mayor de los riesgos, la noble moderación de que deben usar. Y en la constancia de la dama es una pauta que persuade a cómo debe triunfar del poder la verdadera virtud. Todos los accidentes de ella, o algunos, pueden tener alguna nota que en aquellos tiempos se llamaba "licencia cómica"; hoy va en esto reformada y en todo lo que puede ser reparable. Soy de sentir que merece la licencia que se solicita para su ejecución observando lo enmendado y atajado, sobre lo cual Vuestra Señoría Ilustrísima mandará lo que fuere servido. Madrid, y septiembre 8 de 1735.

Don Joseph de Cañizares

[rúbrica]

[Al final de la jornada primera, en la hoja siguiente, la fecha:]

Madrid, 13 de septiembre de 1735

No diciéndose nada de lo que va atajado y enmendado, hágase.

[rúbrica]

Como denotan las cartas, “la refundición teatral [...] no obedece a capricho o interés personal del refundidor” (Aguilar Piñal, 1990: 33). Las intervenciones de Cañizares muestran cómo y en qué medida modifica el texto respecto a su fuente⁴⁶⁴. La comedia de Lope cuenta con un total de 3311 versos, de los cuales un 45%, aproximadamente, han sido modificados (alrededor de 500 vv. suprimidos y 900 vv. refundidos). Los cambios más notables se concentran desde la mitad del acto segundo hasta la mitad del acto tercero y en las acotaciones⁴⁶⁵. Los elementos refundidos van desde una palabra (cambios de género, número, modos verbales, para adecuarla a otros pasajes refundidos) hasta pasajes enteros. Los cambios fundamentales provienen de la censura y persisten en el decoro de las figuras de Dorotea, la niña de plata, y del rey don Pedro I de Castilla⁴⁶⁶. En la refundición, el rey vela por el orden social, pues su intención es dar ejemplo a los ciudadanos: “un rey que ha de ser espejo / en que el vasallo retrata / las acciones de su dueño”. Cañizares, siguiendo los dictados de Billet⁴⁶⁷, refunde pasajes donde la figura del rey se aleja de la verdad histórica y es cómplice de los amores de su hermano, el infante don Enrique: “pues cualquiera que a un exceso / se arroje, no está seguro / mientras viva el rey don Pedro”, y afirma a su hermano el Maestre: “le castigaré severo, / dando con mi propia sangre / autoridad al ejemplo”. Don Arias alude a su condición: “Que al rey que llamen crüel, / se le llame justiciero”⁴⁶⁸ (Jornada segunda del ms. de 1735). Cañizares no elimina la escena en que visita la casa de Dorotea para pedir agua, pero refunde el pasaje: “Brindara con vos a Enrique / a ser vuestra boca taza” (vv. 1000-01 de la *Parte Novena*) > “Guardaos no dé traza alguno / de hurtar esta hermosa taza”. Las voces que Billet califica de “malsonantes” no se suprimen; una de ellas es la que da nombre de rey al infante en “a un rey hacéis detener” (v. 100 y, de nuevo, en v. 109). Sí se suprimen, sin embargo, los versos donde el censor apunta que se calumnia a don Pedro de envidiar a sus hermanastros, a quienes su padre honró otorgándoles estados. Se refunde: “niña celestial” (v. 404) > “niña sin igual”; “yegua casi en pelo” (v. 790) > “prenda inestimable”. Don Enrique no logra conquistar a Dorotea y compra la voluntad de su tía Teodora, quien le da entrada a su aposento. Billet denuncia que para acercarse a la dama engañe a Félix, su hermano: “Junto materiales / para aqueste edificio de mi gusto” (vv. 831-32) > “Quiero reverente / servirla, por servirla solamente”. También se refunden las voces “Merced y Trinidad” (v. 1293) > “artificio y deslealtad” y los comentarios de don Juan sobre la dama, llevado por sus celos durante el enredo de la comedia. Cuando Dorotea recibe presentes del rey y sus dos hermanos, los envía a don Juan; se refunde: “pues a tus pies con ellos me pusiera” (v. 1391) > “si es de amor la elección más alta esfera”⁴⁶⁹; a su vez, desaparecen otros términos del cortejo amoroso. Se omiten los versos en que el Maestre de Santiago espera a su hermano el infante, siendo cómplice de sus conquistas (vv. 2674-83). En la refundición, el Maestre se muestra favorable a don Pedro (“porque el Rey tiene razón”), y, en ocasiones, se elimina su complicidad con don Enrique y es sustituido

464 No se pretende aquí un estudio exhaustivo sobre la tarea de refundición, sino ofrecer unas pautas teóricas. Es preciso remitir a Bingham Kirby (1992: 1005); cfr. también Ganelin (1991). Acerca de refundiciones de obras de Lope en el siglo XVIII, cfr. Londero (1999), Pontón (2001) y García Santo-Tomás (2000). Las opiniones de la labor de Cañizares, como refundidor de Lope, son muy diversas. Entre ellas, el canónigo Huarte expresó: “La, j'ai vu Cañizares rapiéçant / les comédies manuscrites de Lope, / qu'il se mit ensuite à publier à son nom / avec mille fautes grossières et maudites” (Merimée, 1983: 83).

465 En “reverencias” > “cortesías”; “ase” > “detiene”; “en manteo” > “en trajecillo”; en entrada y salida de personajes; se añaden indicaciones escénicas, “de noche”, “escóndense”, “llora”, y espacios, “jardín...”).

466 Cañizares intervino en pequeñas estrofas con anterioridad a las indicaciones del censor, al parecer, al tiempo que reescribía el texto de Lope, pues no se aprecian marcas en el texto.

467 Enumero las modificaciones de Cañizares, según el orden de exposición de Billet en su carta, de manera que puedan comprobarse con facilidad las decisiones tomadas por el refundidor.

468 La verdad histórica aparece de trasfondo en ambas versiones. Cañizares opta por suprimir los personajes de los moros astrólogos que predicen la versión histórica; en su caso, un criado relata a don Enrique que llegará a ser rey de Castilla tras asesinar a su hermano, el rey don Pedro.

469 Se suprime también: “contra mis celos ha sido / retrato de su balcón” (vv. 264-65).

en sus intervenciones por don Arias o por un criado. En cuanto a las voces malsonantes de los parlamentos de Chacón, el personaje del gracioso, se eliminan casi en su totalidad (Cañizares suprime los vv. 2575-85 y los vv. 2630-39, donde discurre sobre los celos: “Estrañas sabandijas son los celos”)⁴⁷⁰. No se suprimen, sin embargo, los versos: “Procura escapar la vida, / si el honor no puede ser” (vv. 3710-31), ni tampoco “como a *Rey* te di en mi casa” (v. 3187), como enfatiza Billet⁴⁷¹.

3.-Recapitulación

Cañizares reelabora un argumento que había obtenido reconocimiento en el siglo XVII para presentarlo ante un público inmerso en un contexto cultural distinto, subordinado a otras motivaciones ideológicas y estéticas.

La refundición es, pues, una necesidad estética que conecta con el auditorio a través de una transformación de los códigos dramáticos, dejando entrever la calidad poética de un modelo clásico nacional arraigado en el espíritu esencial de una comunidad; pero, además, es una exigencia moral y política encaminada a preservar el ordenamiento nacional instigado por el poder ilustrado (Sala Valldaura, 1997: 191).

Las obras refundidas gustaban al público pero, a cambio, su calidad dramática, en la mayoría de los casos, era inferior a la de su modelo. Asimismo sucedió con las obras de Lope, en las que la “explotación de lo espectacular con relegación del componente literario” (Vega García-Luengos, 1998: 12) repercutió en su desarrollo dramático. Aun así, la revisión de estas adaptaciones es fundamental. El manuscrito de 1735 muestra cómo Cañizares interviene en el texto de Lope siguiendo, principalmente, los dictados de la censura. El valor documental del manuscrito es indudable. No sólo contribuye al estudio de la censura de teatros en el primer tercio del siglo XVIII, sino también al estudio de la historia cultural del Clasicismo.

470 Otras voces de los parlamentos de Chacón que se refunden: v. 317 bolazo > golpazo; v. 1096 carnero > puchero. Se omiten algunas del léxico de germanía, como aposento, jaco, azumbres, espada, estoque, broquel, peligro, tajo, revés, cueros, y expresiones como “¡Venga la muerte, venga contra mí, / que no es para desdichados el vivir!” (vv. 1134-35) > “¡La bota venga, venga un buen pernil, / que aquesta sola es vida para mí!”, y referidas a Dorotea (vv. 285-96), como engreñilla.

471 En la refundición, ni el rey don Pedro ni Teodora, tía de Dorotea, son cómplices de Enrique; Teodora no será tía sino criada: v. 2719 ¡Ah, vil sangre de mi tía! > ¡Ah, vil injusta porfía! Se refunde el pasaje en que el infante entra en su aposento: v. 2747 Dorotea: Mata la luz. Enrique: No osaré. > Dorotea: No te atrevas. Enrique: No osaré. Andioc (2005: 491-92) señala el “avasallamiento” de la pasión sobre la razón en un príncipe como tema recurrente en el siglo XVIII, denunciado por los moralistas (véase, para el caso de *La Estrella*, pp. 488-89). El comportamiento del infante se modera al final de la obra, cuando consigue vencerse a sí mismo y opta por ser recordado como cortés galán. Dorotea sabe qué decirle para que desista de sus pretensiones y mantener su virtud. Se suprimen los pasajes de insumisión de don Juan hacia su padre, el Veinticuatro, por negarse al casamiento de su hijo por falta de una dote: vv. 726-27 Yo te caso con dos mil / ducados de renta... Otras voces refundidas: v. 119 harto quisiera > que yo quisiera; v. 132 por más que Amor desatina > el inconveniente ahora; v. 834 por aquella Niña ingrata > por verla, aunque es ingrata; v. 977 antojos > pena; v. 1849 ¡Jesús! ¿Qué buscáis aquí? > Finja la voz... ¿Vos aquí?; v. 1952 mi fe te > a injusto; v. 1953 pesia tal con > y yo he de intentar. Algunos adjetivos: v. 589 alta > rara; v. 1073 desdichados > infelices; v. 1660 celosa > quejosa; v. 2945 loco > necio.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1990): "Las refundiciones en el siglo XVIII", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, pp. 33-41.
- ANDIOC, René (2005): "De La Estrella de Sevilla a Sancho Ortiz de las Roelas: notas a dos refundiciones o arreglos", en *Del siglo XVIII al XIX: estudios histórico-literarios*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 483-509.
- BINGHAM KIRBY, Carol (1992): "Hacia una definición precisa del término refundición en el teatro clásico español", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989)*, ed. A. Vilanova, Barcelona, PPU, pp. 1005-1019.
- CAMBRONERO, Carlos (1899): "Apuntes para la historia de la censura dramática", *Revista contemporánea*, 116, 4, pp. 594-605.
- CAÑIZARES, José de (1983): *El anillo de Gíges*, ed. J. Álvarez Barrientos, Madrid, CSIC.
- CHECA BELTRÁN, José (1990): "Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, pp. 13-31.
- DEFORNEAUX, Marcelin (1973): "Los orígenes y el desarrollo de la censura inquisitorial hasta la mitad del siglo XVIII", en *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, trad. I. Tellechea Idígoras, Madrid, Taurus.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1984): "Un episodio de la lucha por el teatro en el siglo XVIII español", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, pp. 212-217.
- ESQUER TORRES, J. (1965): "La prohibición de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII", *Segismundo*, I, pp. 187-226.
- GANELIN, C. (1991): "Reworking the comedia: A Prolegomenon to a Study of the refundición", *Hispania*, 74, pp. 240-249.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2000): "Hacia una estética de la refundición: romanticismo, reconciliación y catarsis en "El mejor alcalde, el rey" (1810-1887)", en *La creación del Fénix. Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, pp. 246-318.
- LONDERO, Renata (1999): "Un refundidor de Lope hacia el ocaso del XVII: "No puede mentir el cielo", de Andrés Gil Enríquez (1636-1673), ante Dios hace reyes", *Anuario Lope de Vega*, V, pp. 139-149.
- LÓPEZ, François (1996): "La comedia suelta y compañía, "mercadería vendible" y teatro para leer", en *El Teatro español del siglo XVIII*, vol. II, ed. J. M. Sala Valldaura, Lérida, Universidad de Lérida, pp. 589-604.
- MACHADO, Manuel (1924): "La niña de plata, de Lope, refundida por Cañizares. (Contribución al estudio de la censura de teatros en el siglo XVIII)", *RBAM*, I, pp. 36-45.
- MERIMÉE, Paul (1983): "Les oeuvres dramatiques de Cañizares", en *L'Art Dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, pp. 81-142.
- ONRUBIA DE MENDOZA, J. (1995): *El teatro de José de Cañizares*, Tesis Universitaria, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- PONTÓN, Gonzalo (2001): "Una refundición temprana de Las mudanzas de fortuna", *Anuario Lope de Vega*, VII, pp. 247-351.
- PRESOTTO, Marco (2001): "Introduzione", en *José de Cañizares, La ilustre fregona*, ed. M. Presotto, Rimini, Panozzo Editore, pp. 5-32.

PROFETI, Maria Grazia (1988): "Texto literario del siglo XVII, texto espectáculo del XVIII: la intervención censoria como estrategia intertextual", en *Coloquio Internacional sobre Teatro español del siglo XVIII (Bologna, 15-18 de octubre de 1985)*, Abano Terme, Piovani Editore, pp. 333-350.

RESTORI, Antonio (1904): "Obras de Lope de Vega", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXVIII, pp. 231-256.

RÍOS, Juan Antonio (1990): "La polémica teatral dieciochesca como esquema dinámico", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, pp. 65-75.

SALA VALLDAURA, Josep Maria (1997): "Preceptiva, crítica y teatro: Lope de Vega en el siglo XVIII", *Anuario Lope de Vega*, III, pp. 163-193.

VEGA, Lope de (2007): La niña de plata, en *Comedias de Lope de Vega*, Parte IX, ed. E. Muriel, Lérida, Milenio.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (1993): "Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII", en *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII y XVIII)*, ed. M. J. Rodríguez Sánchez de León, Salamanca, Almar, pp. 1007-1016.

--. (1998): "La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias", *Criticón*, 72, pp. 11-34.

VELLÓN LAHOZ, Javier (1990): "El proceso de refundición como práctica ideológica: La dama duende de Juan José Fernández Guerra", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, pp. 99-109.

MALOS LIBROS EN EL QUINIENTOS

Iveta Nakládalová
Universitat Autònoma de Barcelona

No ay Hombre en la tierra à quien mire Lucifer con mejores
ojos, y conserve con mayor cuidado, como al que se desvela en
destilar de su cabeça peste de errores, y poesías deshonestas
en la taza de oro de un libro ingenioso. Vno de estos basta para
quitar à medio infierno el trabajo de tentar, porque un libro malo
vale por cien demonios (Bartoli, 1678: 133).

La aparición de la imprenta comportó, sobre todo a partir de los primeros decenios del siglo XVI, nuevos modos de consumir los textos y de relacionarse con la palabra escrita, y suscitó problemas y dificultades desconocidas en las épocas anteriores. El discurso teórico del Quinientos afrontó abiertamente el problema de un universo textual en continua expansión. Por una parte, señaló los peligros de la literatura de ficción, contrapuso la lectura profana a la sagrada y elaboró un complejo entramado de metáforas para describir los efectos de las lecturas perniciosas; por otra, propuso técnicas y herramientas para limitar y regular el acceso a la palabra escrita y para controlar su interpretación. En esta comunicación examinaré algunas de las metáforas de la lectura, centrándome sobre todo en las metáforas de los *malos libros*, basadas en la idea de la ponzoña o veneno, frente al alimento de las buenas lecturas, e intentaré ofrecer una reconstrucción de la teoría de la lectura basada en las analogías fundantes que parecen describir su naturaleza. Es decir, tomaré el hilo conductor de las metáforas para seguir un recorrido a través de los campos dominantes de las malas lecturas: la contaminación, el veneno, la amputación y la purgación.

La epístola dedicatoria de la traducción de Joan Marsal del *Tesoro de virtudes* (1576) se abre con un curioso pasaje en el cual se alude al peligro que entraña la lectura. “Todos los libros no son para todos”, escribe Marsal, “y son pocos lo que los puedan leer todos sin peligro de la virtud” (Marsal, 1576: s. p.). Los lectores tienen que someterse a una preparación concienzuda, purgando el alma para poder enfrentarse al texto. Solamente el lector fuerte, que no corre el peligro de despeñarse en los vicios, puede recorrer los floridos prados textuales para recoger los frutos retóricos de la *inventio* y del *ornatus*:

¿Luego a semejantes libros mejor sería desterrarlos del mundo? No digo yo esso, mas de la manera que al enfermo de enfermedad corporal no le es prouechoso que coma de todos los manjares que comía estando sano, ni de que tiene gana, hasta que esté robusto y esforçado: assí al que es enfermo en el alma de la enfermedad de los vicios, no es cosa saludable çeuar el alma con la lición de semejantes libros la qual es pasto dañoso a la virtud, hasta que todos los malos humores del vicio, con la purga de la virtud del estómago del alma sean echados. Pero el que estuuiere tan rezió y tan fuerte en la virtud, que sin recelo de caer della los pueda leer, bien es que los lea, y que vaya cogiendo de sus floridos y abundantes prados las flores del artificio, y el fruto de los dichos y sentencias que por ellos están derramados (s. p.).

La lectura figurada como un “pasearse por un prado” es un tópico muy característico de las misceláneas, tanto de las eruditas, como de las vernaculares, ya que las colectáneas renacentistas tienden a describir sus propios mecanismos constructivos recurriendo a un riquísimo imaginario botánico: se presentan como *florilegios*, *vergeles* o *ramilletes de flores*, que ofrecen a sus lectores pasajes seleccionados y organizados.

Joan Marsal inscribe su epístola dedicatoria indudablemente en este campo metafórico, ya que reproduce explícitamente una de las imágenes más prolíficas del imaginario botánico: su texto se concibe como un jardín, como un espacio y un itinerario que es preciso recorrer. Las metáforas botánicas permiten construir igualmente la imagen del lector mismo (o de la lectora, en el caso de Marsal), quien habría de comportarse como una prudente abeja, seleccionando los pasajes adecuados, las *sententiae* y los dichos hermosos y provechosos, cogiendo

de las flores, no toda la flor, sino aquello que es bueno para hazer miel: assí V. M. toma de los hombres, no todo lo que dizen y hazen, sino solamente las flores, y aquello que es prouechoso para la virtud, sin tener en cuenta con roer la yerua amarga de sus vicios y descuydos (s. p.).

La lectora reservará a la lectura el tiempo del ocio, dejando

el alfiler y la almohada cañada ya de la lauor passa con ellos la fiesta como en vn florido y deleytoso jardín, cogiendo dellos agora vna rosa de vna hermosa sentencia, agora vna clavellina de vn sabio y gracioso dicho, y a vezes una blanca acuçena de vn prouechoso documento [...] (s. p.).

Al recurrir a la imagen de la prudente abeja, Marsal reelabora uno de los tópicos sobre la creación literaria más persistentes del Renacimiento. Se trata de un lugar común que ya se hallaba en las epístolas de Séneca, cuando se describe la verdadera naturaleza de la *imitación compuesta*. Allí podía leerse que, al igual que las abejas que liban el néctar de muchas flores, así el lector debería nutrirse de multitud de fuentes textuales, asimilándolas y convirtiéndolas en un producto diferente, que denote la esencia propia de cada escritor.

Marsal transfiere esta imagen a la lectura, pero no se trata de un traslado articulado únicamente en términos de analogía. En realidad, sigue y perpetúa la paulatina evolución de la metáfora, que empieza por figurar la naturaleza de la creación literaria para ampliarse, ya desde los escritos de San Basilio, hacia los mecanismos de la selección adecuada de los textos. En este desarrollo, la metáfora se sitúa en un terreno eminentemente ético, y llega a combinar en su campo semántico las alusiones a la multiplicidad de las fuentes textuales (pues la abeja liba de una gran variedad de plantas) con la debida selección de las mismas (pues las abejas eligen las flores conscientemente). En todo caso, la adecuada elección del material textual constituyó el fundamento de toda defensa de la literatura, sobre todo en el caso de las obras paganas, de las cuales era preciso escoger lo útil y provechoso para el alma a la vez que desechar los pasajes potencialmente perniciosos.

De esta manera, el referente primario de la metáfora de la abeja remitía, en el Renacimiento, a un ámbito eminentemente moral, como pone de manifiesto el siguiente pasaje de *El hombre de letras*, una suerte de miscelánea italiana de Daniel Bartoli (1678: 121), en la cual se contrapone la imagen de la abeja a la de la araña:

El que lee, ha de ser una abeja, que recoja la miel de diversas flores, que son tantos modos ingeniosos de escribir, y tan varias imitaciones de poéticas formas para exornar, no ha de ser como el araña, que de las flores chupa el veneno de lascivia.

He recurrido a un texto misceláneo para ilustrar las manifestaciones de las metáforas relacionadas con la lectura, porque son precisamente las colectáneas enciclopédicas, por su naturaleza singular, y porque se elaboran mediante la reunión de otros textos, las obras que mejor ejemplifican uno de los mecanismos que subyace en muchas formulaciones teóricas renacentistas de la lectura. El acto de leer tiende a postularse como un gesto regido por la *reductio*, que pretende reconducir los textos a un denominador común. Es evidente que el carácter moral de las fuentes no es el único criterio de su inclusión en la miscelánea, ya que, sobre todo en lo que se refiere a las colectáneas en romance, estas parecen elegir materia que responde a los requisitos de la *curiositas* y la *varietas*.

No obstante, los componentes éticos de la *compilatio* están muy acentuados en los repertorios latinos y en las misceláneas vernaculares religiosas, y desempeñan un papel importante en los apartados preliminares de una gran parte de las colectáneas. En otras palabras, al poner el acento en la lectura selectiva, el género de la miscelánea evidencia hasta qué punto está el acto de la lectura sujeto a categorías éticas, ya que la *reductio* se construye en primer término como una operación que pretende destilar lo útil desde el punto de vista de la moral cristiana, como evidencia la siguiente afirmación de Marsal (1576: s. p.).

Y nunca huuo tanto aparejo en el mundo para ser los hombres doctos como hoy: porque vn hombre de mediano entendimiento, sin saber latín, y por sí solo, leyendo tantos, tan buenos, y tan curiosos libros como andan en vulgar castellano, que se quejan de la proliferación de los malos libros, y registrando en vn quaderno los documentos, dichos y sentencias que por los

libros leyendo hallare, no puede dexar de sallir docto curioso, y virtuoso. [...] Assí lo pueden hazer los que no saben letras tomar de cadauno de los doctos y virtuoso [sic] aquello que más en ellos resplandeciere: de vnos los documentos, de otros sus dichos y sentencias, de otros la prudencia, de otros la templança, de otros la verguença, de otros la devoción [...].

Las operaciones selectivas determinan la configuración de uno de los subgéneros de las misceláneas latinas más relevantes, los libros de lugares comunes. Estos recopilan un material textual muy variado, adscribiéndolo a categorías retóricas y dialécticas preestablecidas, los *loci*. Tales operaciones organizativas parecen simplemente introducir un orden en el acopio de una gran cantidad de textos, lo que permite a los repertorios funcionar como tesoros de la *inventio*, como almacenes dispuestos ya para su uso posterior en la escritura. Al seleccionar y catalogar los pasajes según determinadas pautas, sin embargo, estas misceláneas contribuyen en gran medida a limitar y circunscribir su interpretación y su empleo posterior, ya que la adscripción a los *loci* remite, en la inmensa mayoría de los casos, a pautas éticas (como es la oposición de las virtudes y los vicios, por ejemplo). Por consiguiente, el trasfondo de las misceláneas está constituido en gran parte por conceptos morales, porque la *compilatio*, el mecanismo constructivo fundamental en la arquitectura de los *jardines*, es una operación ética, al igual que el acto de la lectura implícita de este tipo de colecciones: “Creo hallarán un jardín lleno de suaves y odoríferas flores cuyos compuestos les hará purgar lo malo y ponçoso que en las canciones profanas avían bebido [...]” (Rodríguez Cacho, 1998: 212) dirá Juan López de Úbeda en el prólogo a su *Vergel de flores divinas*, un florilegio de poesías devotas⁴⁷².

Las categorías éticas y la integridad moral se conciben, de esta manera, como referente fundamental básico del acto de la lectura en el Renacimiento, que se estructura en diferentes modalidades. Algunos autores advierten que muchas ficciones (como es el caso de los libros de caballerías) contravienen la exigencia de verosimilitud⁴⁷³. Otros autores prefieren arremeter contra los libros lascivos, por su peligro cierto para la integridad moral del lector⁴⁷⁴, y algunos recurren a este marco ético fundamental al contraponer las lecturas sagradas y las paganas⁴⁷⁵.

472 Para demostrar hasta qué punto las diferentes colectáneas y las colecciones de las diferentes formas narrativas breves tienden a construirse como expresión de un proyecto ético, y en qué manera la atmósfera ética impregna las operaciones de la compilatio, podemos citar los *Detti et fatti piacevoli* de Guicciardini (1591: s.p.): “lo ho isato da qualche anno in què (sincerissimo Lettore) leggendo, annotare, fra le altre mie apostille, & osservationi, Appologi, Parabole, Facecie, Essempi, Prouerbi, & motti sententiosi, tendenti a moral piaceuolezza, condita d’utilità, & parimente notare ciò che in si fatto genere, alla giornata da questo, & da quello ne’ragionamenti famigliari, a uiua uoce udiua dire, o raccontare. Et dopo tali annotationi, ho usato [...] di stenderli & ridurgli succintamente a qualche tollerabil compositione, a fine d’hauergli nelle mie occorrenze del parlare, & dello scriuere a mano, & a mente. [...] Per tanto, non solamente promessi, ma anche a mano mi diedi a far diligetissima scelta di tutto il raccolto di quei miei congregati fiori, & tesserne senza indugio, come dire un ghirlanda”.

473 Uno de los censores más severos de la narración caballeresca, Vives, alude precisamente a su condición ficticia e inverosímil como a uno de sus elementos más reprobables: “Otro, traspasado de seiscientas heridas y dejado por muerto, se vuelve a levantar de pronto, y al día siguiente, recobradas ya salud y fuerzas, derriba en singular combate a dos gigantes; después se va con tal carga de oro, de plata, de sedas, de piedras preciosas, que una carabela apenas si podría con ella.” J. L. Vives, *Opera omnia*, citado en Bataillon (1950: 615).

474 El prólogo del *Nuevo jardín* de Alonso de Bonilla, una colección de breves fragmentos devocionales, ofrece este libro espiritual para contrarrestar los efectos de los libros vanos y lascivos: “[...] pues no es otro que ser de algún provecho en la Iglesia de dios, procurando atraer, y diuertir con algún sabroso género de falsa los entregados gustos de muchos fieles; que ceuados en vanas curiosidades de fabulosas y lasciuas historias, parece an hecho perpetuo diuorcio con los libros de espíritu, dexándlos por alcaldes ordinarios en las tiendas de los libreros, y no se escandalize tu gusto si encontrare objeciones en el discurso de estos trabajos [...]”. Bonilla (1617: s.p.). De manera parecida, Francisco de Ortiz contrapone su *Jardín* (1589: s. p.) a los libros lascivos: “[...] me he atrevido en este tiempo que aquí he estado, a componer un libro intitulado, lardin [sic] de amores sanctos, en contraposición de otro de amores profanos, y imprimirle en nombre de V.S. porque con este amparo, será muy provechoso: y porque la materia lo es, por ser flores de la Sacra Escripura, y Doctores sanctos: cuya lección y meditación, descubre muchas marañas y hechizos del demonio: y es escudo fuerte contra sus tentaciones, y muy resplandeciente para los que se defienden y adargan con él. Son las palabras de Dios, escudos, y todo género de armas guerreras, de varones fuertes, que cuelgan de la torre de Dauid. Y al contrario, es muy inútil y de poco provecho, la lección de las Celestinas, Dianas, Boscanes, Amadis, Esplandianes y otros libros llenos de portentosas mentiras. Y del abuso que Satanás con estos libros ha introducido, no se grangea cosa, sino que la tierna donzella, y mancebo, hagan de tal lección, vn tizón y fuego, y soplo incontinuo de torpeza, donde enciendan sus desseos y apetitos de liuidad, y estos se vayan cevando poco apoco, hasta experimentar por obra, que por palabra leen. O sancto Dios, quien pudiera desterrar del mundo tales lecciones, y lançarlas en la última caverna de Lucifer: porque desta verdad estoy cierto que destos libros gusta la carne, y de los sagrados el espíritu, y siempre andan en campo, el espíritu y la carne”.

475 La contraposición entre las lecturas paganas y las sagradas opera, evidentemente, también en el entorno de las misceláneas. En los *Discursos* de Yepes (1592: s. p.), una miscelánea de carácter religioso, se alude al acopio del material provechoso a partir de las Sagradas Escrituras, introduciendo una vez más al lector en el riquísimo campo semántico del jardín: “Yo procuré sacar agua de buena fuente, y así he trabajado en traer a mi propósito exemplos y autoridades de tan graues y fidedignos autores que no sé auer puesto alguno apócrifo, ni indigno de ser referido. Siempre me aproveché de la sagrada Escripura, y de vidas de santos, sin querer entrar a espigar en los rastrojos de los gentiles, hallando en las diuinas letras muy amenos jardines, llenos de olorosas flores, y sabrossísimas frutas, con muy abundante materia para sacar doctrina gustosa y provechosa [...] Y pues, como está dicho, mi principal intento es dar a los lectores lección gustosa y provechosa [...]”.

Por lo tanto, el discurso renacentista tiende a contraponer la lectura moral (los textos honestos y permitidos) a los efectos de los libros *vanos*, *ilícitos* y *lascivos*. La idea de lectura implícita en los materiales preliminares –prólogos y cartas nuncupatorias– postula que su fin capital es el de la moralidad y el provecho. Con frecuencia, incluso el placer de la lectura se supedita a los efectos provechosos, como muestra la traducción castellana de los *Morales* de Plutarco:

Yo estoy muy confiado y tengo por cierto que quien con no del todo rudo entendimiento, o con no del todo peruersa voluntad leyere estas cosas de Plutarco, que fera del prouecho, fuera de auiso y del consejo, por solo el gusto, por solo el deleyte y dulçura de discursos sabrosos le parescera que son dignas que se truequen no por las vanidades ya dichas (que essas no ay cosa porque no fuesen caras) sino por otros passatiempos y recreaciones qualesquiera aunque honestas y lícitas y permitidas (Gracián, 1571, s. p.).

En las páginas que quedan atenderé al imaginario metafórico desarrollado para describir los *mecanismos* exactos del funcionamiento de los malos libros y examinaré igualmente las imágenes antagónicas, las que se refieren a la protección ante los peligros de los libros perniciosos o proponen diferentes métodos de la *curación* después de la ingestión de un texto inadecuado.

El citado pasaje de Marsal (1576: s. p.) contiene un indicio claro de los efectos de la lectura de los *malos libros*. El acto de la lectura parece implicar la capacidad de transmitir el contenido de los libros perniciosos al lector: “[...] y son pocos los que los puedan leer todos sin peligro de la virtud: porque los vanos leyendo en libros vanos se hazen más vanos.” (s. p.) Este trasvase, esta transmisión es un mecanismo esencial que aparece recurrentemente en las descripciones de los efectos de los *malos libros*. Por otro lado, los efectos perniciosos del texto se conceptualizan, muy a menudo, en términos de la imitación de los vicios leídos, sobre todo por parte de los lectores especialmente débiles, como los niños y las mujeres. Así lo cuenta, por ejemplo, Cervantes de Salazar:

Y vase tanto tras el gusto de aquello, que no querría hazer otra cosa, ocupando [el tiempo] que avia de gastar en ser laboriosa y sierva de Dios, no se acuerda de rezar no de otra virtud, desseando ser otra Oriana como allí y verse servida de otro Adamis. [...] En lo mesmo corren también lanças parejas los moços. Los quales son los avisos de tan malos libros, encendidos con el desseo natural, no tratan sino cómo desonrrarán la donzella y afrentarán la casada (Gagliardi, 2004: 152).

De este modo, la lectura de los *malos libros* se relaciona en casi todos los textos con la idea de la corrupción, con la capacidad del texto de influir vehementemente en el ánimo del lector, de descomponer sus valores éticos y su moral cristiana. Bartoli (1678: 117 y 128) insiste en estos procesos miméticos al tratar acerca de la reacción de todos los lectores ante un texto:

No importa que estos documentos, y exemplos se publiquen por personajes fingidos. Lo que persuade, no es la calidad del Consejero, sino la razón del argumento; [...] Si lo que se mira, y se lee, se vnen con la experiencia maestra de la verdad; esta nos enseña con la práctica de cada día, que leyendo agenos amores, se aprende a practicar los propios [...]. Nuestro corazón se entenece en la llama de los demás, y en el alma se imprime el sello de los afectos, que el otro declaraba con ficción. [...] Todo esto es tanta verdad, que ánimos de profesión, y vida celestial, si sustentan el entendimiento con humores torpes bebidos de Petronio, Apuleyo, y Ovidio, y con otros manjares de algunos Poetas de nuestra lengua, peores que todos juntos, introducirán con ellos inmundicias en su corazón, con peligro de concebir deseos semejantes a los objetos que miran, como las ovejuelas de Iacob, que con la vista de leños de diversos colores, manchaban con la misma variedad los corderillos que estaban preñadas.

Podríamos concluir que los efectos de los malos libros se suelen construir como diferentes variaciones y modificaciones de un concepto esencial, al que podríamos situar en el campo semántico de la *contaminación*. Esta imagen posee muchas ramificaciones y variaciones que no alteran su poder analógico. Una de sus variantes más habituales figura la lectura de los malos libros como una suerte de envenenamiento. Baste un único ejemplo, del prólogo de Joan Marsal (1576, s. p.):



Mas mire el que por estos prados se passeare aunque sea sabio y virtuoso que no le succeda lo que aconteció ala señora Eurydice, la cual huyendo por vn florido prado delas manos de Aristeo, la mordió el pie vna ponçoñosa bíuora que estaua escondida debaxo las flores, y la embió en el infierno. De manera señora, que los libros a quien yo agora llamo buenos son aquellos que nos enseñan a ser libres del mundo y de los vicios, y sieruos de Dios y de la virtud.

La contaminación inducida por los textos se vincula, en muchos casos, a la capacidad de la lectura de “encender pasiones” en el lector, dado que el acto de leer inflama las pasiones en el lector incitándole a imitar lo leído y participar emocionalmente del texto. Así lo enfatiza Juan Luís Vives (1991:90), cuando en el diálogo *Los charlatanes* uno de sus personajes menciona el caso de un cartero quien, habiendo “dejado los estudios sólidos y recios, se había entregado a la lectura de poetas lascivos, tanto latinos como en romance.” De este tipo de lecturas surgió una determinada disposición del ánimo y, comenta el personaje, “bastó una chispa de amor para prender aquella yesca y que ardiera en seguida como estopa. Había terminado entregándose al sueño y al ocio.”

Ahora bien, la peculiar lógica del imaginario metafórico vinculado al acto de la lectura afecta igualmente a las propuestas teóricas para esta gran *pestilencia* de libros. En general, corresponden a la idea de la contaminación, ya que se ordenan en torno a la noción de purgación, que propone utilizar solamente lo bueno de la literatura (sobre todo en relación con las diferentes justificaciones del empleo de la literatura pagana). Vives asemeja los pasajes dudosos de un texto a un “miembro doliente”, y el campo semántico relacionado con las nociones corporales desemboca en el símil de la extirpación o amputación de los textos *infectados*:

Puesto caso que en los poetas hay hartas cosas producidas de noble deleite, hermosas de veras, maravillosas y grandes, no es menester que se los retire, sino que se los expurgue. *No siempre se amputa el miembro doliente, sino que se le cura con remedios proporcionados. Todo lo obsceno extírpese radicalmente como cosa podrida que va a comunicar su podredumbre a todo cuanto tocara. [...] arrancando de cuajo todas las hierbas venenosas, dejaré no más que las plantas saludables.* Así los poetas quedarán limpios de infamia y los lectores exentos de lecturas peligrosas (Vives, 1948: 594)⁴⁷⁶.

En otro pasaje no menos significativo, Gaspar de Astete se refiere así a los jesuitas, y a la censura de los textos clásicos enseñados en sus colegios:

O a lo menos que primero se espurgassen y purificassen como en algunos se ha hecho por industria de algunos Padres de la Compañía de Jesús, para que saquen se allí los mancebos la elocuencia que en ellos ay, y no bevan la ponçoña mezclada que en sí contiene (Gagliardi, 2004: 165).

Es preciso seleccionar lo bueno de los libros, y el discurso renacentista acerca del acto de la lectura sugiere unos mecanismos de la recepción extremadamente selectivos. Hacia las categorías morales, si bien relativamente vagas, apunta la mayoría de los elementos del imaginario relacionado con el acto de la lectura en el Renacimiento. “No hay libro tan malo que no contenga nada bueno”, este dicho pliniano se convirtió en uno de los tópicos con más repercusión vinculados a la defensa de la lectura, ya que pretende imponer “buen uso de libros malos”.

De esta forma, las operaciones de selección son propias no solamente del género de la miscelánea, construida en torno a la noción de la *compilatio*, y no únicamente del discurso moralista, sino que invaden cualquier reflexión teórica acerca del uso de la textualidad. Los libros son, en la conceptualización renacentista, una materia indudablemente peligrosa, sobre todo para la integridad moral del lector, ya que poseen la capacidad de transmitir a él directamente su doctrina perniciosa, que tiende a figurarse bajo la noción global de la contaminación de los vicios. Es preciso, por lo tanto, controlar el acceso a los textos, expurgarlos, y someter el acto de la lectura, en definitiva, a las operaciones de la selección, que admitirán únicamente los pasajes éticamente aceptables para la doctrina cristiana.

476 La cursiva es del autor.

BIBLIOGRAFÍA

BATAILLON, Marcel (1950): *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México–Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

BARTOLI, Daniel (1678): *El hombre de letras, escrito en italiano. Por el padre Daniel Bartoli de la Compañía de Jesus, y traducido por diversos Autores, en Latín, Francés, Inglés, Alemán, y Portugués. Y ahora nuevamente en castellano*, Madrid, Andrés García de la Iglesia.

BONILLA, Alonso de (1617): *Nuevo jardín de flores divinas, en que se hallará variedad de pensamientos peregrinos*, Baeça, Pedro de la Cuesta.

GAGLIARDI, Donatella (2004): “Voluptuosa musa: La censura de la lírica de amor en la España del siglo XVI”, en *Idea de la lírica en el Renacimiento (Entre Italia y España)*, eds. M. J. Vega y C. Esteve, Vigo, Mirabel Editorial.

GRACIÁN, Diego (1571): *Morales de Plvtarcho, tradvzidos de lengua Griega en Castellana por el secretario Diego Gracián, criado de su Magestad. Va de nuevo añadida la quarta parte, que nunca ha sido impressa*, Salamanca, Alexandro de Canoua.

GUICCIARDINI, Lodovico (1591): *Detti et fatti piacevoli, et gravi, di diversi principi, filosofi, & Cortigiano. Raccolti dal Gvicciardini, & ridotti à moralità*, Fano, Appresso Pietro Farri.

MARSAL, Joan (1576): *Tesoro de virtvdes el qual contiene muy excellentes sentencias [...]*, traducido por Joan Marsal, Barcelona, Sanson Arbus.

ORTIZ, Francisco (1589): *Libro intitvlado Jardín de amores sanctos, y lugares comunes, doctrinales y pulpitaes: de singulares y prouechosíssimas doctrinas, con notables exposiciones, de passos de escriptura: y prouechosíssimos para todo género de gentes, especialmente para predicadores, curas, y prelados: con vna tabla para sacar sermones, de todos los Doctores de la Yglesia, y deste libro*, Alcalá de Henares, Iuan Iñiguez de Liquerica.

RODRÍGUEZ CACHO, Lina (1998): “El libro como “vergel” (notas para una filosofía del título en el Siglo de Oro)” en *El libro antiguo español. V: El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones*, coords. P. M. Cátedra, A. Redondo y M. López-Vidriero, ed. J. Guijarro Ceballos, Salamanca Ediciones Universidad de Salamanca.

VIVES, Juan Luis (1991): *Diálogos de Juan Luis Vives, traducidos en lengua castellana por el Dr. Christoval Coret [...]*, facsímil de la edición de Valencia de 1759.

--. (1948): “De disciplinis”, en *Obras completas*, ed. L. Riber, II, M. Aguilar, Madrid.

YEPES, Diego de (1592): *Discvrsos de varia historia, que tratan de las Obras de Misericordia, y otras materias Morales: con exemplos, y sentencias de Santos, y gravíssimos Autores*, Toledo, Pedro Rodríguez.

LECTORES Y LECTURAS DE LA VIDA DE LAZARILLO DE TORMES

Rosa Navarro Durán
Universidad de Barcelona

Las obras literarias adquieren sentido en sus lectores, y a menudo la lectura es un coro de muy diversas voces. *Don Quijote de la Mancha* es un ejemplo perfecto: el caballero andante vivió —y vive— en cada uno de los que leyeron sus aventuras y lo hizo —lo hace— de forma muy distinta. A menudo los lectores ven en la obra lo que está más cercano a ellos, a su ideología, a sus preocupaciones, a su estética; y si a su vez son escritores, a sus retos creativos. Cuando dejan asomar en sus obras sus lecturas nos están dando datos esenciales para interpretar sus creaciones, pero también para dar luz a esas obras que afloran en ellas.

Así sucede con *La vida de Lazarillo de Tormes*. Voy a analizar su lectura como obra erasmista al aparecer en el texto del *Crótalon*; es decir, un lector de la mitad del siglo XVI de parecida ideología, ve en el *Lazarillo* su condición de sátira erasmista; se pone así de manifiesto que ese fue su sentido en un tiempo cercano a su escritura.

A fin de siglo, el *Lazarillo* se convierte en modelo de algunos rasgos de la narración del *Guzmán de Alfarache*, y, por tanto, en punto de partida del género picaresco. Esa función aporta nueva sabiduría a las formas narrativas, y lo hace gracias a la lectura que hace de la obra otro escritor genial, Mateo Alemán.

Y, por último, mostraré cómo dos extraordinarios creadores, Lope de Vega y Quevedo, se dan cuenta de que la persona para quien Lázaro declara sobre el caso, y a quien —aprovechando la ocasión— cuenta su vida, es una dama. Y puede verse porque Lope, imitándolo, crea una interlocutora para su yo como narrador de *Las fortunas de Diana*, y Quevedo se la da a Pablos en su *Buscón* al modificar su comienzo.

1.- Una lectura erasmista del *Lazarillo*

Uno de los tempranos lectores del *Lazarillo* fue el autor del *Crótalon*, “Cristóforo Gnofoso”, Cristóbal de Villalón. En su obra imita —y copia— fragmentos del *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* de Alfonso de Valdés, en el canto III; pero además une pasajes de su *Diálogo de Mercurio y Carón* a otros del *Lazarillo* en un mismo canto del gallo, el cuarto: “en el cual describe maravillosamente las tacañerías y embaimientos y engaños de un falso religioso llamado Alejandro” (Villalón, 1990: 139). En él el gallo cuenta cómo nace de un pobre labrador, vasallo de un señor muy codicioso.

Ya Morel-Fatio vio la analogía que hay entre la historia del gallo en esta condición de hijo de pobre labrador y su servicio a un capellán, y los capítulos iniciales de la autobiografía de Lázaro de Tormes. Voy a ir uniendo los pasajes que nos llevan a otros de los tres primeros tratados del *Lazarillo*:

Y deste padre naçimos dos hijos varones, de los cuales yo fue el mayor, llamado por nombre Alexandro. [...] Mi padre me encomendó por criado y monaño de un capellán que servía un beneficio tres leguas de allí [...] En ninguna cosa estos capellanes muestran ser aventajados, sino en comer y beber, en lo cual no guardan tiempo, medida ni razón. [...] Ya yo era buen moço de quinze años y entendía que para yo no ser tan asno como mi amo que debía de saber algún latín [...] Por estar ya enseñado a mendigar con el çetre, sabíame como miel el pedir [...] y un rosario largo, de unas cuentas muy gruesas en la mano, que cada vez que la una cuenta caía sobre la otra lo oían todos quantos en un gran templo estuviessen (Villalón, 1990:140-143).

Es la madre de Lázaro quien le encomienda al ciego: “un ciego, el cual, pareciéndole que yo sería para adestrarle, me pidió a mi madre, y ella me encomendó a él” (*Lazarillo*, Valdés, 2004: 7). El mezquino clérigo mata de hambre a Lázaro, pero él come y bebe: “Pues ya que conmigo tenía poca caridad, consigo usaba más. Cinco blancas de carne era su ordinario para comer y cenar. [...] en cofradías y mortuorios que rezamos, a costa ajena comía como un lobo y bebía como un saludador” (Valdés, 2004: 17-18). Lázaro, cuando ve la miseria del escudero

y que nada le puede dar de comer, empieza a mendigar con mucho éxito, dado lo bien que había aprendido el oficio de su maestro, el ciego (Valdés, 2004: 33). Las cuentas gruesas del rosario nos llevan a recordar “el sartal de cuentas gruesas” del escudero, y cómo va todos los días a oír misa para que le vean (por eso sale el último de la iglesia).

Volvamos al gallo. Se hará pasar por un beguino y profeta afirmando averiguar el porvenir, “hallar los perdidos, reconciliar enamorados, descubrir los ladrones, manifestar los tesoros, dar remedio fácil a los enfermos y aun resucitar los muertos” (Villalón, 1990: 143). Aprovechará la información que le da un cómplice —ambos la consiguen confesando a la gente— y muestran “tener especie de divinación y espíritu de profecía” (Villalón, 1990: 145). Si el espíritu de profecía es condición que Lázaro asigna al ciego, no es difícil ver la misma complicidad entre dos estafadores que se pinta en el tratado del buldero. Y, sobre todo, se pone de manifiesto la fuente de información que es el sacramento de confesión y los peligros que conlleva: idea esencial en el erasmismo y que Alfonso de Valdés utiliza para la composición de su *Lazarillo*, siguiendo el modelo que le dio Masuccio en el relato IX de su *Novellino* (Navarro Durán, 2004: 210-212).

Cuando el gallo se hace sacerdote, finge gran santidad, aunque no ha mudado de costumbres:

Y así viví dos años aquí en esta villa, y como me viessen la bondad que yo representaba, que siempre andaba en compañía de una trulla de clérigos santos que ha habido de pocos tiempos en ella, andando a la contina visitando los hospitales y casas pobres, en compañía de unas mugercillas andariegas y vagarosas (*El Cróton*, Villalón, 1990: 152).

Estas “mujercillas” toman los rasgos del andariego fraile de la Merced, que a su vez asumía la condición de las trotaconventos del *Libro de buen amor* (Navarro Durán, 2006: 592).

Contará cómo un letrado rico le pide que enseñe a sus hijos pequeños. Lo único que hace es llevarlos y traerlos “del estudio, de casa del bachiller de la gramática”. Y con razón le dice Micilo: “Eso no era sino enseñarle el camino por donde habían de ir y venir. De manera que moço de ciego te pudieran llamar” (Villalón, 1990: 152). Y, obviamente, nos lleva al oficio primero de Lázaro. Se marchará por “cierta sospecha” que le confía sólo a la oreja a Micilo, que concluye: “en este caso poco se puede fiar de todos vosotros”. Como también ha dicho que acompañaba a su mujer, el lector se inclina por suponer que en los dos años que dice haber estado en ese oficio, haría algo más que rascarle en la palma a la dama, como cuenta.

Y en seguida irá a una buena aldea de gente rica; en ella reconoceremos el lugar en donde se hartaba el mezuquino clérigo de Lázaro (y él mismo):

Ofrecíanme cada domingo mucho pan y vino, y cuando moría algún feligrés toda la hazienda le comíamos con mucho placer en entierro y honras: teníamos aquellos días muy grandes papilorrios, que así se llaman entre los clérigos aquellas comidas que se dan en los mortuorios (Villalón, 1990: 153).

No sería significativa la mención que hace más adelante del “tiempo de tu buena fortuna” (Villalón, 1990: 213), porque Alfonso de Valdés la toma de *La Celestina* (Navarro Durán, 2004: 76-77); precisamente la dice Micilo un poco antes de que el gallo le anuncie que le va a contar cómo fue ramera en Toledo. Pero el comienzo del relato celestinesco del gallo toma también tintes de las mujeres que aparecen en el *Lazarillo*, de su madre y de las mujercillas vecinas de la casa del escudero:

Pues tú sabrás que yo fue hija de un pobre peraire en aquella ciudad de Toledo, que ganaba de comer pobremente con el trabajo contino de unas cardas y peines; que ya sabes que se hazen en aquella ciudad muchos paños y bonetes. Y mi madre por el consiguiente vivía hilando lana, y otras vezes lavando paños en casa de hombres ricos mercaderes y otros ciudadanos (Villalón, 1990: 213).

La madre de Lázaro “metiose a guisar de comer a ciertos estudiantes, y lavaba la ropa a ciertos mozos de caballos del Comendador de la Magdalena”. Y las vecinas de la casa del escudero son “unas mujercillas hilanderas de algodón, que hacían bonetes” (Valdés, 2004: 6 y 36).

Volvamos al cuarto canto del gallo: al mismo tiempo que aflora en sus páginas el texto del *Lazarillo*, también aparece, como es bien sabido, el influjo del *Diálogo de Mercurio y Carón*.

El gallo se lamenta del comportamiento de los cristianos, que Mercurio describirá a Carón en el *Diálogo*. Le dice a Micilo:

Que de todas las naçiones del mundo no hay ninguna que más bienes haya reçevido de su Dios que los cristianos, que de los otros no son dioses, no los pueden dar nada. Y con tantas merçedes como los ha hecho, que aun a sí mesmo se les dio, y no hay naçión en el mundo que menos acatamiento tenga a su Dios que los cristianos (Villalón, 1990:150).

La actuación contraria a Cristo de los cristianos es el asunto del largo parlamento del dios Mercurio, que le cuenta a Carón su viaje por el mundo y, desengañado de lo que ve, decide buscar a los cristianos, “pensando hallar en ellos lo que en los otros no había hallado”. Alastor le desengañará, y él comprobará cuánta razón tiene. Subido a la primera esfera, cotejará su comportamiento con la doctrina cristiana: “Y hallé que, donde Cristo mandó no tener respecto sino a las cosas celestiales, estaban comúnmente capuzados en las terrenas”. Tras describir sus acciones totalmente contrarias a lo que manda Cristo, le dice a Carón: “Y harto de ver tanta ceguedad, tanta maldad y tantas abominaciones, no quise más morar entre tal gente, y maravillándome de los incomprensibles juicios de Dios, que tales cosas sufre, me torné a ejercitar mi oficio” (*Diálogo de Mercurio y Carón*, Valdés, 1999: 84 y 90).

El gallo le dice a Micilo que él se ordena sacerdote “por avaricia de tener de comer, y simoniacamente me dieron las órdenes por seis conejos y seis perdices” (Villalón, 1990: 151). Si unimos esta afirmación a la que hizo al comienzo cuando dijo que el obispo al que sirvió, como no le dio blanca alguna, le hizo clérigo y le dio media docena de beneficios, veremos que transparenta otro pasaje del *Mercurio y Carón*: el diálogo que sostiene el ánimo del mal obispo con el dios y el barquero (Valdés, 1999: 128).

Después de contar el gallo cómo come en los mortuorios, seguirá describiendo su vida ociosa de sacerdote; su oficio, como le dice Micilo, era “holgar” y cazar. Y el gallo no sólo asiente, sino que lo ilustra y rechaza además la costumbre de trabajar que los sacerdotes tienen en Grecia. Cuando en seguida el zapatero le pregunte: “Pues, ¿cómo y casados son?”, el gallo lo confirma y aplaude además tal hecho: “Eso es lo mejor que ellos tienen, porque allí van mejor dispuestos al altar que los de acá” (Villalón, 1990: 154). La ociosidad de los clérigos, la necesidad de que trabajen, la imagen del sacerdote cazador y la defensa del matrimonio de los clérigos, son todos asuntos del *Diálogo de Mercurio y Carón*.

Micilo le pregunta al gallo cómo actuaba en la confesión de sus feligreses cuando era sacerdote. Su respuesta pone de manifiesto su ignorancia y cómo se dejaba guiar por su interés (Villalón, 1999: 162). Como he dicho, la confesión es otra de las grandes preocupaciones erasmistas y precisamente la composición del *Lazarillo* se sostiene en la inquietud de una dama por el secreto de su confesión. También en el *Mercurio y Carón* se trata el tema y la necesidad de escoger a un confesor virtuoso, como le aconseja el rey Polidoro a su hijo. Y no hay más que oír al ánimo de uno de los cortesanos, el principal del Consejo de un poderoso rey, para ver el comportamiento de sus confesores. Mercurio le pregunta si no veía que iba contra Dios hablando bien de lo malo y mal de lo bueno, y el ánimo le replica que es lo que le aconsejaban sus confesores, a quienes daba dignidades y e incluso obispados (Valdés, 1999: 107).

No se sabe cuándo se escribe el *Crótalon*. La referencia a la segunda parte anónima del *Lazarillo*, publicado en 1555, no sirve como fecha *post quem* porque está sólo en uno de los dos manuscritos que nos han transmitido la obra —con la versión ampliada— y pudo, por tanto, ser una adición posterior. Marcel Bataillon fecha el texto en 1553 basándose en los episodios históricos narrados en el canto sexto; y, en efecto, 1552 es la última fecha mencionada y referida a un hecho histórico preciso (el duque Mauricio de Sajonia estuvo a punto de coger prisionero al Emperador en Innsbruck). El futuro que luego anuncia es deseo —casi en forma de profecía— y no crónica de hechos sucedidos. No parece saber de la existencia de la paz de Augsburgo en 1555 con la que el Emperador acepta el protestantismo ya que habla de la “condenación de sus perversos errores” y del “justo castigo”; ni tampoco que en 1556 abdicara en favor de su hijo (Bataillon, 1966: 663).

En ese comienzo de los años cincuenta, un erasmista toma como fuentes de dos capítulos contiguos, el tercero y el cuarto, las tres obras de Alfonso de Valdés. Mientras en el capítulo tercero se apoya en el *Lactancio* (y toma textualmente varios fragmentos de la obra), en el cuarto funde en su prosa, en su relato, pasajes tomados del *Mercurio y Carón* y del *Lazarillo*. Es evidente que los ve como textos que comparten la misma ideología; e incluso podría llegar a sospecharse que sabía de la común autoría de Alfonso de Valdés ya que los imbrica de tal forma. No sería extraño ya que manejó la rara edición italiana (sin lugar ni fecha ni impresor) de los dos *Diálogos* del escritor conquense. Precisamente quien podía saberlo era un erasmista, como lo era el autor de este diálogo entre Micilo y el gallo.

El Cróton se convierte, por tanto, en un claro testimonio de la lectura erasmista de *La vida de Lazarillo de Tormes* en ese comienzo de los años cincuenta. A “Cristóforo Gnofoso” —Cristóbal de Villalón— no le cabía duda alguna de que el *Lazarillo* contenía el mismo mensaje que los dos *Diálogos* de Alfonso de Valdés y mezcló sus aguas en esos dos cantos del gallo.

2.- Lázaro y los pícaros: otra lectura del *Lazarillo*

Después de la publicación de la primera parte de *La vida de Guzmán de Alfarache* (1599), el *Lazarillo* se leerá de otra forma: como relato inicial del género picaresco. Al imitarlo en su espléndido *Guzmán*, Mateo Alemán lo revitaliza y lo convierte en germen de una forma de novelar. Él hace otra cosa, una relación de vida y no una declaración para la información solicitada del “caso”, pero los lectores verán —hasta hoy— las dos obras como dos ramas de un mismo tronco. Y es así porque Alemán imita dos de los rasgos más destacados del *Lazarillo*: la forma autobiográfica y el servicio del mozo a varios amos.

En el relato de Lázaro, el servicio a los amos es esencial porque son ellos el objeto de la sátira erasmista; Lázaro sólo cuenta lo que le acaece a su servicio y nada dice de lo que le sucede entre uno y otro. Lo que Valdés quiere poner de manifiesto es la crueldad del ciego, la avaricia del mezquino clérigo, la vanidad del escudero, el trote del fraile de la Merced, la farsa del buldero estafador, la explotación del capellán o la hipocresía del clérigo amancebado, que se aprovecha de la aparente simplicidad del pregonero para que le sirva de tapadera. No hay Lázaro sin amo, incluso en su condición de pregonero, “oficio real”, como él dice.

En cambio, en el *Guzmán de Alfarache*, el pícaro a veces sirve a amos, pero en buena parte de su relato no es así. Escribe su relato desde las galeras en donde pena sus delitos; él es el claro modelo del galeote Ginés de Pasamonte, que ha escrito su *Vida*. Aunque no nombre a Guzmán, el “Ginesillo” cervantino quiere competir con él, y pone de relieve otro de los rasgos que lo caracterizan: el final abierto.

—¿Tan bueno es? —dijo don Quijote.

— Es tan bueno —respondió Ginés—, que mal año para Lazarillo de Tormes y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que le sé decir a voacé es que trata verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le igualen.

—¿Y cómo se intitula el libro? —preguntó don Quijote.

—La vida de Ginés de Pasamonte —respondió el mismo.

—¿Y está acabado? —preguntó don Quijote.

—¿Cómo puede estar acabado —respondió él—, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras

(*Don Quijote*, Cervantes, 1998: 243).

El *Lazarillo* no tiene final abierto, aunque lo aparente, porque el propósito de Lázaro de Tormes no es contar su vida, sino informar sobre “el caso”, y con él acaba su relato: “hasta el día de hoy nadie nos oyó sobre el caso” (Rico, 1970), porque no relata lo que le acaeció desde esa conversación con el arcipreste hasta el momento en que hace la declaración; pero tampoco fue leído así en la Edad de Oro. La falta del “Argumento” impidió ver que era ese su objetivo y que el relato de su vida lo hacía por no tomar el caso “por el medio, sino del principio, por que se tenga entera noticia de mi persona” (y así creaba Valdés el desfile de amos).

Lázaro no sabe escribir, nunca ha ido a la escuela ni en ningún momento dice que escribe, sino que cuenta. Si, como se diría en el argumento, Lázaro hace una declaración, es obvio que un escribano tomaría nota de ella (por eso dice “del pan que hallé partido hice según *de yuso* está escrito”, Valdés, 2004: 23). Alemán, al seguir su camino, dio vida a un pícaro universitario para que supiera retórica y pudiera escribir su autobiografía como un escritor culto; así lo precisa en la “Declaración para el entendimiento de este libro”, que es equivalente al “Argumento” que alguien arrancó del texto del *Lazarillo*:

Para lo cual se presupone que Guzmán de Alfarache, nuestro pícaro, habiendo sido muy buen estudiante, latino, retórico y griego, como diremos en esta primera parte, después dando la vuelta de Italia en España, pasó adelante con sus estudios, con ánimo de profesar el estado de la religión; mas, por volverse a los vicios, los dejó, habiendo cursado algunos años en ellos. Él mismo escribe su vida desde las galeras, donde queda forzado al remo por delitos que cometió, habiendo sido ladrón famosísimo, como largamente lo verás en la segunda parte. Y no es impropiedad ni fuera de propósito si en esta primera escribiere alguna doctrina; que antes parece muy llegado a razón darla un hombre de claro entendimiento, ayudado de letras y castigado del tiempo, aprovechándose del ocioso de la galera; pues aun vemos a muchos ignorantes justiciados, que habiendo de ocuparlo en sola su salvación, divertirse de ella por estudiar un sermoncito para en la escalera (*Guzmán de Alfarache*, Alemán, 2004: 64).

Si Guzmán ha sido primero buen estudiante y más adelante sigue con sus estudios en la Universidad, no es impropio, en efecto, que escriba “alguna doctrina” ni que sepa retórica. Alemán dejaba fijo el modelo, y los pícaros iban a ser cultos para que fuera verosímil que escribieran la historia de su vida. No hay más que seguir los pasos de Pablos, el Buscón, para ver su aprendizaje en la escuela, luego con el dómine Cabra y, por último, en Alcalá.

Como dice el propio Guzmán en el capítulo VI del libro primero de la segunda parte, “Esto propio le sucedió a este mi pobre libro, que, habiéndolo intitulado *Atalaya de la vida humana*, dieron en llamarle *Pícaro*, y no se conoce ya por otro nombre” (Alemán, 2004: 421). Mateo Luján de Sayavedra, en su segunda parte espuria, ya lo califica así: *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*. Guzmán es un pícaro, y también lo será por vocación Carriazo, el joven noble que se marcha de su casa para vivir la vida picaresca en *La ilustre fregona*; Cervantes cita en esa ocasión el *Guzmán* —es la única vez— como si en el fondo quisiera apuntar que fue esa lectura la que llevó al joven de buena familia a lanzarse a esa vida marginal a sus trece años: “finalmente él salió tan bien con el asunto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache” (*La ilustre fregona*, Cervantes, 2005: 92).

No nombra al *Lazarillo* porque Lázaro no es un pícaro, sino sólo un pobre muchacho que sobrevive como puede, es un mozo que servirá sucesivamente a una serie de amos. El primero de ellos, el cruel ciego, le hace abrir los ojos a la malicia del mundo con el golpazo en el toro de piedra; abandona así la inocencia que como niño tenía: “Pareciome que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba. Dije entre mí: Verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo estoy, y pensar cómo me sepa valer (Valdés, 2004: 8). Pero no hará más burla que la que pone fin a su servicio a ese amo, tan cruel con él; el golpe con el poste del ciego es la vuelta a esa primera que él recibe: ha aprendido la lección, pero no vuelve a ponerla en práctica. Sus pequeños robos al arcón del mezquino clérigo se deben a la pura supervivencia.

Tanto Alemán como Quevedo imitarán en sus pícaros ese despertar a la malicia y lo subrayarán con términos parecidos. Pero luego les darán alas para estafas, timos, robos; en suma, para graduarse como pícaros.

No hay más que recordar el episodio en la versión vivida por el Buscón:

Y después, juntándonos todos a hablar en el corredor, los otros criados, después de darme vaya, declararon la burla. Riéronla todos, doblóse mi afrenta, y dije entre mí: “Avisón, Pablos; alerta”. Propuse de hacer nueva vida, y con esto, hechos amigos, vivimos de allí adelante todos los de la casa como hermanos. Y en las escuelas y patios, nadie me inquietó más (*El Buscón*, Quevedo, 2005: 31).

En seguida empieza el capítulo sexto y lo hace de esta forma: “Haz como vieres” dice el refrán y dice bien. De puro considerar en él, vine a resolverme de ser bellaco con los bellacos, y más, si pudiese, que todos”. Los pícaros serán bellacos y burladores, se harán pasar por mendigos y serán fulleros consumados; nada de esto conviene al personaje de Lázaro, víctima de sus amos o testigo de sus engaños y farsas, que consigue llegar a la cumbre de toda fortuna y a ser “bienaventurado” por el vino, como le dijo el ciego, porque es un “pacífico” marido de la manceba de un arcipreste. De tal padre, bienaventurado porque sufrió persecución por la justicia —como ladrón—, tal hijo, que lo fue por ser manso o pacífico. Ese es el lenguaje de Lázaro, fiel pregonero de Alfonso de Valdés, y no el de sus imitadores, los pícaros.

3.-Una dama como destinataria del relato en *El Buscón* y en las *Novelas a Marcia Leonarda*

No hay más que abrir las páginas del *Buscón* para ver cómo aflora en su composición su modelo: el *Lazarillo*. El relato de Pablos no sigue el camino del de Guzmán de Alfarache porque no es una confesión como la que hace el galeoto, trufada de continuas moralizaciones, sino una relación. Su misma brevedad lo acerca a su modelo compositivo, aunque, por supuesto, Pablos no hubiera adquirido la condición que tiene como personaje literario si Mateo Alemán no hubiera escrito el *Guzmán*; su comportamiento parte del que tiene el Pícaro, no del de Lázaro, víctima y testigo de los vicios de sus amos. Los estudiosos han señalado cómo Quevedo introduce también a un interlocutor en el relato, pero no le da ningún papel.

En los dos manuscritos de la primera versión, S y C, precede al texto una “dedicatoria”, que sigue los pasos de la presentación que Lázaro hace de sí a la dama que ha pedido información sobre “el caso”:

Habiendo sabido el deseo que v. m. tiene de entender los varios discursos de mi vida, por no dar lugar a que otro (como en ajenos casos) mienta, he querido enviarle esta relación, que no le será pequeño alivio para los ratos tristes. Y porque pienso ser largo en contar cuán corto he sido de ventura, dejaré de serlo ahora (Quevedo, 1980: 9).

Detrás del texto se transparentan las palabras de Lázaro: “Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, pareciome no tomarle por el medio, sino del principio, por que se tenga entera noticia de mi persona” (Valdés, 2004: 5).

En cambio en la versión del manuscrito B, que hoy se considera —probablemente— como el texto revisado por el propio Quevedo, el inicio del relato de Pablos presenta una variante significativa: cambia el interlocutor; pasa de dirigirse a un hombre, “Yo, señor, soy de Segovia” (en los mss. S y C), a hacerlo a una mujer, “Yo, señora, soy de Segovia”. De nuevo el *Lazarillo* impone su modelo: Lázaro se dirige a una dama, como indica el pronombre *ella* con que se refiere a “Vuestra Merced” en la fórmula de cortesía que le dice al pronunciar la palabra “parir”: “Hablando con reverencia de Vuestra Merced, porque está *ella* delante” (Valdés, 2004: 50). La dama no está delante de Lázaro cuando él da la información que le solicita, pero el pregonero sabe que sí lo estará cuando la lea. Ella ha pedido información sobre “el caso”; es decir, sobre los rumores que corren acerca de la condición de clérigo amancebado del arcipreste de San Salvador, con quien se confiesa. Le preocupan mucho porque, si así fuera, peligraría el secreto de sus confesiones.

Quevedo organiza el texto para que se reconozca su deuda con el modelo y se ciñe más a él al retocarlo, pero luego no justifica narrativamente la presencia de ese personaje a quien le cuenta Pablos su vida. Incluso lo sustituye por “el lector”: “considere el pío lector lo que sentiría mi gallofería” (Quevedo, 2005: 107), y no es raro, porque ese es su

papel, ya que no tiene otro; no está vinculado a nadie que intervenga en el relato de Pablos, ni hay, por tanto, motivo alguno que justifique el interés de la dama por la vida del Buscón o por algo de lo relacionado con él.

Años antes de que Quevedo revisara su obra —puesto que, como dice Alfonso Rey (2003: 59) tuvo que corregir la novela después de su impresión en 1626, “en el más temprano de los supuestos, debe considerarse de redacción posterior a 1629”—, Lope de Vega publica en *La Filomena* (1621) una novela: *Las fortunas de Diana*. En seguida escribiría otras tres (*La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el bravo*), que aparecen impresas tres años más tarde, en *La Circe* (1624).

Parece plausible que Lope se pusiera a escribir novelas estimulado por su afán en competir con Cervantes, al que cita al comienzo de *Las fortunas de Diana* cuando habla del género: “y aunque en España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias, en que no le faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes” (Vega, 1968: 28). Pero él ofrecerá esos cuatro relatos como acto de obediencia a la señora Marcia Leonarda —o Marta de Nevares—, a quien se los dedica y con quien habla mientras se los va narrando.

Como es costumbre de Lope transformar sus vivencias en literatura, siempre se ha analizado el marco novelesco de sus cuatro novelas a la sola luz de su relación con Marta de Nevares. Así dice Francisco Rico en el prólogo a su edición: “En algún momento anterior a mayo de 1621, a Marta de Nevares, aburrida, se le ocurrió pedirle a Lope que le escribiera una novela” (Vega, 1968: 8). No niego que pudiera existir este hecho, ya que es imposible demostrar tanto su verdad como su invención, pero es indudable que, además de una posible vivencia, en la creación de su primera novela hay un claro modelo literario: *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*. Y no me refiero, por supuesto, a su contenido, sino precisamente a ese rasgo que se ha señalado como lo más original de la invención novelesca de Lope: la presencia de un interlocutor en su relato, a quien se dirige como “vuestra merced”. Es cierto que una vez inventado el procedimiento en la primera de sus novelas, cuando, poco después, Lope vuelve a novelar, se aleja de su modelo y profundiza en su propia creación; de tal forma que es en *Las fortunas de Diana* en donde debemos detenemos para observar esa relación.

Lope pone en el paratexto la clave de lectura de su novela: la dedicatoria “A la señora Marcia Leonarda”. Así, cuando el lector empieza a leer “No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla: porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí...” (Vega, 1968: 27), sabe perfectamente quiénes son los personajes del acto de habla —de escritura—; sabe que “vuestra merced”, el destinatario, es la señora Marcia Leonarda; y, por tanto, que el yo del texto, el escritor, es el propio Lope de Vega. Tampoco le resulta extraña la situación porque sabe que escribir como acto de obediencia puede reflejar una realidad o ser un tópico.

Sigue luego Lope hablando de dos de sus obras, *la Arcadia* y *el Peregrino*, que tienen algo de novelas, pero admite que “es grande la diferencia y más humilde el modo”. Menciona en seguida los libros de caballerías, las novelas de Cervantes, y regresa a su propósito y a la obligación que le ha impuesto la dama:

Yo, que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazado entre su gusto de vuestra merced y mi obediencia; pero por no faltar a la obligación, y porque no parezca negligencia, habiendo hallado tantas invenciones para mil comedias, con su buena licencia de los que las escriben, serviré a vuestra merced con ésta, que por lo menos yo sé que no la ha oído ni es traducida de otra lengua, diciendo así: *En la insigne ciudad de Toledo*, a quien llaman imperial tan justamente, y lo muestran sus armas, había no ha muchos tiempos...(Vega, 1968: 28).

El relato, que no sólo escribe Lope obedeciendo —como dice— a la señora Marcia Leonarda, sino que se lo cuenta sólo a ella, comienza con una circunstancia temporal que nos lleva al tratado tercero del *Lazarillo*, donde dice Lázaro que “di conmigo en esta insigne ciudad de Toledo” o al final de su declaración: “Esto fue el mismo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró...” (Valdés, 2004: 27, 51), en donde se asocia también con la figura del Emperador.

Lope de Vega recuerda con la palabra “fortunas” en el mismo título de su novela, *Las fortunas de Diana*, el de *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*. Y reproduce la situación que se da en este texto: del mismo modo que Lázaro no declara delante de la dama que ha pedido la información sobre el caso, Lope no cuenta la novela a la señora Leonarda, sino que la escribe para que luego ella la lea, o se la lean. Y crea esa “ausencia” de la destinataria con los tiempos verbales, con el uso del futuro: “Contenta estará vuestra merced, señora Leonarda, de la mejoría de nuestro cuento, pues ya queda Diana en servicio del Rey Católico”(Vega, 1968: 67). O antes, imaginando su reacción:

Pareceme que dice vuestra merced que claro estaba eso, y que, si había hija en esa casa, se había de enamorar del disfrazado moro [...] Pareceme que le va pareciendo a vuestra merced este discurso más libro de pastores que novela; pues cierto que he pensado que no por eso perderá el gusto el suceso (Vega, 1968: 53-54).

Y también casi al final del relato, donde además utiliza otra de las formas marcadas con que Lázaro se dirige a “Vuestra Merced”: “Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio...”:

Pienso, y no debo de engañarme, que vuestra merced me tendrá por desalentado escritor de novelas, viendo que tanto tiempo he pintado a Diana sin descubrirse a Celio después de tantos trabajos y desdichas; pero *suplico a vuestra merced* me diga, si Diana se declarara y amor ciego se atreviera a los brazos, ¿cómo llegara este gobernador a Sevilla? (p. 72).

Y lo mismo sucede en el cierre de la novela:

El contento de estos amantes, cuando descansaron en los brazos de tantas fortunas, vuestra merced, con su grande entendimiento, le figure, pues ya su imaginación se habrá adelantado a exagerársele. Que yo me parto a Toledo a pedir albricias a Lisena y Otavio de que ya hicieron fin las fortunas de la hermosa Diana y el firme Celio (p. 72).

Dos novelas, *La vida del Buscón* y *Las fortunas de Diana*, son la prueba de que sus creadores, Quevedo y Lope de Vega, advirtieron que la persona a quien iba destinada la declaración de Lázaro era una mujer; ese “ella” referida a “vuestra merced” no pasó desapercibida a los dos grandes escritores.

Villalón, Alemán, Quevedo y Lope de Vega, lectores del *Lazarillo*, nos dan en sus obras luz sobre el sentido y la forma de esa creación única; no hay más que verla.

BIBLIOGRAFÍA

ALEMÁN, Mateo (2004): "Guzmán de Alfarache", en *Novela picaresca*, I, ed. R. Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.

BATAILLON, Marcel (1966): *Erasmus y España*, trad. de A. Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica.

CERVANTES, Miguel de (1998): *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por F. Rico, Barcelona, Instituto Cervantes y Crítica.

--. (2005): *La ilustre fregona*, ed. R. Navarro Durán, Madrid, Alianza Editorial.

NAVARRO DURÁN, Rosa (2004): *Alfonso de Valdés, autor del "Lazarillo de Tormes"*, Madrid, Gredos, 2ª ed. con un apéndice.

--. (2006): "El romance como historia, el romance y la canción como referencia literaria: años 20-30 del siglo XVI", en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial*, ed. P. Cátedra, Salamanca, SEMYR, pp. 577-594.

QUEVEDO, Francisco de (1980): *La vida del Buscón llamado don Pablos*, ed. crítica de F. Lázaro Carreter, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2ª.

--. (2005): *La vida del Buscón, en Novela picaresca*, II, ed. R. Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.

REY, Alfonso (2003): "El texto del Buscón", en *Estudios sobre el "Buscón"*, ed. A. Rey, Pamplona, EUNSA, pp. 37-64.

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

VALDÉS, Alfonso de (1999): *Diálogo de Mercurio y Carón*, ed. R. Navarro Durán, Madrid, Cátedra.

--. (2004): *La vida de Lazarillo de Tormes, en Novela picaresca*, I, ed. R. Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.

VEGA, Lope de (1968): *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. F. Rico, Madrid, Alianza Editorial.

VILLALÓN, Cristóbal de (1990): *El Crótalon*, ed. A. Rallo, Madrid, Cátedra.

PERVIVENCIA DEL AUTO SACRAMENTAL EN SIGLO XX: TRES AUTOS DE LOS AÑOS 30⁴⁷⁷

María Nogués Bruno
Universidad Autónoma de Barcelona

Yo no tengo más delito que apuntar algunos [defectos] en obsequio de la verdad, para honor de la Patria y para que sepan los extranjeros que los españoles de juicio no aprueban tales representaciones y que don Pedro Calderón no es el apoderado de la literatura española: otros hay que hacen sombra, muertos y vivos; pero en pago de mi trabajo verá Vmd. armarse contra mi, fiero y encapotado, mi ingratisima Nación (Fernández Moratín, 1763, recogido por Mario Hernández, 1980: 190).

Mala suerte corrieron los autos sacramentales con la entrada de la nueva moda que dictaba la Ilustración, una restauración, podríamos decir a grandes líneas, del gusto guiado por la razón. En esta línea habría que situar la anterior obra de Nicolás Fernández de Moratín, uno de los protagonistas, junto con su hijo después, del duro ataque a los autos sacramentales. La polémica desatada en torno a los autos sacramentales conllevará el ataque cerrado a la comedia barroca, opuesta a la nueva ideología y estética del poder. Los dramaturgos ilustrados, acordes con el sentir de la época, condenaron el teatro barroco por razón de estilo y moral; esta última exigía realizaciones dramáticas de otro tipo.

René Andioc, tal y como apunta Mario Hernández (1980), ha probado con minucioso análisis documental cómo la prohibición de los autos por cédula real de 1765 venía a coincidir, en gran medida, con su certificado de muerte natural. Los autos, asimilados a las “comedias de teatro” (cuyo lujo de vestuario y decorados elevaba el precio de taquilla), no lograban llenar el auditorio, siendo menos populares que las exitosas comedias de magia. Por este motivo los autos adoptan en sus representaciones dieciochescas procedimientos ajenos, en principio, a su carácter de teatro eucarístico. Así, a los ojos de algún eclesiástico y del grupo de reformistas, la ejemplaridad y el decoro religioso se ofrecían pervertidos. La mezcla de lo sagrado y lo profano, atacada por alguno de los mismos teóricos de la Iglesia, se presta a los ataques de la crítica ilustrada. Dentro de las coordenadas de fondo político-social en que esta crítica se mueve se debe evitar la familiarización del vulgo “ignorante” con las más elevadas verdades de la religión. Si en siglos anteriores el público asistía con fervor a las representaciones que cada año se preparaban para el *Corpus Christi* y tenía un papel activo en tal festividad, ahora, la religión, según los críticos ilustrados, debía alimentar al pueblo pero sin que éste pudiera participar en el control o juicio religioso. Como ilustración de lo dicho citemos un conocido pasaje de Leandro Moratín:

Entre los desaciertos del teatro, no era el menor la representación de los autos sacramentales. El ángel Gabriel anunciaba a la Virgen (papel que desempeñaba la célebre Mariquita Ladvenant), la encarnación del Verbo y al responder, traducidas en buenos versos castellanos, las palabras del Evangelio *¿Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?* los apóstrofes hediondos del patio y las barandillas dirigidos a la cómica, interrumpían el espectáculo con la irreligiosa y sacrilega algazara, y hacían conocer a muchas madres cuán mal habían hecho en llevar consigo a sus hijas honestas (1980: 180).

Se establece en este siglo un continuo debate repartido entre defensores del teatro barroco y aquellos que hacen de él el blanco de sus ataques. Como no es mi intención centrarme en esta polémica dieciochesca, que sólo utilizo como punto de arranque de este trabajo, terminaré aludiendo las ideas de Clavijo y Fajardo y las de Moratín, por resumir las causas del fracaso de los autos para pasar, sin más demora, al análisis de tres autos sacramentales

477 Esta comunicación se inscribe en el proyecto “Edición de treinta y seis comedias de Lope de Vega” cuyos directores son Alberto Blecuá y Guillermo Serés, (BFF200302480).

de principios del siglo XX como ejemplos de resurrección de este género⁴⁷⁸. Clavijo y Fajardo dedica varios números de su periódico *El Pensador* a la crítica teatral, tendencia muy común —por otra parte— en el incipiente periodismo del XVIII; en dos de esos números se concentra el ataque a los autos sacramentales. Los argumentos que aporta respecto a éstos son, resumidos, los siguientes: los autos son una mezcla de lo sagrado y lo profano por lo que suponen una ofensa al catolicismo y a la razón; su representación es impropia e indigna ya que actores y actrices, cuya vida deshonesto es conocida del público, despiertan en éste la chanza y el regocijo; se oponen a la religión, que prohíbe penetrar con la inteligencia las verdades de la fe, confundiendo a los ignorantes; además, no pertenecen a especie conocida de poesía, pues ni la profana ni la sagrada admiten la alegoría o la personalización de entes metafísicos y sustancias abstractas. Tampoco son, según él, teatro, sino “diálogos alegóricos puestos en metro”. Y termina diciendo que el soberano debería prohibirlos como nocivos para la religión cristiana.

La verosimilitud como regla primera triunfa y las cosas sagradas en el teatro se prohíben en virtud de las siguientes razones tal y como expresa asimismo Moratín: a) por ser los autos ridículos ya que prueban verdades infalibles con sofismas; b) por falta de ejemplaridad en los actores; c) por la mala interpretación de las verdades de la fe a que dan lugar los autos, constituyéndose en “fuentes de herejías”; d) por su mezcla de personajes humanos y divinos y por la impropiedad de las bufonadas del gracioso “ante Jesucristo”. Y después añade: e) la alegoría es encubridora de disparates, pues los entes imaginarios no hablan. Lo contrario atenta contra la verosimilitud; f) los autos no son un género teatral pues refieren los hechos en pasado y no en presente, como es propio del drama, rompiendo de este modo la ilusión o “engaño” del espectador. De esta manera asistimos al final del género teatral que tratamos aquí. En el verano de 1765 la cédula real cerró una guerra literaria cuyos ecos todavía resonarán en el Romanticismo. La guerra contra los autos, según admite Menéndez Pelayo, coincidió con la pérdida de las antiguas costumbres y “el enfriamiento de la fe en estos reinos” como atestigua Nipho. Esta suspensión es el triunfo ilustrado de la nueva estética.

El siglo XIX recuperará poco a poco la atención a estas obras de teatro, pero en el XX, curiosamente, hacia finales de los años veinte, se advierte cierto interés por parte de los poetas y dramaturgos en la creación de piezas que califican de “autos sacramentales” y que se inspiran más o menos directamente en los modelos clásicos. En concreto aquí analizaremos tres que son calificadas claramente como autos sacramentales⁴⁷⁹: *Angelita*, de Azorín, *El hombre deshabitado*, de Rafael Alberti, y *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, de Miguel Hernández. Las tres obras escritas hacia 1930.

1.- Azorín y su *Angelita*⁴⁸⁰

Una compañía local de aficionados estrenó *Angelita* en el Teatro principal de Monóvar en la primavera de 1930. El autor calificó la obra de “auto sacramental”, si bien pensó antes titularla “comedia del tiempo” y en el prólogo que acompaña al texto en la edición de *Obras completas* se refiere a estos tres aspectos: *Angelita* es una pieza en la que “el tiempo que siente y percibe el autor” se ha transportado en su totalidad a la obra artística; se trata, según palabras de Azorín, de “un auto sacramental en el que hemos saltado por encima de la realidad cotidiana para acercarnos al eterno símbolo”⁴⁸¹ (1998) y ese símbolo se materializa en *Angelita* que es la imagen de “la eterna humana que vence al tiempo y al espacio”.

Para Azorín, *Angelita* es un auto sacramental porque en él se produce el “abandono de la realidad real”. Es, desde luego, una manera muy personal de aproximarse a ese género que en los años 30 en España goza de una apreciable revalorización como vemos. Viene al caso aludir a una de las definiciones más conocidas de auto

478 Recogidas en Mario Hernández (1980: 185-220).

479 Otras obras como *El Director* de Pedro Salinas, *Amor de dos vidas* de Manuel Altoaguirre, *Tres en uno* de José Rubia Barcia, *El casamiento engañoso* de Gonzalo Torrente Ballester, *Nada más que Caín* de Carmen Conde apuntan su relación al género sacramental pero bajo etiquetas de “misterio” o “milagro representable” entre otras.

480 Sigo básicamente el estudio de Mariano de Paco-Antonio Díez Mediavilla en Azorín (1998).

481 Sigo la edición de Azorín (1998).

sacramental para tener presente las coincidencias y diferencias de estos autos que analizaremos ahora respecto al clásico. Una de las primeras definiciones la ofrece Lope de Vega en la *Loa entre un villano y una labradora*, dice: son “Comedias/ a honor y gloria del Pan/ que tan devota celebra/ esta coronada villa: / porque su alabanza sea/ confusión de la herejía / y gloria de la fe nuestra/ todas de historias divinas” (Lope de Vega, 1963: 143). En esta definición se plantean algunas de las características más reveladoras del género, como son su carácter dramático, su intención glorificadora, la función de lucha contra la herejía y la extracción de los argumentos de las “historias divinas”. Lo importante de los rasgos que aparecen en las definiciones más significativas del género es la peculiar relación con el sacramento de la Eucaristía y el carácter alegórico de estas piezas. El tema de todo auto sacramental es la salvación humana por medio de la Eucaristía y la presencia de Dios en la Sagrada Forma. Pero este asunto puede estar expresado con diferentes argumentos.

De los caracteres propios del auto clásico tan sólo el sentido alegórico conviene a este texto de Azorín. Es éste el valor que destaca el autor en los autos como elemento fundamental que los conecta con la nueva estética teatral de su época, un teatro abstracto, de personajes simbólicos, alejado de la realidad inmediata. Un teatro que apunta hacia un camino que se escapa de lo convencional y que conduce a otros medios expresivos.

Angelita, protagonista de la obra que lleva su nombre, encuentra casualmente a un “Desconocido” que está leyendo el mismo libro que ella lee y que no tiene nombre, si bien, podría responder al de “Tiempo”. Este personaje desconocido le ofrece a Angelita poder vencer el tiempo, tema que le obsesiona. Para poder cumplir este deseo le regala un anillo, una suerte de talismán que tiene la virtud de trasladar el tiempo a través de giros; un giro responde a un año futuro, dos giros a dos y así sucesivamente. Con este talismán inicia Angelita un viaje en el tiempo, en el tiempo de su propia vida hasta llegar a encontrarse con tres “angelitas” distintas que le ofrecerán tres vidas distintas. Ella tendrá la oportunidad de elegir el camino, la vida que más le convenga. Como indica Díez Mediavilla (1998: 45) hay para Azorín dos sistemas de considerar el fluir de la vida: el convencional de la ordenación sucesiva de sus momentos, *normal* para quienes vivimos el tiempo desde dentro, y el que evita la realidad que nos rodea y alcanza a “saltar en el tiempo”, “retroceder en el tiempo” para situarse, en definitiva, en una perspectiva de eternidad.

Todo lo que le ocurre a Angelita en el auto se sitúa entre el sueño y la realidad; uno de los personajes, Carlos, su marido, le llega a preguntar: “¿Y quién te dice a ti que el ensueño no sea realidad, y la realidad no sea el ensueño?” (p. 120) Se produce así, en palabras de Azorín, “la superación o el desbordamiento de la realidad objetiva, en beneficio de una suprarrealidad, producto de la objetivación del mundo de lo subconsciente, por el camino de la fantasía, el ensueño o lo mágico”⁴⁸², uno de los elementos fundamentales del teatro superrealista.

Angelita, que siempre lee un libro, tal vez el de su propia vida, consigue situarse fuera del tiempo y manejarlo a su antojo porque el “Desconocido”, el “Tiempo”, le ha concedido ese don a través del mágico anillo. Y, ¿por qué ha sido ella la elegida? Porque según el “Desconocido” encarna la bondad y generosidad y tiene gran capacidad para sentir ilusiones y crear sueños. Ya desde el principio se intuye la vida que ésta elegirá al final de la obra. Antes que elegir a “Angelita 1” que le ofrece una vida de continua acción y movimiento como periodista o elegir a “Angelita 2” que le cuenta lo gratificante que es casarse y ser esposa de un hombre sabio, elige la vida de “Angelita 3”, aquella vida sencilla, sobria y dedicada a los demás.

Es interesante reflexionar sobre las dos notas que fueron incluidas en el programa del estreno y que en la edición que manejo aparecen tras la pieza, en un apéndice. En estas dos notas, Azorín explica la gestación de su obra y la esencia de la misma:

He querido hacer una obra sencilla [...] Partiendo de una premisa arbitraria, he tratado de que la obra se desenvuelva dentro de la verosimilitud. En realidad, lo que he escrito, es un auto sacramental; que no me pidan explicaciones respecto a la iniciación de la comedia; si el espectador acepta el comienzo, no habrá que discutir otra cosa sino si la obra es o no teatral; si puede o no representarse. Y los autos sacramentales se han representado. Si se dice que obras como la mía no son para el público grande, sino para un público restringido, la respuesta es obvia: los autos sacramentales

482 Palabras de Azorín en “Autocrítica” de *Brandy, mucho brandy*, ABC, 17 de marzo de 1925, recogidas en Azorín (1948).

se han representado, como decimos, y se han representado ante un público popular. Para las muchedumbres y no exclusivamente para los selectos, eran esas obras maravillosas. Y en ellas se llegaba mucho más lejos en cuanto a abstracción y simbolismo que en *Angelita*. (1998: 230).

Se refiere también Azorín al ataque que éstos sufrieron en el XVIII y que veíamos al principio:

Es hora ya de que el teatro español vuelva a utilizar uno de sus más eficaces y fecundos recursos: lo maravilloso. En el siglo XVIII se consideró como un triunfo el hacer que de la escena desapareciera este recurso; creían entonces que en el teatro debía imperar el positivismo que imperaba en el terreno científico. Se amputó al arte uno de los más poderosos elementos; todo un mundo espiritual desapareció de la estética dramática; todo un mundo de elementos y fuerzas espirituales se esfumó ante la brutalidad del hecho. [...] No se tenía en cuenta que por encima de la realidad aparente existe otra realidad más sutil, más verdadera, más eterna. Y esa realidad es la que asoma ahora en la nueva estética. (Díez Mediavilla, 1998: 35).

Esta obra de Azorín es, pues, un singular auto sacramental en el que efectivamente no aparece la Eucaristía como medio para la salvación humana y tampoco aparece la presencia de Dios en la Sagrada Forma⁴⁸³. Azorín emplea a su manera este género rescatando de él su abstracción, en este caso particular, el problema abstracto de las limitaciones del tiempo con el de la bondad que simboliza la plenitud del ser humano. Se suma Azorín con esta obra a la corriente que empleará este género de modo renovador como harán también José María Pemán, Alberti y Miguel Hernández, entre otros, como ahora veremos.

2.- El hombre deshabitado de Rafael Alberti⁴⁸⁴

Alberti, gran amante de los clásicos, se sabe que la admiración por Lope es antigua y está presente su figura en su quehacer lírico⁴⁸⁵, escribe también un auto sacramental y, bajo mi punto de vista, es el que más sigue el modelo clásico de los autos que analizamos aquí. Sigue al modelo clásico no sólo desde un punto de vista formal sino también desde el punto de vista del significado al tocar de lleno el asunto de la Redención humana con un *bivium* casi en toda regla, es decir, al hombre se le plantean dos claros caminos, el de la salvación y el de la condena.

El auto de Alberti, como estudia Gregorio Torres Nebrera, surge en unos años en los que los escenarios vuelven los ojos al auto calderoniano y a su reivindicación. En 1924 don Ángel Valbuena publica en *Revue Hispanique* su importante tesis sobre los autos de Calderón y el mismo estudioso prologa una selección de ellos editada por Espasa Calpe en los años 1926 y 1927. En este último año Gallego Burín logra que se represente en la Alhambra *El gran teatro del mundo* con ilustraciones musicales de don Manuel de Falla y decorados de Hermenegildo Lanz (un auto que en 1930, año de realización de *El hombre deshabitado*, presenta Margarita Xirgú en el teatro Español de Madrid). Ya en los últimos años de la República Federico García Lorca encarga a Benjamín Palencia los decorados para incorporar el gran auto calderoniano de *La vida es sueño* en el repertorio de su compañía teatral, La Barraca⁴⁸⁶. “Auto” tituló Azorín a su obra *Angelita*, como acabamos de ver; antes de la guerra escribiría también Salinas *El Director* un misterio con morfología significativa de auto. Miguel Hernández todavía bajo el fuerte influjo católico del grupo que lidera Ramón Sijé, compone su ejercicio calderoniano en la que será su primera obra de teatro, el auto *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, que veremos en último lugar.

En este contexto, Alberti, parte de las fuentes clásicas para crear su auto. La crítica coincide en afirmar que *El gran teatro del mundo* sería uno de los autos calderonianos más presentes en la génesis de *El hombre deshabitado*. En ese auto calderoniano el personaje del “Mundo” explica en síntesis la historia del hombre desde su nacimiento hasta su juicio final, pasando por su pecado y por su redención, o sea, las tres etapas que recorrerá también el

483 Anotemos aquí muy brevemente que en no todos los autos sacramentales de la época clásica aparece la Eucaristía, otorgando así importancia a la alegoría siempre presente, en mayor o menor medida, en este tipo de piezas.

484 Para el análisis de este auto sigo la excelente edición de Gregorio Torres Nebrera, en Alberti (1991: 47-86).

485 Adapta, por ejemplo, *El despertar a quien duerme*, entre otras obras de clásicos como Cervantes, Molière, etc.

486 De toda la amplia bibliografía sobre La Barraca de García Lorca, rescato aquí un bonito artículo de Stefano Arata recogido en una importante recopilación de sus trabajos sobre teatro del Siglo de Oro, en Arata (2002).

hombre deshabitado en la pieza de Alberti.

La pieza albertiana se divide en prólogo, acto y epílogo. Es en el prólogo donde el hombre que está “deshabitado” sale de las cloacas de una desconocida ciudad donde un vigilante le entrega aquello que lo “habita”, es decir, los sentidos y el alma, que es la mujer. En este prólogo el “Vigilante” avisa al “Hombre” de los posibles peligros a los que los sentidos le pueden llevar. El segundo bloque de la obra, el acto, se inicia con la armonía del hombre con la mujer y con el entorno de los sentidos y la naturaleza. Aparece en este momento pacífico la “Tentación” que hace peligrar la armonía y que hará que los sentidos se rebelen y traicionen al hombre. Se da la victoria del estado de culpa sobre el estado de la inocencia. El hombre es traicionado por los sentidos, se deja llevar por ellos y como si estuviera bajo estado de hipnosis mata al alma, a la mujer inocente.

Termina la obra con el epílogo en el que se da de nuevo el encuentro entre el “Vigilante” y el “Hombre” que pasa a ser de “habitado” a “deshabitado” de nuevo. El hombre se rebela contra su creador porque no ha recibido ayuda alguna; se ha sentido perdido y ha caído en el pecado sin darse casi ni cuenta de ello. Se rompe el pacto con el Vigilante y el hombre regresa al submundo de donde había emergido.

Este final consigue un sentido de malestar y perdición que no se daba en las piezas del XVII. No se da ese final abierto y esperanzado de la redención cristológica que vence jubilosamente en todos los finales de los autos y farsas sacramentales de nuestro teatro clásico. Ahora, el sentido esperanzador de la vida que se quería transmitir con los autos de antaño deja de tener sentido. El sentido actual es la interrogación, la reflexión y la perdición. La ausencia de uno de los componentes más importantes del auto clásico como es el de la penitencia, eucaristía y perdón como final feliz de una vida pecadora, es una ausencia premeditada por Alberti. En este sentido, crea con la “ausencia” de la Eucaristía y Salvación un auto sacramental casi en toda regla.

Alberti deja al hombre solo como realidad de unos años que precederían a la guerra civil española. El final es una imposible alianza entre la criatura y el creador. La criatura al final de la obra grita:

¡Mi creador! ¡Un criminal, Señor, un criminal! Tú en vida me rodeaste de monstruos sólo para perderme. Tú, en vida, cuando era más feliz, me mandaste un demonio, un ángel del abismo, para arrastrarme ahora al fondo de la tierra. ¡Mi creador! ¡Un asesino, sí! Porque tú, Señor, puesto que ya lo sabías todo, [...] bien pudiste evitar estas catástrofes, mandándome una luz, un aviso celeste o habiéndome creado de otro modo (Torres Nebrera, 1991:178).

Como acabamos de apuntar, el final de este auto está desprovisto de la ayuda divina que resultaba un pilar crucial en el auto clásico. Con este final, Alberti se plantea el tema del libre arbitrio considerado desde un momento de la vida del autor y del contexto cultural europeo, de rebeldía, de individualismo, un “nuevo romanticismo” en el individuo frente a los códigos éticos, políticos y religiosos. Se plantea, de esta manera, el tema vanguardista, el de la rebelión del personaje ante su Autor, que coincide de algún modo con lo planteado por Unamuno y Pirandello, entre otros. Alberti suprime en su obra el supuesto cristiano: el hombre nace, evoluciona del cieno y posteriormente se le otorgan los atributos (síntomas de aspiración divina) para que se eleve sobre los animales que, como él, también proceden de la materia informe e inanimada. Pero el “Hombre”, abandonado a sus propias fuerzas, no logra alcanzar la meta de superioridad y se precipita, dejado de la mano del creador (que hubiera podido remediarlo) hacia la perdición volviendo a las cloacas de las que salió.

Desde este punto de vista, el auto de Alberti tiene mucha dosis de documento literario de una época en la que la mezcla de artes contribuye a multiplicar mensajes de innovadora rebeldía. En esa línea se sitúan la obra plástica “La profanación de la Hostia” de Salvador Dalí y la poética “Oda al Santísimo Sacramento” de Federico García Lorca. En estas obras se puede respirar el mismo aire de “profanación de símbolos sagrados” (Torres Nebrera, 1991:86).

El auto albertiano es, pues, un “auto sacramental sin sacramento” que se representó en dos ocasiones, en 1933 y en 1988 (en un homenaje que se rendía a los poetas del 27). “El auto —dice Alberti—, nace en un momento de crisis muy grande que correspondía también al momento político de España donde la lucha ya estaba en la calle” (1991: 50).

La obra surge como expresión literaria de una crisis personal de múltiples facetas, probablemente la amorosa y la crisis estética, que se resolverá con los gritos finales del hombre rebelde frente a su creador y el del Autor frente a la pobredumbre del teatro en torno.

3.- El auto sacramental de Miguel Hernández: *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*⁴⁸⁷

Los anteriores gritos se escuchan también en *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* de Miguel Hernández. En 1934 lo publica José Bergamín en *Cruz y Raya*. Se trata de una obra muy extensa, de unos 3400 versos, que su autor no consiguió ver nunca representada, pese a sus intentos.

Estamos ante una entrada en el mundo teatral por parte de Hernández ya que se trata de su primera obra de teatro, que propone una reactualización de los modelos calderonianos y la influencia de algunos autos contemporáneos, entre los que destaca el anterior de Rafael Alberti. Otras fuentes de inspiración destacadas por la crítica son *Angelita* de Azorín y *El divino impaciente* de José María Pemán (J. Riquelme, 1990: 86-ss).

Este auto de Hernández está dividido en tres partes. La primera: la pérdida y la recuperación de la pureza por el “Hombre-Niño”, engañado por el “Deseo” y los “Sentidos” (trama que recuerda a la de *El Hombre deshabitado*). En la segunda parte, el “Hombre” es invitado por el “Deseo” a beber agua de una fuente donde descubre su belleza. Se hace patente la clara influencia del auto calderoniano *Eco y Narciso* haciendo uso del conocido mito. En esta misma parte el “Hombre” se encuentra con las “Cuatro Estaciones”. El “Deseo” y los “Sentidos” proclaman en ese momento la igualdad social como si de un mitin se tratara. Estos gritos han sido estudiados por la crítica como indicador de las posiciones reaccionarias de Hernández ante la agitación social del país. La tercera y última parte responde al “estado de arrepentimiento” en la que aparece el personaje del “Buen Labrador” que es la imagen de Cristo. El “Campesino”, uno de los personajes, identifica a Dios a través de una adivinanza en la simbolización de la Eucaristía.

El auto de Hernández sigue al auto clásico más de cerca en cuanto a la presencia de la Eucaristía, aunque sea en forma de adivinanza, como medio de salvación. El “Hombre” en este auto consigue la paz trabajando en la era del “Buen Labrador”, si bien, al haber conseguido el estado de gracia, es quemado en la hoguera. Este final crea asimismo un malestar; el Hombre se ha salvado pero termina en medio de las llamas de una hoguera brillante entre el vocerío de la gente.

Sirvan, pues, estos tres ejemplos, para ilustrar la recuperación de este género sacramental, incomprendido en el XVIII y reutilizado en el contexto de los primeros años del siglo XX para expresar necesidades e inquietudes bien distintas a las del hombre barroco. Cada uno de ellos responde a *argumentos* distintos sujetos a circunstancias personales, sociales y políticas particulares, como hemos visto. Pero más allá de estas diferencias —relacionadas directamente con el fenómeno de la identidad del autor, que no sigue, en este caso, me atrevo a decir, ningún tipo de “dictamen”— permanece la preocupación universal de la creación del hombre, de su redención y su salvación, inquietud que supera todos los tiempos. El uso del eterno símbolo para expresar las dos caras de la existencia humana: la vida y la muerte.

Es horrible que te hayan dicho que todo está escrito, que la vida del hombre es conocida por Dios antes de nacer. La salvación y la condenación entran entonces en un caprichoso reparto de premios, como los que se hacían en el colegio, con la particularidad de que quien no recibe premio se va al infierno... Este tema siempre me causó una inquietud extraordinaria y creo que me la sigue causando, porque, a estas alturas, ese asunto de la muerte aún no está muy claro. Podemos siempre pensar muchas cosas, tal vez muy ortodoxas en el caso de un marxista, pero que inevitablemente aparecen. (palabras de Rafael Alberti en Torres Nebrera, 1976: 128).

⁴⁸⁷ Sigo el estudio y edición de José Carlos Rovira (1992-1179 y 1221-1222).

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, Rafael (1991): *El hombre deshabitado. Noche de guerra en el museo del Prado*, ed. G. Torres Nebrera, Sevilla, ediciones Albar.

ARATA, Stefano (2002): "Candor y tragedia: Federico García Lorca y la poética de La Barraca", en *Texto, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su supervivencia*, eds. F. Antonucci, L. Arata y M^a Valle Ojeda, Pisa, Edizioni ETS.

AZORÍN (1998): *Teatro, cuentos, memorias, epistolario*, coord., M. A. Lozano Marco, introducción de M. de Paco-Antonio Díez Mediavilla, Madrid, Espasa-Calpe.

-- (1948): *Obras completas*, IV, Madrid, Aguilar.

DE PACO, Mariano (1992): "El auto sacramental en los años treinta", en *El teatro en España entre la tradición y vanguardia (1918-1997)*, eds. D. Dougherty y M. F. Vilches, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 265-273.

-- (2000): "Ángel Valbuena y el auto sacramental en el teatro del siglo XX", *Monteagudo*, 5, pp. 97-112.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás (1763): *Desengaño II al teatro español, sobre los autos sacramentales de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid.

GARCÍA LORENZO, Luciano (2002): "Los autos sacramentales en España (1939-2000): recepción escénica y respuesta crítica", en *Teatro del siglo de Oro ante los espacios de la crítica*, ed. E. García Santo Tomás, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt, Vervuert, pp. 405-426.

GARCÍA RUÍZ, Víctor (1994): "Los autos sacramentales en el siglo XVIII: un panorama documental y otras cuestiones", *Revista Canadiense de estudios hispánicos*, 19, pp. 61-82.

HERNÁNDEZ, Mario (1980): "La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: La ilustración frente al barroco", en *Revista de Literatura*, XLII, 84, pp. 185-220.

HERNÁNDEZ, Miguel (1992): *Teatro*, ed. A. Sánchez Vidal y J.C. Rovira, II, Madrid, Espasa Calpe.

RIQUELME, Jesucristo (1990): *El auto sacramental de Miguel Hernández*, Alicante, Técnica gráfica industrial.

VEGA, Lope de (1963): *Fiesta primera del Santísimo Sacramento (loa entre un Villano y una Labradora)*, Biblioteca de Autores Españoles, CLVII, Madrid, Atlas.

EL “REALISMO EXASPERADO” LLEGA A LA “PEQUEÑA ÉPICA FAMILIAR” DEL TEATRO DE COSSA

Yolanda Ortiz Padilla
Universidad de Jaén

La Argentina de los años 60, arrastraba el derrocamiento del General Perón en 1955, como la primera de una larga lista de frustraciones, que continuaría con el golpe militar que acabó con la presidencia de Frondizi y con el derrocamiento del presidente constitucional Illia, por el general Juan Carlos Onganía en 1966. Este segundo golpe de estado instaura un poder dictatorial que permanecerá vigente hasta 1973 y que muestra su cara más violenta en el 69, año en el que un pueblo asfixiado estalla con el “Cordobazo”.

Un panorama político —como vemos— en el que la esperanza democrática es constantemente truncada por los golpes de estado del ejército, hecho que sometía al habitante argentino a un continuo ir y venir de la ilusión al fracaso. No obstante y, pese a dicho desconcierto, el porteño medio entra en la década del sesenta debatiéndose entre este profundo desencanto y su acostumbrada confianza.

Este porteño medio, que la profesora Gracia Morales define con estas palabras: “[...] un joven, acercándose ya a una edad madura, que asiste al desgaste de sus sueños y se siente estafado por una sociedad que le prometió grandes hazañas, pero que lo condena irremediablemente a la mediocridad” (Morales, en prensa), es el que Roberto Cossa, junto a sus compañeros de generación⁴⁸⁸, pone sobre las tablas a través de una estética realista y desde una mirada que, aunque crítica, está aún llena de complicidad y comprensión.

El presente estudio se aproxima a estos personajes, para mostrarnos su “pequeña épica familiar”: la “sencilla tragedia” de estos antihéroes, que tiene lugar en su entorno doméstico, junto a su familia. Nuestra mirada se centrará, especialmente, en el cotidiano acto de comer.

Chejov decía: “La gente come, no hace otra cosa que comer, pero mientras tanto se van forjando sus destinos dichosos, se van destruyendo sus vidas” (Chéjov, citado en Ordaz, 1985: 17), y este hecho se produce así, sin violencia, con una total naturalidad —como en nuestra vida cotidiana— en cada uno de las obras analizadas en este estudio: *Nuestro fin de semana* (1964) y *Los días de Julián Bisbal* (1966), las dos primeras piezas que escribió el dramaturgo porteño Roberto Mario Cossa.

Esta atmósfera chejoviana, llena de tibieza, en la que a los personajes nunca les pasa nada y esa es su verdadera tragedia —“no pasa nada” (Cossa, 2005: 83), dice Raúl casi al concluir *Nuestro fin de semana*—, es la que se respira en las comidas —en la preparación o en la sobremesa— de estas dos piezas. Pero “no pasa nada por fuera”, como dirá Poncia en *La casa de Bernada Alba*, porque en el interior de cada uno de los pechos hay toda una tormenta. Existe, por lo tanto, en este primer teatro de Cossa, un predominio de los impulsos internos sobre la acción.

En la pieza de 1964 Raúl organiza uno de tantos fines de semana en su casa de San Isidro en el que él y su mujer se reunirán con sus “amigos” en torno a comidas: largas, lentas y llenas de tibieza. En ellas, Beatriz, su mujer, mantiene una actividad constante —prepara la comida y la sirve a los invitados—. Raúl convierte estas reuniones en una verdadera necesidad, como nos indican las palabras de su mujer:

BEATRIZ: ¡A Raúl le gustan tanto estas reuniones!... Hace una semana que no habla de otra cosa. Él dispuso lo que íbamos a comer, compró las cosas, le pidió prestada una cama a Sara

488 La denominada “Generación del 60” que conforma un sistema teatral porteño que se inicia con el estreno de *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac en 1961. *Fin de diciembre* y *Estela de madrugada*, ambas obras estrenadas en 1965 y *Tentempié I y II* (1968), todas ellas del propio Halac; *Nuestro fin de semana* (1964), *Los días de Julián Bisbal* (1966) y *La pata de la sota* (1967), de Roberto Cossa; *Amarillo* (1965) de Carlos Somigliana; *Réquiem para un viernes a la noche* (1964), de Germán Rozenmacher y *Los prójimos* (1966), de Carlos Gorostiza (Pellettieri, 1999a: 10), constituirían la nómina de obras y autores de esta generación realista, que asume como padre y modelo *El puente* (1949) de Carlos Gorostiza.

[...] si lo dejara, no pasaríamos un fin de semana sin un amigo en casa (Cossa, 2005: 22).

A través de estas actividades los personajes tratan de eludir sus verdaderas frustraciones: Beatriz no puede ser madre y Raúl es incapaz de ascender en la escala social, “ser alguien” (Cossa, 2005: 68) —como el propio personaje dice en la pieza—, esta es la razón por la que precisa del bullicio de estas largas comidas, porque le permite no encontrarse nunca a solas consigo mismo. Al hilo de estas palabras, afirmamos que las reuniones de *Nuestro fin de semana*, la comida y la bebida abundantes —el alcohol cobra un papel muy importante en las obras de Cossa: como vía para acceder a la lucidez, como máscara que oculta la incomunicación o como válvula de escape para los más desaforados instintos— son en palabras de Yates, una de las numerosas “drogas espirituales” que utilizan estos personajes para evadir la realidad o disfrazarla, para así poder permanecer cómodamente instalados en el autoengaño (Yates, citado por González-del-Valle, 1971: 220).

En *Los días de Julián Bisbal*, el cotidiano gesto de tomar el café de la mañana con tu pareja —un café que sabe especialmente amargo ese día: “Esto no se puede tomar” (Cossa, 2005: 89), dirá Julián— pone de manifiesto: primero, la angustia del protagonista, Julián Bisbal, cansado de ser un simple y gris empleado; segundo, cómo en esta obra el matrimonio aparece como un factor que contribuye al hastío y a la frustración (Morales, en prensa) de este antihéroe, tal y como apreciamos en las palabras de desprecio que dirige a su mujer en esa mañana que comienza la obra. En la primera producción dramática de Cossa, en la que no queda lugar para la voluntad o la rebeldía, incluso el amor se torna ineficaz.

Más tarde, la sobremesa en la casa de sus padres mostrará en escena cómo la familia —el hogar— es, además, una parcela propicia para la incomunicación. Julián sale de escena sin que el “encuentro real” se haya producido:

LA MADRE. Está bien, Julián. La vez pasada lo noté medio ojeroso. Pero hoy no ¿No es cierto?
(*El padre asiente con la cabeza, mecánicamente*) Sí. Se ve que descansa mejor. *Las luces*
decrecen lentamente mientras la madre se dirige hacia la cocina (Cossa, 2005: 115).

Cómo ya hemos señalado, ambos antihéroes —Raúl y Julián— tienen un sueño muy común en el habitante medio de Buenos Aires de la década del sesenta: dejar de ser un empleado, para trabajar por cuenta propia. Nosotros los sorprendemos en medio de una crisis: el autor les permite llegar —a menudo ayudados por el alcohol— a un punto de lucidez que los determina a cambiar la dirección de sus vidas. Pero su intento se torna, de nuevo, en la pasividad que los caracteriza, no sólo por su falta de voluntad y rebeldía, sino también, porque, como decía la profesora Morales:

La familia funciona [...] como un ámbito propicio para que el protagonista viva una situación de crisis y regrese finalmente al orden habitual; los parientes, sin perder casi nunca su rol de seres protectores, convencen al protagonista de que es imposible empezar de nuevo (Morales, en prensa).

A Raúl le ha fallado el socio con el que iba a llevar adelante su proyecto empresarial, pero Cossa sólo necesitará unas líneas para mostrárnoslo aferrándose a una nueva esperanza. No obstante, al final de la pieza vemos como las palabras de su esposa le hacen poner, de nuevo, los pies en la tierra: “*Raúl se vuelve y mira a su mujer. Esta sostiene la vista un instante y luego sin decir nada sale al interior. Raúl, la mira salir y comprende. Su rostro se ensombrece. Las luces se apagan rápidamente*” (Cossa, 2005: 84).

Este rol femenino —asumido por madres y esposas— está muy presente en la dramaturgia de Cossa, y así vemos como la historia se repite en el final de *Los días de Julián Bisbal*, pieza en la que el protagonista, tras un día de crisis en el que ha paseado su frustración por distintos escenarios, regresa a casa, abraza a su mujer y ésta “*sale hacia la habitación. Detrás va Julián, lentamente, dándole cuerda al reloj despertador*” (Cossa, 2005: 141). Su rebeldía no sobrepasará la frontera de este día, Julián se prepara, sumisamente, para el trabajo.

Y de nuevo volvemos a ver esta función en la madre de Julián que grita escandalizada ante la idea de que su hijo deje la empresa en la que trabaja, Ribaud:

JULIÁN: Escuchame, mamá... (*La madre lo mira. Julián habla con dificultad*) Bueno... quería hablar con vos de un asunto. (*Breve pausa. Con decisión*) Pienso irme de Ribauto.

LA MADRE: ¿Irte? ¿Por qué?

JULIÁN: Por muchas razones...

LA MADRE: ¡Pero, Julián, eso es una locura! (Cossa, 2005: 111).

Todos estos “acontecimientos” son desarrollados en escena a través de una estética totalmente realista, mediante procedimientos que tratan de producir una ilusión de realidad. Entre estos procedimientos destaca, fundamentalmente, la autenticidad de los diálogos —Cossa, autor de buen oído que escucha a sus contemporáneos y a sus personajes— que se convierten en el elemento principal de este discurso dramático, por encima de los signos no verbales:

Como sabemos, la expresión dramática utiliza elementos que no son sólo verbales: el gesto, el movimiento, la acción, la caracterización externa de los personajes, etc... Pero en este teatro, quizá por su falta de madurez, los autores ponen todo el esfuerzo en dar autenticidad al discurso de los personajes, sin explotar otros recursos (Morales, en prensa).

Palabras éstas que caminan en la misma dirección que dichos signos no verbales: los gestos y movimientos de los personajes no contradicen, sino que refuerzan, lo enunciado, siendo esta una característica propia de la estética realista.

El enfoque “hiperrealista”, que centra su mirada en la parte más despreciable de nuestros personajes, devolviéndolos al lector/espectador deformados, deshumanizados. El enfoque “hiperrealista” que da lugar a situaciones límite llenas de humor negro de raigambre grotesca, es decir, aquel que le busca el lado risible a dichas situaciones, que deberían, miradas desde otra perspectiva, movernos más bien al sobrecogimiento, a la piedad o al horror. Este enfoque hiperrealista y este humor negro que caracterizará el segundo grupo de obras analizadas en este trabajo —*La nona* (1977), *No hay que llorar* (1979) y *El tío loco* (1982)—, comienza a apuntarse en la comida de Julián con sus compañeros de secundario. Morandi, Vacaro y Derisi creen estar ante el mismo “tipo jodón” del secundario y reclaman las mismas bromas e imitaciones. En medio del júbilo generalizado son incapaces de percibir que “el gordo” ha cambiado y ahora está al borde del suicidio. Su reclamo “Dale, gordo” (Cossa, 2005: 122), es paralelo al “¡Hacé boludeces, tío loco!” que al tío loco le repite su familia.

En esta pieza, *El tío loco* —obra breve escrita para “Teatro Abierto”⁴⁸⁹— una familia, cuyo deterioro moral se percibe incluso en el espacio, prepara —para otros— una lujosa comida que no debe probar. La llegada del tío loco perturba el orden familiar, sus bromas —“¡Hacé boludeces, tío loco!” (Cossa, 2004b), le reclaman con violencia— han sido el detonador que ha hecho estallar los instintos de este grupo, instintos reprimidos por el trabajo y la miseria. Así pues, en esta explosión devorarán, literalmente, el banquete que preparaban y devorarán, metafóricamente, al tío loco, vampirizándolo, succionándole su alegría.

Finalmente este personaje muere ante la absoluta indiferencia del resto, pues solo les interesa en la medida en que “su llegada, su alegría” les permite olvidarse, momentáneamente, de su pobreza. La pieza termina con la siguiente acotación: “*el Tío Loco muere en los brazos del Alemán. Este sigue cantando su canción. En un segundo plano, la familia sigue comiendo y tomando*” (Cossa, 2004b: 142).

En *No hay que llorar*, los hijos de Julia, verdaderos depredadores que se acechan unos a otros, logran cohesionarse para liquidar a su madre. Cuando todos descubren que Julia no está dispuesta a compartir su fortuna, elaboran un acuerdo tácito para conseguirla a toda costa: devoran a Julia en sentido metafórico, obligándola a devorar en sentido literal. Julia muere víctima de su banquete de cumpleaños, que se ha tornado

489 En 1981, un grupo de hombres de teatro (dramaturgos, actores, directores y técnicos) se unieron para montar una serie de piezas breves con las que pretendían demostrar que el teatro argentino seguía vivo. Este movimiento se convirtió en la respuesta beligerante de la cultura al abuso de poder de la dictadura, adquiriendo así una dimensión ética y política. *El tío loco* pertenece a la segunda edición de este encuentro teatral, que tuvo lugar en 1982. En 1984, con la llegada de la democracia, *Teatro Abierto* se extinguió.

en “comida sensual, violenta y desagradable”:

- MADRE: Ayúdenme, por favor... (*Suplicante.*) Por favor...
(*La madre hace un intento por levantarse, pero no lo logra. Se ahoga y hace gestos desesperados. Los demás le dan la espalda, ocupados en cortar la torta.*)
- GRACIELA: (*A quien está más cerca del interruptor.*) ¡Apagá la luz! (*El escenario queda a oscuras, salvo la luz que irradian las velas.*)
- MADRE: Me muero... me muero...
(*La madre lanza los últimos estertores. Alguien comienza a cantar el “Cumpleaños Feliz”. Todos los demás lo siguen. Comienzan en tono bajo, pero va creciendo hasta que es vociferado en forma histérica, gritada*) (Cossa, 2004a: 161-162).

Vemos que en ambas obras un personaje muere —el tío loco y Julia— ante la indiferencia de su familia, mientras que en escena tiene lugar un “desaforado” banquete. Pero también *La nona* se cierra con el suicidio de Chicho, mientras que la nona sigue masticando: “Desde la habitación de Chicho llega el sonido de un balazo. La Nona no se inmuta. Saca un pan del bolsillo del vestido y se pone a masticar. Las luces se van cerrando sobre la cara de la Nona, que sigue masticando” (Cossa, 2004a: 135-136).

En esta última pieza asistimos a la liquidación de toda una familia debido a la voracidad insaciable de la nona, la abuela de más de cien años que no hará ninguna otra cosa durante toda la pieza sino comerse todo lo que cae en sus manos hasta llevar a la ruina y a la muerte a sus descendientes (Morales, en prensa).

Los aspectos destacados de estos tres textos nos llevan a hacer dos observaciones. La primera es que, como podemos observar, la violencia y el uso ilícito del poder penetran en el ámbito doméstico, el entorno familiar. En estos textos desaparece la piedad y la comprensión de Cossa hacia sus personajes, que dejan de ser los pequeños antihéroes de *Nuestro fin de semana* o *Los días de Julián Bisbal*, para convertirse en complejas víctimas y victimarios. La relación opresor/oprimido, se torna en Cossa en devorador/devorado, pues la supervivencia del opresor —la familia del tío loco, los hijos de Julia y la nona— se basa en la “fagocitación del prójimo”.

En segundo lugar, señalamos cómo la comida se convierte en un tema central, tanto en su sentido literal como en su alcance simbólico. La comida y el exceso de alcohol se convierten en el territorio adecuado para la explosión de los instintos, para la concentración de la violencia. Por esta razón el banquete de *No hay que llorar* y *El tío loco* es “comida sensual, violenta y desagradable” que a menudo se mezcla con actitudes obscenas.

La voracidad, el exceso en medio de la miseria, es uno de los procedimientos con los que Cossa materializa sobre el escenario la baja talla moral de sus personajes devoradores (Ortiz, en prensa).

La tesis realista, que ataca nuevamente a la clase media argentina, aunque ahora de una manera despiadada y sin esperanza, es defendida en estas tres obras mediante procedimientos teatralistas procedentes del teatro del absurdo, del expresionismo y del grotesco, en un discurso teatral en el que cobran vigencia los signos no verbales que ya no siempre apuntan hacia la misma dirección que los verbales. Por ejemplo la madre de Julia guarda sus títulos de propiedad mientras repite “yo ya no quiero nada para mí” (Cossa, 2004a: 171).

Este nuevo procedimiento evidencia sobre las tablas el divorcio entre apariencia y realidad que existía en el referente: al otro lado del escenario, los argentinos vivían bajo una de las más crueles dictaduras, aquella que comenzó en 1976 con el golpe de Videla y se extendió hasta 1983. Mientras que aumentaba el número de desaparecidos, el poder seguía afirmando que nada estaba pasando.

Cabría preguntarnos ahora: ¿por qué se produce este cambio en el camino estético de Cossa? Partiendo de los presupuestos de la radical historicidad, afirmamos que toda obra de arte, texto teatral en nuestro caso, se levanta sobre la siguiente contradicción: es autónoma, al mismo tiempo que referencial, por lo que —ciñéndonos ya a nuestro ámbito dramático— la presencia del extratexto en el texto es incuestionable. Ahora bien, está en las manos del dramaturgo o en las del director la decisión de hacer más o menos evidente para el espectador esta relación, que presenta un número infinito de posibilidades.

Entre las distintas versiones que puedan existir de esta compleja relación, Roberto Cossa opta por un teatro subversivo con el que trata de poner en evidencia las injusticias que vertebran el orden (Giella, 1994: 50). El segmento social elegido es el de la clase media y, especialmente, el de la sacralizada estructura familiar, pilar básico del pensamiento burgués, que nuestro dramaturgo somete a una crítica corrosiva en todas las piezas analizadas en este trabajo, ahora bien, desde caminos estético muy distintos.

Este cambio en la poética de Cossa responde, por supuesto, al “intocable mundo de las predilecciones, las vocaciones y las tendencias individuales” (Cortázar, 1977: 71) del que nos hablara Cortázar, pero existen procedimientos que hunden sus raíces en la complejidad del extratexto y a ellos pasamos a referirnos.

En las obras de la década del 60 todos los mecanismos están al servicio de una “ilusión de realidad” que la representación se empeña en producir en el espectador. Este realismo, que se aleja de lo meramente costumbrista y pintoresco, para aproximarse al realismo reflexivo y crítico de Chejov y Miller, es llevado a cabo no sólo por Cossa, sino también por sus compañeros de generación, entre otras razones, para cubrir dos necesidades extratextuales: la primera, “la verdad escénica” que reclamaban los actores y directores de los talleres stanislavskianos para poder poner en práctica “el método” aprendido; la segunda, la necesidad, que la Argentina de la época tiene, de buscar y construir una identidad nacional, siendo el teatro —un teatro por el que caminaban unos personajes que querían ser idénticos al habitante de Buenos Aires— un elemento importante de este amplio proceso.

De este modo, la clase media que asistía a la representación podía ver su reflejo sobre el escenario, encontrarse con sus frustraciones y angustias, que aparecían expuestas —nunca resueltas— en las tablas, en una época en la que, pese al continuo paso de la esperanza al fracaso tangible en el entorno social, político y económico, la violencia y el despotismo de los sistemas de poder aun permanecía soterrado y era un buen momento para que la clase media —nacida con el peronismo— se enfrentara a muchos de sus defectos.

Pero la violencia estalla y el realismo resulta: primero, insuficiente para expresar un referente tan deformado y absurdo; segundo, inaceptable en una realidad en la que el discurso dictatorial hacía gala de una representación constante con la que trataba de ocultar el abuso de poder y la violencia implacable a la que estaba sometiendo al pueblo argentino, haciéndose así evidente todo lo que de falsedad e hipocresía implica la representación. La nueva poética teatralista, empleada por Cossa en sus obras de los años setenta, desenmascara el engaño, al permitirle ver al espectador la ruptura que existe entre la apariencia y la realidad.

Además, escribir bajo un régimen represivo implica la imposibilidad de toda alusión directa a la realidad, por lo que el dramaturgo debe buscar los mecanismos dramáticos más apropiados para eludir la censura y propiciar el encuentro con el público. Para Roberto Cossa, el humor negro y la metáfora se convierten en dos de los procedimientos elegidos.

Aunque quizás la metáfora que transcurre en el escenario era mucho más transparente de lo que nos pueda parecer a simple vista: en la obra de Cossa la pequeña épica familiar de sus primeras obras, se torna en la dictadura de Videla en terror cotidiano, la violencia se instala en espacios y roles marcados a priori como positivos, el entorno doméstico y la familia. Fuera, el terror del sistema militar había irrumpido también en la tranquilidad del hogar, era una realidad cotidiana de la que nadie estaba a salvo.

Hasta aquí hemos señalado algunos de los hechos principales que, ocurridos en el campo de poder, propiciaron este cambio de estética, pero también se produjeron cambios en el campo intelectual, en el sistema teatral porteño, que llevaron a nuestro dramaturgo a un silencio de casi diez años. El “receptor implícito” (Sanchis, 2002: 250) que proponía sus primeras obras coincidió durante un tiempo con el “espectador real” (p. 250) que se sentaba en la sala, y de ahí su éxito. Pero en 1967 Cossa escribe *La pata de la sota*, la última de sus obras que comulga con una estética realista, y ésta es muy mal recibida por el público y la crítica. Lo que había ocurrido es que el “espectador real” se había transformado y participaba, cada vez más, del “receptor implícito” que proponía la corriente neovanguardista que se representaba en los teatros de Buenos Aires paralela al realismo de Cossa.

Nuestro autor tuvo entonces que replantearse su poética, buscar de nuevo el cordón umbilical que lo uniera al público, y lo descubrió en el “realismo exasperado” de *La nona*, *No hay que llorar* y *El tío loco*, un realismo que pone sobre el escenario nuevas esquinas de una compleja realidad, produciendo en el lector/espectador una angustiosa identificación, un realismo que trata de desanestesiarse al público.

Quiero terminar esta comunicación con unas palabras de Roberto Cossa⁴⁹⁰: “durante la dictadura yo me quedé en la Argentina porque tenía el teatro, el teatro me salvó”. Estas palabras nos recuerdan que la esencia del teatro es el encuentro —frente a la espectacularidad que reina hoy en los escenarios—: encuentro de los actores con un público que no sólo contempla sino que participa, encuentro entre aquellos que están sobre el escenario, encuentro cuerpo a cuerpo, con aquél que contigo, ha decidido asistir a ese montaje. El valor comunitario y convivencial del hecho dramático fue indispensable para sobrevivir al terror que asolaba el país, porque, como afirma Cossa, “en el teatro, uno no se siente solo y puede combatir mejor el miedo”⁴⁹¹.

490 Conversaciones mantenidas con el autor (Buenos Aires, abril de 2006).

491 Íbidem.

BIBLIOGRAFÍA

AVELLANEDA, Andrés (1986): *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/1*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

CORTÁZAR, Julio (1977): "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: Algunos malentendidos a liquidar", en *Literatura en la revolución y revolución en la literatura [Polémica]*, Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, México, Siglo Veintiuno Editores, pp. 38-77.

COSSA, Roberto (2004a): *Teatro 2: El avión negro. La nona. No hay que llorar*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

--. (2004b): *Teatro 3: El viejo criado. Gris de ausencia. Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin. El tío loco. De pies y manos. Yepeto. El sur y después*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

--. (2005): *Teatro 1: Nuestro fin de semana. Los días de Julián Bisbal. La ñata contra el libro. La pata de la sota. Tute cabrero*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

DE TORO, Fernando (1999): *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*, Frankfurt / Madrid, Iberoamericana / Vervuert.

FERNÁNDEZ, Gerardo (1992): "Prologo", en *Teatro argentino contemporáneo. Antología*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, pp. 11-63.

GIELLA, Miguel Ángel (1994): *De dramaturgos: Teatro Latinoamericano Actual*, Buenos Aires, Corregidor.

GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis y Antonio GONZÁLEZ DEL VALLE (1971): "Visión del hombre y de la sociedad en tres dramaturgos argentinos contemporáneos", *Cuadernos americanos*, 178, pp. 210-228.

HAUSER, Arnold (1980): *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona, Editorial Labor.

MORALES, Gracia: "¿Y fueron felices y comieron perdices? Los conflictos familiares en la dramaturgia argentina de los años 60 y 70", en *Actas del VI Congreso internacional de la AEELH*, (pendiente de publicación).

ORDAZ, Luis (1985): "Tres hitos en la dramaturgia de Roberto Cossa", *Teatro*, 20, pp. 16-18.

ORTIZ, Yolanda: "Los 'supervivientes' en el teatro de Cossa", en *Actas del VI Congreso internacional de la AEELH*, (pendiente de publicación).

PAVLOVSKY, Eduardo (1980): "Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia (1966)", en *La mueca, El señor Galíndez y Telarañas*, Madrid, Editorial Fundamentos, pp. 189-196.

PELLETTIERI, Osvaldo (2001): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Teatro actual (1976-1998)*, Buenos Aires, Galerna.

--. (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad 1949-1976*, Buenos Aires, Galerna.

SÁBATO, Ernesto (2004): "Sobre literatura nacional", en *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, pp. 14-18.

SANCHIS SINISTERRA, José (2002): *La escena sin límites*, Ciudad Real, Ñaque.

TIRRI, Néstor (1973). *Realismo y teatro argentino*, Buenos Aires, Ediciones la Bastilla.

JUAN MARÍA GUTIÉRREZ Y LA RECEPCIÓN DE LA LITERATURA ESPAÑOLA EN LA GENERACIÓN ARGENTINA DE 1837

Eugenia Ortiz
Universidad de Navarra

1.-El crítico y la independencia cultural

Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina* incluye a Juan María Gutiérrez (1809-1878) en el volumen sobre los proscriptos de la tiranía de Rosas. Lo estudia junto con Sarmiento, Echeverría, Mitre y Alberdi pero señala en él una falla casi imperdonable: no haber escrito una novela de envergadura, no haber creado ni personaje, ni fábula ni teoría particular (Amante, 2003: 164). Esta acusación cierta pero también injusta es comprensible en tanto que Rojas programó una obra *ex nihilo*, casi sin antecedentes de su tipo y sobre una materia, la literatura argentina, que incluso a principios del siglo XX había quienes cuestionaban su existencia (Barcia, 1999: 209). Además, Rojas consideraba, como otros, que la novela era la expresión más clara de la madurez de un pueblo y de una literatura y éste era el primer parámetro para considerar la capacidad de un escritor (Amante, 2003: 164).

Fundador del Salón Literario y miembro de la generación de 1837, Juan María Gutiérrez, como otros intelectuales criollos de América Hispánica, consideraba que la lecto-escritura era un pilar en la modernización de los nuevos países. Su inquietud por la literatura de origen local motivó muchos de sus artículos, compilaciones, estudios, biografías y ediciones. Promocionó a escritores de su generación, como Esteban Echeverría, de quien editó y analizó sus *Obras Completas* y fue responsable de la publicación póstuma de su célebre cuento “El matadero” (Fleming, 1986: 79). Hizo muchos proyectos que por falta de tiempo y financiación quedaron en bosquejos, y entre ellos, el de conformar una historia de la literatura argentina (Barcia, 1999: 109).

Entre los miembros de la generación del 37 la cuestión del idioma y la literatura nacional eran primordiales: así como se había proclamado la independencia política de España había que lograr la autonomía cultural y trabajar sobre la identidad del nuevo estado. A partir de esto, cabe hacerse algunas preguntas: ¿es posible estudiar la recepción de la literatura española en el Río de la Plata después de 1810?; ¿tiene sentido plantear la influencia cultural de España en un territorio conquistado por este país y sin fuertes huellas de culturas indígenas?⁴⁹² Aunque parezcan preguntas redundantes, mi planteo presupone que la relación cultural con la Metrópolis fue especialmente conflictiva en las primeras décadas del siglo XIX. Si bien este proceso de autonomía no fue igual en todas las regiones, era común entre los liberales americanos, como los de la generación del 37 argentina, calificar lo hispánico como sinónimo de tradicionalismo, atraso cultural y fanatismo religioso.

2.-El idioma de los argentinos

En su primera intervención en el Salón Literario de Marcos Sastre, Gutiérrez plantea sus audaces ideas en el discurso “Fisonomía del saber español: cuál deba ser entre nosotros”⁴⁹³. En él hace referencia a las ciencias en general, luego habla de la literatura y sugiere con una pregunta la cuestión del lenguaje: “[¿] no habéis experimentado la necesidad de un libro escrito en el idioma que habláis desde la cuna?” (p. 144). A continuación, desarrolla el tema de la ecdótica y la tarea de los alemanes que, como Schlegel, reeditaban obras del Siglo de Oro. Este comentario es utilizado como recurso erudito para arremeter contra la imaginación y el genio español al que compara con “un extendido lago, monótono y sin profundidad” (p. 144). Gutiérrez se queda con pocos clásicos españoles: las églogas de Garcilaso y los poemas de Solís (p. 145), son algunas de las pocas

492 Esta afirmación la hago con respecto a la región del Río de la Plata, en donde la mayoría de los pueblos aborígenes eran nómades y donde hubo una política de no inclusión —y más entrado el siglo, de exterminio— de éstos.

493 En este trabajo utilizaré siempre la versión del discurso de Gutiérrez (1958).

excepciones. Reconoce que sus juicios son duros, pero también sabe que repudiar al antiguo régimen era necesario para instaurar uno nuevo:

Nula, pues, la ciencia y la literatura española, debemos nosotros divorciarnos completamente con [sic] ellas, y emanciparnos a este respecto de las tradiciones peninsulares, como supimos hacerlo en política, cuando nos proclamamos libres. Quedamos aún ligados por el vínculo fuerte y estrecho del idioma; pero éste debe aflojarse de día a día, a medida que vayamos entrando en el movimiento intelectual de los pueblos adelantados de la Europa. Para esto es necesario que nos familiaricemos con los idiomas extranjeros, y hagamos constante estudio de aclimatar al nuestro cuanto en aquéllos se produzca de bueno, interesante y bello (p. 145).

Si la independencia cultural debe seguir los pasos de la política, ¿qué hacer con el idioma? La marca que los diferenciaba de España tenía que estar también en el lenguaje para que el argentino fuese un pueblo adelantado como el resto de Europa. De hecho, las variantes dialectales eran cada vez mayores en el Río de la Plata. Tanto en la primera pregunta como en esta parte del discurso, se propone no desligar el lenguaje oral del escrito y la influencia de otros idiomas. No sólo por las lecturas inglesas y francesas sino también por la cantidad de extranjeros que iban llegando, el castellano rioplatense iba incorporando palabras de otras lenguas. Esta intuición de Gutiérrez fue un hecho más adelante, y no como programa lingüístico sino como consecuencia de las políticas inmigratorias de Sarmiento cuyos resultados fueron inesperados⁴⁹⁴. De todos modos, la asimilación del dialecto rioplatense en la literatura, por ejemplo, fue un proceso lento signado por cuestiones sociales, económicas y políticas⁴⁹⁵.

Esta actitud contestataria y romántica Gutiérrez la mantuvo incluso en 1876 cuando fue nombrado por la Real Academia Española como “miembro correspondiente”. El crítico rechazó este diploma y a raíz de esto, surgió una polémica periodística con el español Juan M. Martínez Villergas en forma de cartas publicadas en el periódico *La Libertad* y firmadas por “Un porteño”, es decir, Gutiérrez⁴⁹⁶. En estas cartas, el crítico fundamenta la negativa a la distinción porque no se siente capaz de “cultivar y fijar la pureza y elegancia de la lengua castellana” (Gutiérrez, 1994: 27). Consideraba que el castellano hablado en el Río de la Plata no se podía fijar como pretendía la Academia por estar en permanente cambio y, aún más desde 1860 (pp. 28-29). Además, la aceptación como miembro de una Academia Real implicaba una relación de vasallaje que él no admitía:

Los americanos cuyos heroicos padres batallaron catorce años por conquistar la independencia, y gozan hoy de las instituciones republicanas, no puede afiliarse a comunidad alguna peninsular cuyos miembros [...] tienen todavía a honra besar la mano de un hombre y llamarse sus criados (p. 53).

Gutiérrez también arguye que los argentinos no eran españoles en el modo de ser, que la prensa española ya no tenía influencia en ellos y que el humor, por ejemplo, no resultaba el mismo de un lado y otro del Atlántico: “[...] las imágenes, alusiones, modismos, juguetes de palabras, que pueden ser muy agudas en Madrid, por ejemplo, pasan aquí desapercibidos o hacen bostezar” (p. 56). Algunos críticos consideran exagerada la reacción de Gutiérrez en un contexto social diferente al período romántico (Carricaburo, 1999: 117) donde era mayor el rechazo al inmigrante que al conquistador. Sin embargo, creo que estos temas estaban aún vigentes, sobre todo, en el ámbito literario, por ejemplo, donde en novelas como *En la sangre* de Eugenio Cambaceres (1843-1888) el nuevo español inmigrante es discriminado.

Además del tema de la lengua, el escritor reflexionó sobre el papel de los paisajes, palabras y costumbres autóctonas en las obras literarias locales. Como las novelas norteamericanas de James F. Cooper (1789-1851), la naturaleza y la geografía argentinas debían ser recreadas: “[...] y si hemos de tener una literatura, hagamos que sea nacional; que represente nuestras costumbres y nuestra naturaleza, así como nuestros lagos y anchos ríos

494 Me refiero al influjo de la inmigración masiva que según el programa de Sarmiento consistía en poblar Argentina con ingleses y fortalecer la raza, pero que resultó una migración española e italiana.

495 Para un análisis exhaustivo de este tema, ver Carricaburo (1999).

496 La primera edición de este debate se publicó en 1942 como “Cartas de un porteño”. Para este trabajo, sigo la edición de 1994.

sólo reflejan en sus aguas las estrellas de nuestro hemisferio" (Gutiérrez, 1958: 146).

Gutiérrez fue, junto con Alberdi, el único que rastreó las raíces de la literatura nacional antes de 1810. En una estadía en Lima descubrió muchas crónicas coloniales que editó y publicó. Fue precursor en concebir la historia y la literatura americanas como un proceso en el cual era empobrecedor eludir las producciones coloniales y virreinales (Weinberg, 1980: 300). Sus trabajos más conocidos al respecto fueron la edición de *El Arauco Domado* de Pedro de Oña⁴⁹⁷. Y en el ámbito del Río de la Plata, estudió y analizó los viajes de Ulrico Schmidel y el poema *La Argentina*, de Martín del Barco Centenera⁴⁹⁸, así como también las producciones de Maciel y Lavarden. De estos trabajos se desprenden dos características interesantes del crítico: en primer lugar, en medio de un decisivo proceso identitario de los países independientes, él supo valorar el denominador común americano sin plantearlo en desmedro de la nacionalidad (Amante, 2003: 168)⁴⁹⁹. Incluso, estudió las raíces aborígenes de nuestra literatura en su tratado *De la poesía y elocuencia de las tribus de América*, siendo el primero en considerar este aspecto, aunque no contaba con elementos etnográficos y científicos consistentes. En segundo lugar, la incorporación de un corpus virreinal implicaba la primera recepción de lo hispánico en la historiografía literaria argentina. Como se sabe, los recursos retóricos y estilísticos de muchas de estas crónicas tienen sus antecedentes en modelos áureos y renacentistas (Pupo Walker, 1982). De esta manera, el elemento español, evidente para nuestra idea de influencia cultural de un virreinato, se va asimilando de a poco en el panorama cultural del nuevo régimen.

3.-La novela y el cuadro de costumbres: dos géneros de la Joven España.

Tanto Gutiérrez como Alberdi y Sarmiento, entre otros, declararon su proximidad ideológica a la Joven España: aquellos liberales españoles que lucharon contra la invasión napoleónica y cuyo horizonte también era el progreso (Larrañaga, 2002: 123). La influencia de Mariano José de Larra en prosa y José de Espronceda en poesía se puede encontrar reiteradamente en la generación argentina. En el certamen literario de 1841 en Montevideo, por ejemplo, uno de los premios fue un volumen de poesías de Espronceda (Arrieta: 1948: 93). De Gutiérrez se conocen dos piezas líricas, "El capitán pirata" y "Canción del grumete", que compuso en alta mar, inspiradas por el poeta español y por Lord Byron. En cuanto a la influencia de Larra, a partir de 1835 se conocieron varias publicaciones con el nombre de *Fígaro* en el Río de la Plata y el seudónimo *Figarillo* apareció firmando artículos en *La Moda*, el periódico de Alberdi.

Tanto el cuadro de costumbre como la novela fueron dos géneros literarios adecuados para desarrollar temas de carácter nacional, ya sea reelaborando episodios históricos o ridiculizando modos de actuar. La misión del escritor, como dijo Sarmiento, era la crítica a una sociedad en decadencia: "Quijotes, pues [...] se necesitan, que buscando aventuras y trabando por doquier caballerescas pendencias, extingan estos últimos restos de una época decrepita"⁵⁰⁰. Con esta "época decrepita" Sarmiento se podía estar refiriendo al pasado español o al gobierno federal de entonces, que muchos identificaban entre sí⁵⁰¹. El objetivo de intelectuales exiliados estaba signado por la situación dicotómica que Rosas había instaurado⁵⁰² y lo que querían era criticar los modos populares para promocionar paradigmas de civilización.

497 Esta conciencia de las obras coloniales como antecedentes literarios americanos, se puede ver también en *El Matadero* de Esteban Echeverría (1972), donde al comienzo del relato indica: "A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé ni la genealogía de sus ascendientes como acostumbraban a hacerlo los antiguos historiadores españoles de América, que deben ser nuestros prototipos" (p. 310).

498 Ver el artículo de Graciela Maturo (2000: 117-134) sobre el estudio e interpretación de Gutiérrez del poema de Centenera.

499 La tarea de compilación de poemas de "temas americanos" la concretó en la edición de dos tomos de una colección llamada *América Poética*. Esta obra fue precursora en su género y muchas veces plagiada (Weinberg, 1980: 299).

500 Esta cita corresponde al artículo "Las obras de Larra", aparecido en *El Mercurio* de Santiago de Chile en agosto de 1841. Reproducido por Rodríguez Marín (2006: 193).

501 Algo que llama la atención de esta frase es sin duda la metáfora del Hidalgo de la Mancha que el anti-español de Sarmiento usará frecuentemente (Rodríguez Marín, 2006: 194).

502 Me refiero a la oposición civilización-barbarie a partir de la cual quienes estaban a favor de modelos políticos y sociales europeos eran considerados enemigos de su causa, y por eso, de la patria. Para este punto, ver Viñas (1995).

Gutiérrez desarrolla en su novela histórica *El capitán de patricios*⁵⁰³, el tema de la lectura y la educación como potenciadores del patriotismo y la civilización. Su protagonista, María, es una joven enamorada de un soldado de la independencia que ha sido instruida por su tío en lecturas de filósofos y escritores europeos. Prefiere las obras de Chateaubriand y Fray Luis de León antes que la costura. Antes que su enamorado parta a la guerra, los novios prometen casarse. Pero María jura que si el capitán llegara a morir en combate, ella entraría en un convento. Al escuchar esta promesa y al verla cumplida, su tío se lamenta:

¡Yo soy, tal vez, quien te ha alejado de la dicha silenciosa y casera, dándote de beber demasiado en la copa de la poesía y presentándote espectáculos de la historia que han extraviado tu corazón del sendero de la verdadera dicha! (Gutiérrez, 1928: 78).

Pero María prefiere esa educación a la vida analfabeta de cualquier mujer de entonces porque le ha permitido conocer el amor verdadero (pp. 79-80). La novela desarrolla el tema de la armonía entre la vida campestre y la cultural que el capitán de los patricios y el tío de María ven como perfecta. Este discurso implicaba entonces una clara referencia a un proyecto de unidad nacional que superara la dicotomía civilización-barbarie. Por otro lado, los personajes se comportan urbanamente pero el narrador también critica la falsedad de “[...] las reglas de la táctica hipócrita de los salones” (p. 72). Esta relación entre las novelas y los manuales de conducta fue una constante en el proyecto de la América moderna (González Stephan, 1995: 431-455).

En los artículos de costumbres de Gutiérrez por el contrario, es ironizada la trasgresión de las reglas de urbanismo. Algunos de estos son “El encendedor de faroles”, “La conversación”, “Costumbres. Gente aparte”, “El hombre hormiga”, “Costumbres españolas”, todos conocidos inicialmente en *La Moda* y en *El Iniciador* entre 1838 y 1839⁵⁰⁴. En “Gente aparte”, por ejemplo, hay padres que visten como adultos a sus niños, hombres que hablan y se mueven en las obras de teatro, decoración autóctona y exagerada en las casas, salivaciones en cafés públicos. El arte de la buena charla cuyo modelo es el francés, se contraponen a la ridiculización de los tertuliantes que abusan del “yo” o que se alargan en describir sus anécdotas sin dejar a otros contar las suyas. Este artículo es “La conversación”: Gutiérrez adapta el dicho francés “vamos á conversar á la ciudad” a la geografía argentina y propone: “vamos a conversar a los desiertos” (Rodríguez Marín, 2006, II: 74).

El costumbrismo había llegado al Río de la Plata a principios del siglo XIX junto con la aparición de la prensa. En un primer momento, la influencia de este género provenía del costumbrismo inglés, francés, español y el de origen iconográfico (Rodríguez Marín, 2006: I, 192). El auge definitivo se dio con la rápida aceptación del modelo del Fígaro español⁵⁰⁵. Ejemplo de esto es “El hombre hormiga” que tiene una estructura similar a “El hombre-globo” de Larra. Su idea es describir un tipo humano a partir de una metáfora. El autor aprovecha los avances de la tecnología para hacer esta comparación con los globos a gas que se probaban por entonces en París. El hombre-globo de Larra es la clase de persona que asciende socialmente y no siempre en circunstancias claras. Es aquel que escala en el poder incluso a costa de la situación de su país. Uno de sus hombres-globos es Napoleón: “y si el mayor de todos fue a parar hasta Santa Elena, es preciso confesar que hay descensos gloriosos, como retiradas honrosas” (Larra, 1997: 322). En este artículo hay además otras referencias a la situación política española de 1836, por ejemplo, la falta de espacio para las nuevas generaciones en la plaza pública. Sin embargo, ironiza al final de su relato: “Mi objeto ha sido pintar al hombre-globo de nuestro país; un artículo de física no puede ser largo; si fuera de política sería otra cosa” (p. 324). Encubierto tras una inquietud científica, Larra trasciende lo anecdótico y reclama la igualdad social.

El hombre-hormiga de Gutiérrez también se distingue entre los demás: es un personaje: “de dimensiones mezquinas, cuyas facciones son rasguños que con dificultad acierta a copiar el pincel” (Gutiérrez, 1928: 36). El narrador emplea el estilo ya no de una noticia de tecnología o de física como Larra, sino de una de zoología,

503 Lucio López insinúa que esta novela fue compuesta en Turín en 1843.

504 La tesis doctoral de Bárbara Rodríguez Marín (2006) está dividida en dos tomos. En el primero se encuentra el desarrollo de su trabajo y en el segundo, se reproducen todos los artículos de Gutiérrez aparecidos en la prensa entre 1833 y 1852. Entre éstos, están los cuadros de costumbres que en su mayoría, nunca antes se habían editado ni publicado.

505 Para un desarrollo del costumbrismo en Argentina, ver Verdevoeye (1994).

imitando la *Historia Natural* del francés Buffon. Para algunos críticos este artículo de costumbre es más bien una fisiología, una descripción de una clase de ser humano u objeto (Rodríguez Marín, 2006: I, 201). La fisiología del hombre-hormiga comienza con una focalización del narrador a vuelo de pájaro sobre la ciudad de Buenos Aires: el bullir de gentes remite a un hormiguero. Pero ya no se hace la comparación del personaje con otros, como los hombres sólidos y líquidos de Larra. Gutiérrez evita las comparaciones y relata la vida y evolución del avaro:

El hombre-hormiga muestra desde pequeñito lo que ha de ser cuando maduro: bien puede acariciarle la madre, ponerle miedo la nodriza, no ha de callar si no le dan dinero: tiene una alcancía y en ella guarda los reales que le da su padrino los domingos, o [los] recoge en el atrio de los templos en algún bautismo (p. 36).

El dinero es su afición y su tarea diaria es lucrar y sacarle partido a cualquier situación para ganar, vender, comprar y rematar: “[...] no tiene opinión política ni sigue bandera más que la del remate [...] Si hubiera nobles entre nosotros, un noble hormiga debiera tener este lema en el escudo de sus armas: comprar a real, vender a peso” (p. 38). Esto se une a su poca sociabilidad:

[...] no tiene amigos; su amigo es el peso; sus enemigos son sus semejantes, los otros hombres hormigas. El hombre hormiga no tiene conciencia, ni moral ni patriotismo; hipocresía, sí. Apenas habrá otro ser más inútil y perjudicial a la sociedad, si se exceptúa al pulpero genovés (p. 38).

Una ciudad-puerto propicia esta clase de hombres-hormiga pero esta actividad mercantil no debe alejar a los ciudadanos de otros intereses: la política y la vida en comunidad. La presencia del elemento heterodoxo, un comerciante genovés, insinúa también una sociedad creciente y diversa, donde la conducta incivilizada debía ser denunciada.

4.-Conclusión

Para concluir, considero que la relación conflictiva con el modelo hispánico fue un proceso necesario en las nuevas sociedades americanas. En el caso de la generación romántico-liberal argentina, si bien promulgaron un divorcio manifiesto en ensayos, cartas y discursos, hubo también una revaloración de géneros cultivados por españoles como Larra y Espronceda. Esta unidad espiritual con la Joven España da la pauta que los intelectuales argentinos rechazaban un modelo político y social y no a todo lo español por ser tal. Por otro lado, la reivindicación del pasado colonial fue una actitud intelectual que Gutiérrez mantuvo, muchas veces en contra de sus coetáneos, porque creía que rechazar lo anterior a 1810 era negar la evidencia de que la gesta independiente fue un proceso no una generación espontánea. Y aunque no llegó a escribir la primera historia de la literatura argentina, asumió el trabajo duro de la recolección bibliográfica y de los materiales sin sistematizar.

Sobre la cuestión del “idioma argentino” Gutiérrez también fue un precursor. Éste ha sido un tema de debate desde Américo Castro y Borges hasta los lingüistas que conformaron los planes de estudio escolares del castellano. Este punto de la lengua y la literatura argentina y su relación con la española, logró un hito de reconciliación en los festejos del centenario de la revolución de Mayo, alrededor de 1910. Entonces, no solamente se renovaron los lazos con España sino que además hubo un replanteo de la identidad nacional: la influencia extranjera era tan grande que los artistas y pensadores buscaron símbolos de unificación. Rescataron así elementos que en el pasado habían sido signos de la barbarie: la cultura hispánica y la literatura gauchesca.

BIBLIOGRAFÍA

AMANTE, Adriana (2003): "La crítica como proyecto. Juan María Gutiérrez", en *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*, dir. J. Schwartzman, II, Buenos Aires, Emecé, pp.161-190.

ARRIETA, Rafael A. (1948): *La literatura argentina y sus vínculos con España*, Buenos Aires, Institución Cultural Española.

BARCIA, Pedro L. (1999): *Historia de la historiografía literaria argentina. Desde los orígenes hasta 1917*, Buenos Aires, Pasco.

CARRICABURO, Norma (1999): *El voseo en la literatura argentina*, Madrid, Arco Libros.

ECHEVERRÍA, Esteban (1972): *Obras completas de Esteban Echeverría*, ed. Juan María Gutiérrez, Buenos Aires, Antonio Zamora.

FLEMING, Leonor (1986): "Introducción" en *Esteban Echeverría, El matadero. La cautiva*, Madrid, Cátedra, pp.11-88.

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz (1995): "Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público al privado", en *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, pp.431-455.

GUTIÉRREZ, Juan M. (1994): *Cartas de un porteño: polémica en torno al idioma y a la Real Academia Española, sostenida con Juan María Villergas*, ed. D. del Pino, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación/Corregidor.

--. (1928): *El capitán de patricios. "El hombre hormiga"*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad.

--. (1958): "Fisonomía del saber español: cuál debe ser entre nosotros", en *El Salón Literario*, ed. F. Weinberg, Buenos Aires, Hachette, pp.135-149.

LARRA, Mariano J. (Fígaro) (1997): *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, ed. A. Pérez Vidal, Barcelona, Crítica.

LARRAÑAGA, Ángela (2002): "Entre España y América. Juan María Gutiérrez y la evolución del americanismo literario", en *España y Argentina en sus relaciones literarias*, ed. E. Morillas Ventura, Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Universidad Nacional del Comahue (Argentina), Universitat de Lleida, pp.119-128.

MATURO, Graciela (2000): "La doble lectura de La Argentina de Martín del Barco Centenera en Juan María Gutiérrez", en *Estudios sobre literatura argentina. In memoriam Rodolfo A. Borello*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse.

PUPO-WALKER, Enrique (1982): *La vocación literaria del pensamiento histórico de América*, Madrid, Gredos.

RODRÍGUEZ MARÍN, Bárbara (2006): *Juan María Gutiérrez y su contribución periodística (1833-1852) a la crítica cultural hispanoamericana*, vols. I y II, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.

VERDEVOYE, Paul (1994): "Introducción" en *Costumbres y costumbrismo en la prensa argentina desde 1801 hasta 1834*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.

WEINBERG, Gregorio (1980): "Nacimiento de la crítica. Juan María Gutiérrez", en *Historia de la literatura argentina*, dir. S. Zanetti, I, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 289-312.

1.-El testimonio y su recepción crítica

La producción testimonial ha sido probablemente la literatura más estudiada en Nicaragua desde 1979. A la gran cantidad de textos que se publicaron tras el triunfo de la revolución popular sandinista, se sumó el interés que la academia estadounidense mostró por sus discursos en la región centroamericana y su inclusión dentro del canon de la literatura hispanoamericana.

La década de los ochenta supuso, desde el punto de vista de la crítica, un momento de consolidación y difusión de la literatura testimonial centroamericana para quienes veían en ella una forma de resistencia de comunidades oprimidas (Craft, 1997; Narváez, 1986), una forma de solidaridad con los discursos generados por dichas comunidades (Yúdice, 1992; Achugar, 1989) o una nueva tipología textual que disputaba en el terreno ideológico la hegemonía de la novela (Beverley, 1989; Beverley/Zimmerman, 1990; Randall, 1983). Más allá de las diferentes clasificaciones, enfoques y propuestas, la crítica del testimonio latinoamericano ha venido a coincidir al menos en la importancia que concede a las condiciones extraliterarias que rodean tanto a la producción como a la difusión de estos textos.

Aunque no pretendo llevar a cabo una sistematización de los debates en torno a la constitución del género testimonial, la definición del mismo o su tipología textual⁵⁰⁶, estas polémicas dan cuenta del creciente interés por el discurso testimonial a partir de los años setenta y de la configuración de nuevos espacios en el seno de la academia norteamericana desde los que abordar la cuestión centroamericana. Al mismo tiempo, la inauguración del premio Testimonio de Casa de las Américas y la intensa producción de textos de carácter testimonial a partir de la década de los setenta (Craft, 1997: 16-17; Franco, 2003: 274) marcaron la agenda para los debates sobre literatura testimonial que rápidamente adquirieron un enfoque en el que la producción cultural latinoamericana podía ser pensada en términos Norte-Sur desde el corazón de la crítica estadounidense⁵⁰⁷.

Mientras la academia insistía en la definición del género testimonio para las literaturas centroamericanas, su discurso se institucionalizaba como práctica cultural del gobierno sandinista y como discurso de la revolución capaz de configurar un imaginario nacional alrededor de la figura del guerrillero y la épica de la insurrección. En este sentido, la recepción de los textos testimoniales nicaragüenses sería doble pues, al uso que la revolución hizo del testimonio como marco divulgativo de su historia, espacio constructor de la identidad nacional y vehículo de transmisión de la experiencia transformadora de los sujetos revolucionarios, se impuso la categorización de la crítica para la cual el género testimonial daba cabida, no exento de polémicas, al discurso de la subalternidad, las comunidades excluidas y las luchas guerrilleras de liberación nacional centroamericanas⁵⁰⁸.

En el caso específico de Nicaragua, la década de los ochenta sirvió como punto de anclaje de una narrativa nacional revolucionaria. El proyecto político del gobierno sandinista necesitaba encontrar la forma de expresión del nacionalismo revolucionario en el campo literario y lo hizo a través de dos vías fundamentales:

506 Para ello, existe ya una abundante bibliografía en la que se puede recorrer de forma panorámica la mayoría de las problemáticas que el testimonio ha suscitado como género literario (la relación entre ficción y realidad, el valor del enunciante, categorización y clasificación, etc.), como discurso de verdad histórica o sus orígenes. Para profundizar en estas cuestiones pueden consultarse los trabajos de E. Sklodowska (1992), J. Beverley (1989), J. Beverley/M. Zimmerman (1990), G. Gugelberger (1996), R. Jara/H. Vidal (1986), J. Román-Lagunas (2000) y L. Craft (1997).

507 Me refiero fundamentalmente a la posibilidad que el testimonio ofrecía como forma de acceso a la voz del subalterno por parte del crítico o sujeto hegemónico del norte. Fue así como la crítica literaria acabó por institucionalizar determinadas prácticas discursivas (el testimonio) que estaban siendo pensadas como productos culturales que discutían la hegemonía del Norte en el estudio de América Latina.

508 El hecho de que el trabajo de J. Beverley y M. Zimmerman (1990) sobre Centroamérica se centrara exclusivamente en El Salvador, Guatemala y Nicaragua (los tres países con movimientos guerrilleros activos durante las décadas setenta y ochenta) es una muestra de ello.

los Talleres de Poesía y la literatura testimonial. Estas dos prácticas culturales se convirtieron en el discurso hegemónico para narrar la historia reciente de Nicaragua y abrieron un nuevo espacio de debate para la crítica sobre los usos y sentidos del testimonio⁵⁰⁹.

La canonización del testimonio desde el campo de la crítica literaria permitió pensarlo como práctica cultural de la izquierda revolucionaria en Centroamérica, discurso de resistencia de las comunidades indígenas, denuncia contra la violación de derechos humanos y restitución de la memoria en el Cono Sur. Pero su institucionalización en Nicaragua por parte del gobierno sandinista, hizo del testimonio el discurso de la revolución, del hombre nuevo y del intelectual comprometido. En este proceso, para críticos como J. Beverley, M. Zimmerman (1990) o G. Yúdice (1992)⁵¹⁰ se traicionaba el sentido ético del testimonio al ponerlo al servicio no ya de la clase subalterna, sino de los agentes del Estado.

Si en la década de los ochenta, el testimonio nicaragüense se presentó como un espacio que contribuiría a la socialización de los medios de producción cultural y como práctica democratizadora de las relaciones de clase, después de la derrota electoral del Frente Sandinista de Liberación Nacional en 1990, la lectura y la recepción del testimonio serían bien distintas⁵¹¹. Werner Mackenbach (2005: 20) señala esta cuestión cuando sostiene:

Con el testimonio posrevolucionario, la utilización de elementos testimoniales en textos ficcionales recientes y en las memorias autobiográficas, documentales y al mismo tiempo explícitamente ficcionales se ha producido, definitivamente, un cambio de paradigma. El rasgo distintivo de esta novísima literatura testimonial es el haber perdido la fe en “una” verdad histórica [...] el haber abandonado el reclamo de representatividad en nombre del subalterno y el haber recuperado la pretensión de literariedad. Individualización, fragmentación, relativización y ficcionalización caracterizan la mayoría de dichos textos. Con ello, ha cambiado también la función del testimonio en la construcción de la identidad nacional, su rol como lugar privilegiado de las narraciones magistrales nacionales.

El cambio de paradigma al que alude W. Mackenbach y que en Nicaragua coincide con la pérdida del poder por parte del FSLN, ha sido definido por Nelly Richard (2005) como el *mercado de las confesiones*, pues la crítica chilena pone en relación el creciente éxito editorial de este tipo de publicaciones con la recuperación de la memoria que proponen las vidas de figuras públicas en el caso chileno. Del mismo modo, la aparición de títulos como *Adiós Muchachos* (Ramírez, 1999), *Sueños del corazón* (Barrios, 1997) o *El país bajo mi piel* (Belli, 2001) de la mano de grandes grupos editoriales y con su particular recuperación de la revolución, reconfiguran el marco de la literatura testimonial en Nicaragua, apropiándose de su discurso y trazando nuevas propuestas desde las que pensar la relación entre experiencia, memoria y realidad extraliteraria (Mackenbach, 2001).

509 Este es un aspecto fundamental a la hora de pensar la producción testimonial de Nicaragua de los años ochenta. El triunfo de la revolución popular sandinista y su política cultural convierten el testimonio en una práctica institucionalizada del testimonio redefiniendo los márgenes del género en el campo cultural. Su transformación en el principal vehículo transmisor no sólo de la experiencia guerrillera, sino también del discurso histórico oficial, tendrá claras repercusiones en la continuidad que el testimonio contemplará como discurso después de la pérdida de las elecciones en 1989.

510 Para J. Beverley y M. Zimmerman (1990) la ruptura del pacto de lectura del testimonio se produce necesariamente cuando su discurso se convierte en práctica cultural institucionalizada por el Estado; esto es, cuando el testimonio no da cuenta ya de una subalternidad que hace circular su voz en los circuitos culturales hegemónicos. Para G. Yúdice (1992), que entiende el testimonio como una práctica de solidaridad y concientización, inspirada en los valores de la teología de la liberación y la pedagogía de los oprimidos, el caso nicaragüense y cubano rompen con dichos valores cuando sus propuestas alteran dichas prácticas democratizadoras y privilegian determinados discursos situados del lado del poder revolucionario.

511 Dos líneas confluyen en este punto: de un lado, la crítica había institucionalizado el discurso testimonial dentro del canon de la literatura en su pretensión de traer los márgenes al centro y, en la década de los noventa, este análisis es fuertemente cuestionado en los circuitos académicos (Gugelberger, 1996) que ya empezaban a plantear esta propuesta como otra forma de colonización cultural; de otro, las grandes transformaciones del mundo globalizado en el ámbito cultural traen consigo la aparición de un nuevo paradigma con los textos de carácter testimonial que empiezan a aparecer en la década de los noventa en América Latina y que en el caso de Nicaragua coinciden con el fracaso de la revolución popular sandinista, las reestructuraciones económicas y la entrada del país en las dinámicas del mercado neoliberal.

2.-Sergio Ramírez y el testimonio de la redención

Sergio Ramírez ha mantenido siempre una doble faceta dentro del mundo intelectual y político de Nicaragua. Consagrado escritor dentro y fuera del país, encabezó el grupo de los Doce que integró la vanguardia intelectual de izquierda durante los años de oposición a la dictadura somocista y ocupó la vicepresidencia con el gobierno sandinista. En los años ochenta, publicó uno de los testimonios canónicos de la literatura nicaragüense: *La marca del Zorro. Vida y hazañas del comandante Francisco Rivera* (1989), texto en el que dio voz a uno de los principales guerrilleros del país y en el que desplegó además toda una serie de estrategias narrativas que problematizaban la difícil relación entre intelectual/subalterno en la mediación del testimonio⁵¹². Sin embargo, a pesar de que desde la década de los ochenta Sergio Ramírez ha escrito una narrativa que frecuentemente cuestiona los lindes entre historia y ficción, se ha servido del testimonio como forma discursiva y la novela histórica en algunos de sus trabajos, no fue hasta 1999 que apareció su memoria de la revolución sandinista, coincidiendo además con el XX Aniversario de la misma.

Diez años después de la aparición de su libro sobre *El Zorro*, Sergio Ramírez volvía al discurso testimonial, pero como ha señalado Werner Mackenbach (2005), existe una diferencia fundamental entre ambos textos: el discurso testimonial en Nicaragua ha abandonado su pretensión de representación de la colectividad para centrarse en el individuo, una ruptura “con el carácter representativo-simbólico-mítico del testimonio” (Mackenbach, 2001). Las primeras páginas de *Adiós Muchachos* constituyen una declaración de intenciones por parte de Sergio Ramírez a la hora de fijar su lugar en la literatura testimonial nicaragüense y la justificación del mismo:

En 1999 se cumplen veinte años del triunfo de la revolución sandinista [...] de haber nacido un tanto antes, o un tanto después en este siglo de las quimeras, me la hubiera perdido. Y como quien despierta de un mal sueño, compruebo que no me la perdí. Está allí, en toda su majestad, en toda su gloria y su miseria [...] como yo la viví, y no como me contaron que fue (Ramírez, 1999: 13).

Puesto que durante los años ochenta, los principales testimonios vinieron de la mano de la vanguardia revolucionaria; esto es, de los guerrilleros que habían vivido la experiencia en la montaña, Sergio Ramírez se inscribe en su discurso desde otro lugar que le otorgue la legitimidad necesaria para vincularse a esa misma tradición por medio de lo que parecen ser dos imperativos, el primero de carácter social, el segundo personal: la revolución “se ha quedado sin cronistas en este fin de siglo de sueños rotos [...] es precisamente por el exceso de olvido que escribo este libro” (Ramírez, 1999: 14); por otra parte su condición de testigo de esa década y su trascendencia pública dentro del gobierno sandinista lo legitiman como cronista: “yo estuve allí” (Ramírez, 1999: 17). Pero además, frente al hecho de no haber participado en la lucha guerrillera, Sergio Ramírez esgrime un sacrificio aún mayor teniendo en cuenta sobre todo, que la movilización durante los años de intensos combates con la Contra desplazaron a más de cien mil jóvenes nicaragüenses: su hijo sí prestó el servicio militar patriótico a diferencia de los de muchos comandantes revolucionarios: “Una tentación, la mía, que era tan fácil de satisfacer; traerlo de vuelta [...] cosa de tomar un teléfono y pedirlo de regreso, a algunos en la cumbre no iba a extrañarles, no habían dejado a sus propios hijos irse a la guerra” (Ramírez, 1999: 30).

Creo, no obstante, que la verdadera motivación que encierra *Adiós muchachos* se encuentra estrechamente vinculada al devenir de la figura pública de Sergio Ramírez durante la década de los noventa y que se deja traslucir en el primer capítulo “Confesión de parte” en el que el autor realiza todo un ajuste de cuentas tanto con el FSLN⁵¹³, como con su participación en el gobierno sandinista y que, por lo tanto, todas sus estrategias

512 Tal y como ya sugerí en la primera parte de este artículo, no es éste uno de los problemas del género testimonial que me interesa plantear aquí. Para una aproximación a la obra testimonial de Sergio Ramírez pueden consultarse los trabajos de Werner Mackenbach (2005) o Verónica Rueda (2005).

513 Después de la pérdida de las elecciones de 1990, las fisuras internas del fsln que habían sido arrastradas desde mediados de los años ochenta, se hicieron públicas y trazaron un nuevo panorama ahora que ya no había una revolución en la que la tarea prioritaria fuera su defensa respecto a la amenaza imperialista de ee.uu o los ataques de la Contra. Poco después de la derrota, saltaría en todos los medios de comunicación el escándalo de la piñata, término con que se hizo referencia a la apropiación indebida de tierras que buena parte de la cúpula del fsln había llevado a cabo en los últimos meses de gobierno antes del traspaso de poderes a la coalición encabezada por Violeta Barrios. Algunas de estas acusaciones, pesaron también sobre la propiedad en la que Sergio Ramírez y su familia habían vivido desde 1979.

de legitimación están encaminadas a conseguirle un espacio en la tradición testimonial una vez ésta se había institucionalizado ya como discurso histórico oficial sobre la revolución.

Con la utopía revolucionaria desarmada y tras el intento fallido en 1996 por luchar en la carrera presidencial del país, *Adiós muchachos* se convirtió en la fórmula más efectiva para desmentir las informaciones vertidas en los medios de comunicación, defender su sacrificio durante los años de revolución y pugnar por un lugar en la historia que lo sitúe del lado de la revolución, pero al margen de la memoria que quedó de ella durante los noventa. La literatura fue, en este punto, el mejor marco posible para ello pues, a la institucionalización que del testimonio hizo la revolución, la predisposición del mercado al consumo de las vidas privadas de personalidades públicas y la repercusión internacional que Sergio Ramírez cuenta por su pasada participación en la revolución se sumaba además el hecho de que su éxito editorial le garantizaba una poderosa difusión tanto dentro como fuera de Nicaragua.

El testimonio de Sergio Ramírez, así como el engranaje paratextual que lo rodea dan cuenta de la transformación del pacto de lectura de los textos de carácter testimonial respecto a la década anterior⁵¹⁴. Nelly Richard ha definido este proceso en tiempos de globalización como una transformación en la que “el predominio de estos géneros de lo *presencial* y lo *vivencial* —memorias, confesiones, diarios íntimos, historias de vida, correspondencias, etc.— [...] reconfiguran la subjetividad en la esfera discursiva contemporánea desde el pequeño detalle de la aventura biográfica” (Richard, 2005: 299). El énfasis individual que Sergio Ramírez remarca con el subtítulo “Una memoria de la revolución sandinista” se traduce en lo que W. Mackenbach (2005) ha señalado como la crisis de representatividad que arrastra el testimonio en la década de los noventa y que reconfigura tanto el marco de la recepción de los textos de carácter testimonial como la lectura crítica sobre las nuevas subjetividades que se apropian de su discurso y transforman su sentido.

3.-Gioconda Belli y el mercado de las confesiones

Dos años después de la publicación de *Adiós muchachos. Una memoria de la revolución sandinista* apareció *El país bajo mi piel. Memorias de amor y guerra* de la mano de Gioconda Belli. Al igual que Sergio Ramírez, Belli había tenido un peso importante durante la lucha clandestina dentro de los límites del mundo intelectual nicaragüense y ocupó cargos importantes durante el gobierno revolucionario. De igual modo, en los ochenta había publicado si no un texto dentro del marco de lo testimonial, sí una novela con claros tintes autobiográficos⁵¹⁵.

Si Sergio Ramírez había hecho uso del testimonio para dar su particular versión de la revolución y someter a una autocrítica su propia participación en la misma y, en este sentido, sus memorias tienen un claro destinatario (el público lector de Nicaragua que conoce ampliamente su trayectoria política), Gioconda Belli presentaba sus memorias como una concesión confesional a su público lector en relación a su personalidad pública, pero también privada.

Por otra parte, si sobre el testimonio de Sergio Ramírez deambulan siempre las preguntas no sólo de su valoración sobre el fracaso de la revolución o la legitimidad sobre la casa que habita, sino también por qué su salida se produjo de forma tan tardía (Urbina, 2004), Belli está también contestando a la cuestión de su abandono de la militancia sandinista en 1994, defendiendo su pasado revolucionario ahora que alterna su residencia entre Managua y un barrio de Santa Mónica y satisfaciendo, al mismo tiempo, la curiosidad de su

514 Este quiebre del paradigma es doble, pues el fracaso de la revolución popular sandinista coincide de pleno con el asentamiento de la globalización en el campo cultural y las fuertes transformaciones que implica en los mercados a las que Nicaragua abre también sus puertas en esa década.

515 En *La mujer habitada* (1988), la autora nicaragüense conjugó el universo mágico de Itzá con una trama realista y la inclusión de algunos pasajes autobiográficos. Entre la aparición de *La mujer habitada* y *El país bajo mi piel*, median trece años en los que Belli ha reformulado su experiencia revolucionaria y se han producido numerosos acontecimientos extraliterarios —tanto personales, como políticos— que marcan nuevas relecturas de la revolución; además de que su posición en el espacio público (consagrada escritora e imagen de la revolución fuera de Nicaragua durante los años de gobierno sandinista) ha sufrido también importantes cambios.

público lector. Nicasio Urbina (2004) ha señalado estas dos cuestiones (reivindicación personal y explotación del capital intelectual) como marcas visibles del *acto más descarnado del capitalismo intelectual*. En este sentido, en las primeras páginas del libro, Belli se presenta como una mujer anónima en la costa californiana, pero con una historia que contar:

Perdida en el anonimato de una gran ciudad en Estados Unidos, soy una más. Una madre que lleva a su hija al *kindergarten* y que organiza *play-dates*. Nadie sospecha al verme que alguna vez me juzgó y condenó a cárcel un tribunal militar por ser revolucionaria. ¡Ah! Pero yo viví esa otra vida. Fui parte, artífice y testigo de la realización de grandes hazañas (Belli, 2001: 13).

De nuevo el énfasis individual sostiene la trama narrativa sin pretender dar cuenta de una colectividad, pues tanto en *El país bajo mi piel* como en *Adiós muchachos* lo que impera es cómo el sujeto que escribe se inscribe en el acontecer histórico, en los sucesos que han marcado la historia reciente de Nicaragua. Es esa insistencia en el carácter privado y personal de este tipo de testimonios la que Werner Mackenbach (2005: 3) señala como punto de inflexión en el devenir de la literatura testimonial en Centroamérica:

Con esto —privilegiando las figuras públicas, que reafirman las versiones ‘oficiales’ de su respectivo campo político [...] esta producción textual y editorial destruye por completo los rasgos esenciales del testimonio y su papel estratégico entre memoria e historia, resultando esta nueva producción textual en verdaderos anti-testimonios.

Sin embargo, paradójicamente, es ese mismo carácter anti-testimonial el que le ha valido a *El país bajo mi piel* su inscripción en la tradición literaria vinculada a la revolución y así lo señala José María Mantero (2003) cuando afirma que “en la vida de Belli, la participación en el movimiento sandinista colinda con su deseo de fabricar una identidad propia como escritora, de escribir y hacerse un hueco en el canon de la literatura nacional”.

El escritor y crítico guatemalteco, Franz Galich (2001: s.p), sostiene que, de alguna manera, el éxito de *El país bajo mi piel* radica no tanto en el recuerdo que de la revolución la autora tiene como testigo de excepción que fue, sino al hecho de que a través de sus memorias, accedemos a las vicisitudes internas y las intimidades de su relato personal con un espacio exótico (la revolución) como telón de fondo:

Despierta el interés del lector porque el telón de fondo de las vicisitudes íntimas de la autora están tejidas de manera inextricable con la historia contemporánea de Nicaragua. Pero no se crea que se trata de la historia como se entiende en los círculos académicos; por eso quizás sea mejor decir, la intrahistoria. Es decir, varios de los capítulos donde se narran cosas personales de la autora, los cuales no forman parte de la historia oficial de la revolución [...] Dicho de otro modo, la historia por dentro, con sus intimidades, como secretos de alcoba.

Gioconda Belli corporiza en sus memorias la revolución bajo un signo femenino que se muestra a su vez como ejemplar e inusual. Ejemplar porque Belli sintetiza la toma de conciencia de la clase burguesa y su apuesta por el derrocamiento de la dictadura; inusual porque en sus memorias, su vida está marcada por haber protagonizado sucesos inaccesibles a la mayoría de las otras mujeres militantes del FSLN como lo son sus encuentros con el General Torrijos en Panamá o el propio Fidel Castro en La Habana. La propia disposición del texto, donde la autora juega libremente con el presente y el pasado, dejando huellas de una recuperación de la memoria anecdótica y conscientemente selectiva, sitúan *El país bajo mi piel* en un eje nuevamente problemático para la crítica de la literatura testimonial que hace que las líneas de investigación tengan que dirigirse necesariamente hacia las funciones de estos textos en su relación con la historia, los sujetos y el mercado.

BIBLIOGRAFÍA

ACHUGAR, Hugo (1989): "Notas sobre el discurso testimonial latinoamericano", en *La historia en la literatura iberoamericana*, ed. R. Chang-Rodríguez, New York, Editorial del Norte, pp. 279-294.

BELLI, Gioconda (2001): *El país bajo mi piel. Memorias de amor y de guerra*, Madrid, Plaza & Janes.

BEVERLEY, John (1989): *Del Lazarillo al sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*, Minneapolis, Prisma Institute, Institute for the Study of Ideologies and Literatures.

BEVERLEY, John; ZIMMERMAN, Marc (1990): *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, Austin, University of Texas Press.

CRAFT, Linda J. (1997): *Novels of Testimony and Resistance from Central America*, Gainesville, University Press of Florida.

FRANCO, Jean (2003): *Decadencia y caída de la ciudad letrada*, Madrid, Debate.

GALICH, Franz (2001): "El país bajo mi piel ¿novela de caballería?", en *Nuevo Diario*, 1 de septiembre de 2001, Managua, disponible en: < <http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=168>>. [Consulta: 18 de septiembre de 2007].

GUGELBERGER, Georg M. ed. (1996): *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*, Durham & London, Duke University Press.

--., Georg y Michael KEARNEY (1991): "Voices for the Voiceless: Testimonial Literature in Latin America", *Latin American Perspectives*, vol.18, 3, Voices of the Voiceless in Testimonial Literature, I, pp.3-14.

JARA, René y Hernán VIDAL, eds. (1986): *Testimonio y literatura*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature.

MACKENBACH, Werner (2001): "Realidad y ficción en el testimonio centroamericano", *Istmo*, no. 2, <<http://www.denison.edu/collaborations/istmo/v01n02/articulos/realidad.html>>. [Consulta: 18 de septiembre de 2007].

--. (2005): "El testimonio en Centroamérica: entre memoria, historia y ficción. Avatares epistemológicos", <<http://www.vinv.ucr.ac.cr/catedrahumboldt/Mackenbachtestimonio.pdf>> [Consulta: 18 de septiembre de 2007].

MANTERO, José María (2003): "El país bajo mi piel de Gioconda Belli como antitestimonio", en *Istmo*, no. 6, < <http://collaborations.denison.edu/istmo/n06/articulos/pais.html>>. [Consulta: 18 de septiembre de 2007].

NARVÁEZ, Jorge (1986): "El testimonio 1972-1982. Transformaciones en el sistema literario", en eds. R. JARA y R. VIDAL, pp. 235-279.

RAMÍREZ, Sergio (1999): *Adiós muchachos. Una memoria de la revolución sandinista*, Madrid, Aguilar.

RANDALL, Margaret, (1983): *Testimonios*, San José, Centro de Estudios y Publicaciones Alforja.

RICHARD, Nelly (2005): "El mercado de las confesiones. Lo público y lo privado en los testimonios de Mónica Madariaga, Gladis Marín y Clara Szczaranski", en *El salto de Minerva. Intelectuales, género y Estado en América Latina*, eds. M. Moraña y M.R Olivera-Williams, Madrid, Iberoamericana.

SKLODOWSKA, Elzbieta (1992): *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*, New York, Peter Lang.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1988): "Can the Subaltern Speak?", en *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. C. Nelson y L. Grossberg, Lawrence, Urbana, University of Illinois Press, pp. 271-313.

URBINA, Nicasio (2004): "Las memorias y las autobiografías como bienes culturales de consumo" en *Istmo*, no.8, < <http://collaborations.denison.edu/istmo/n08/articulos/memorias.html>>.[Consulta: 18 de septiembre de 2007].

YÚDICE, George (1992), "Testimonio y concientización", en *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, eds. J. Beverley y H. Achugar, Lima y Pittsburg, Latinoamericana Editores, pp. 207-227.

EL ÉXITO EDITORIAL DE EUSEBIO DE PEDRO MONTENGÓN

Pilar Pérez Pacheco
Universitat de València

Ella es una producción ponzoñosa, y capaz de infestar y corromper las buenas costumbres de todas las personas que la leen incautamente, como por punto general, la leen todos los aficionados a semejantes composiciones.⁵¹⁶

En estos términos se expresaba la censura del Santo Oficio en relación a la novela *Eusebio* de Pedro Montengón⁵¹⁷. Aunque su autor la considera un tratado de educación para los jóvenes⁵¹⁸, a los ojos de los censores esta obra estaba repleta de proposiciones falsas, impías, irrisorias, erróneas, temerarias, escandalosas y heréticas y, además, enseñaba los lenguajes más profanos y provocativos y fomentaba las pasiones más criminales en uno y otro sexo (García Sáez, 1974).

Eusebio se publica entre 1786 y 1788 y, casi de manera inmediata, la novela obtiene un notable éxito de público, lo que la convierte, en opinión de buena parte de la crítica, en un auténtico *best-seller* de su tiempo. Sin embargo, a partir del primer tercio del XIX, su impresión empieza a declinar hasta llegar prácticamente a desaparecer durante más de un siglo⁵¹⁹. De ser una de las novelas más vendidas y leídas pasa al olvido y la indiferencia en pocos años, produciéndose una paradoja que tiene su explicación y su lógica.

Organizada en cuatro partes, cada una de las cuales corresponde a un volumen, *Eusebio* cuenta la historia de un joven español que, después de haber sido rescatado a la edad de seis años de un naufragio en las costas de Pensilvania, es adoptado y criado por un matrimonio de cuáqueros, Henríque Myden y su esposa Susana. Cuando los padres adoptivos consideran que ha alcanzado la madurez, buscan un maestro para su educación, un extranjero llamado Hardyl que tiene fama de hombre austero y sabio, y que se encarga de enseñar al joven las disciplinas escolares, griego y latín, matemáticas y física, y lo que él denomina filosofía moral, es decir, la ciencia práctica basada en el propio razonamiento sobre los hechos, las cosas y las personas, y en la que destaca la influencia tanto de Locke, Rousseau y los enciclopedistas, como la aplicación de la filosofía estoica de Séneca y Epicteto⁵²⁰.

Cuando Eusebio alcanza la juventud y el maestro considera finalizado el plan educativo que había diseñado, ambos emprenden un viaje a Europa. En las partes segunda, tercera y cuarta Montengón relata las peripecias de este viaje que, aunque en principio se lleva a cabo con el objetivo de que el muchacho conozca a sus parientes de Sevilla y reclame la herencia de sus padres biológicos, en realidad, encierra la finalidad más

516 A. H. N. Catálogo de Censuras, *Inquisición*, Legajo 4460, Nº 7. Citamos por S. García-Sáez, 1974: 220.

517 Pedro Montengón (Alicante, 1745) ingresa a los catorce años como novicio en la Compañía de Jesús y a los veintiuno, aunque aún es escolar, marcha al exilio en cumplimiento de la orden de expulsión de Carlos III de 1767. En Ferrara estudia Teología y pronto se advierte en él una actitud antiescolástica que le llevará a la secularización en 1769. Su trabajo junto al conde Peralada le permite viajar por Bolonia, Venecia y Génova, y dedicarse a la formación y al estudio de la obra de Descartes, Beccaria, Voltaire y, sobre todo, de Locke y Rousseau (R. Blanco Martínez, 2001: 50).

518 La ideología de la obra y la estructura narrativa es deudora de la expresada por Rousseau en *Emilio*; ambos autores persiguen el mismo objetivo: llevar a cabo una obra de pública utilidad, tratando de instituciones políticas, orientaciones económicas, culturas y filosofías extranjeras, debelando en definitiva prejuicios, hipocresías, metafísicas inútiles en nombre de la razón y de la moralidad (Fabbri, 1991: 144).

519 La crítica recoge un total de trece ediciones de la obra en los sesenta y ocho años datadas entre 1786-88 —fechas de aparición de la primera, de Antonio Sancha— y 1855, fecha de la de L. Tasso en Barcelona (Pérez-Rioja cita además una en Roma en 1804 y otra en Valencia en 1823). Eusebio no vuelve a editarse hasta 1984, por F. García Lara en la Editora Nacional.

520 La obra es en buena parte un compendio práctico de la filosofía estoica que primaba la Ética sobre el resto de disciplinas: hay que vivir según la naturaleza y la naturaleza del hombre es la razón. Podemos rastrear el estoicismo en el texto cuando se trata de la virtud, de la fortaleza y constancia del sabio frente a las mudanzas de la fortuna, de la riqueza y la pobreza, del desprecio de la opinión, del dominio o la extirpación de los deseos y pasiones o de la felicidad que proporciona la vida moderada y ajustada a la naturaleza. Lo único valioso para el estoico es lo que depende del comportamiento racional del hombre. Hallamos un estoicismo más explícito, por ejemplo, en el episodio en que son injustamente apresados en Dartford, el juez los exculpa por considerar que “hombre que lleva a Séneca encima no es posible que sea ladrón” (p. 398, ed. de F. García Lara, Madrid, Cátedra, 1998. En adelante citaremos por esta edición).

desinteresada e importante de ponerle en contacto con el mundo y poder así constatar las ventajas de ajustar la conducta a la virtud en lugar de hacerlo a las normas del mundo, confirmando de esta manera que los métodos de la educación recibida son los más adecuados para vivir razonablemente en cualquier circunstancia. Este tipo de viajes didácticos, reflejados en la novela del XVIII⁵²¹, respondía a una costumbre bastante extendida en la época que, a la par que permitía completar la educación con las vivencias directas de la realidad en distintos países, servía de aplicación práctica de los conocimientos aprendidos, convirtiéndose en una suerte de viaje iniciático para el joven, que podría ser considerado adulto tras las experiencias vividas.

Después de pasar por varias ciudades de Inglaterra y Francia, donde viven las más insólitas aventuras, llegan a España y se detienen en Logroño, Valladolid, Salamanca y Toledo⁵²²; cerca ya de Sevilla, muere Hardyl a consecuencia de un desgraciado accidente al chocar su carruaje con una torada. Al saberse herido de muerte, el buen maestro le confiesa al muchacho que es español, que además es tío suyo y que, por supuesto, fue educado en la religión católica, la cual abandonó cuando dejó su patria deslumbrado por la nueva filosofía. Antes de expirar solicita los santos sacramentos, regresando de esta manera al seno del auténtico credo. Eusebio, conmovido, se convierte al catolicismo y, después de superar agotadores pleitos para recuperar su herencia, regresa a Filadelfia y se casa con Leocadia, con quien inicia una vida de paz y armonía guiada por la virtud.



Grabado que aparece en la edición de Sancha y que reproducimos a partir del ejemplar con signatura A-105 de la Biblioteca Histórica de la Universitat de València

1.- La edición y sus pormenores

En 1784, Montengón se pone en contacto desde Ferrara con el editor e impresor madrileño Antonio Sancha para la publicación de *Eusebio*. El librero solicita y obtiene los permisos necesarios para publicar los dos primeros volúmenes en 1786, y en 1788 el tercero y el cuarto. Los términos de la edición convienen que Sancha la editará a su costa y el autor percibirá el cincuenta por ciento de las ventas (González Palencia, 1991: 67).

521 Como resultado del nuevo pensamiento filosófico, que pone el acento especialmente en la formación y en el saber, se despierta un enorme interés por las cuestiones relativas a la educación y a la pedagogía; interés que deriva en un alza considerable en la edición de obras de esta índole. Los ilustrados aprovechan el éxito que empezaba a tener la novela entre el público lector, como vehículo de transmisión de las nuevas ideas, y así, del fruto del interés ilustrado por la difusión de la nueva filosofía basada en la educación, y de la predilección del público lector por la novela, surge la novela pedagógica y, estrechamente ligado a ella, el viaje didáctico.

522 En Toledo, Eusebio se enfrenta a la intolerancia religiosa y a la costumbre de la imposición de los padres sobre el destino de sus hijos, al enterarse de que los señores de Trujillo obligan a su hija Gabriela —enamorada de un rico y apuesto joven— a encerrarse en un convento contra su voluntad, para quedarse con la dote que un tío suyo le ha dejado en herencia (pp. 736-753).

La obra debió cobrar fama y adeptos desde el principio, como puede deducirse de la carta que el apoderado de Montengón dirige al Consejo de Castilla en diciembre de 1800⁵²³, en la que se hace eco del extraordinario “despacho de la obra”, con sesenta mil ejemplares vendidos desde su publicación hasta ese momento⁵²⁴. En el mismo escrito también se acusa a Sancha de haber realizado tres ediciones del *Eusebio* por bajo mano, con la misma fecha, para ocultar así los treinta mil pesos de beneficio que habría obtenido y de los que Montengón no habría recibido el porcentaje de pago acordado. Aunque la cantidad de sesenta mil ejemplares le parece exagerada a la mayor parte de la crítica, sí es bastante probable que Sancha hiciera varias tiradas con las mismas características de edición, posiblemente con el objetivo de pagar menos dinero al autor en concepto de derechos, de ahí que en la correspondencia con el editor Montengón se queje reiteradamente de la demora en los pagos (González Palencia, 1991: 71-72). A este respecto hemos podido cotejar los tres ejemplares conservados en la Biblioteca Histórica de la Universitat de València con signaturas FA-99, A-105 y X-40, los tres con el mismo pie de imprenta. Observamos que mientras que A-105 y X-40 son idénticos, existen notables diferencias en FA-99: es de formato más pequeño, aparecen signos de puntuación en el título, en el lomo reza *El Eusebio* (con artículo), y se han corregido los errores que en los otros dos ejemplares figuran en la “fe de erratas” inserta al final (luego, la impresión debió ser posterior). Además, en este ejemplar tampoco aparece el grabado que menciona Elena Catena (1975: 198) que sí figura en los otros dos, aunque en uno de ellos hay claros indicios de haber sido cortado. Estos datos vendrían a corroborar la idea de que, efectivamente, Sancha pudo hacer, cuando menos, dos ediciones con la misma fecha.

Por otra parte, en 1790, *Eusebio* es denunciado por “asumir posiciones contrarias a la moral y a la religión católica”⁵²⁵ ante la Inquisición de Valencia, que la prohíbe y remite el expediente a la Suprema; tras sucesivas delaciones, en noviembre de 1798 es prohibida *in totum* “por contener posiciones anticristianas, obscenas, contrarias a las buenas costumbres, y otras que fomentan el paganismo, pelagianismo y especialmente la secta de los cuáqueros”⁵²⁶. Las ideas denunciadas y condenadas giran básicamente en torno a la irreligión, en relación con el dogma católico y con la Iglesia, con los cuáqueros, con la tolerancia y con el estoicismo; en torno a la anarquía y a la crítica de España y del orden social; y en torno a los temas referentes a la lascivia y la educación extravagante⁵²⁷.

2.- Las claves del éxito

Si bien es cierto que la prohibición inquisitorial debió jugar a favor de la difusión y el éxito de la novela acrecentando el interés del público⁵²⁸, no lo es menos que *Eusebio*, a pesar del abuso de tediosos discursos, diálogos interminables y frecuentes intercambios epistolares, es una obra que cuenta con algunos ingredientes precisos para atraer a los lectores de la época. En este sentido, no es casual que *Eusebio* sea recogido por una familia de cuáqueros, pues así el simbólico renacimiento del muchacho puede tener una indudable dimensión ideológica, ya que, los espíritus avanzados del XVIII, veían plasmado un ideal utópico de convivencia virtuosa y tolerante en esta corriente religiosa. Con ello, además de incluir en el relato un elemento exótico —en línea con el

523 El objetivo principal del escrito era conseguir la propiedad de la obra para su autor, después de haber realizado las correcciones exigidas por la censura, propiedad que Sancha le disputaba alegando que se trataba de la misma obra por cuyos derechos él había pagado mil pesos en diciembre de 1786.

524 La producción media aproximada de títulos/año en España, a mediados del XVIII, era de trescientos sesenta y seis, y hasta el momento, se consideraban verdaderos éxitos de venta *El teatro crítico universal* y las *Cartas eruditas y curiosas* del padre Feijoo, *la Vida* de Torres Villarroel y *Fray Gerundio de Campazas* del padre Isla, ediciones que llegaron a alcanzar los mil quinientos ejemplares. Incluso *Emilio* de Rousseau (1762), obra de enorme éxito y repercusión en Europa, tuvo una tirada de cuatro mil ejemplares (J. M. Caso, 1983: 586; J. A. Pérez-Rioja, 1988: 19; R. Blanco, 2001: 168).

525 Cfr. M. Fabbri, 1996.

526 Cfr. E. Catena, 1975: 195 y M. Fabbri, 1996.

527 Estudiado por Isaacs en su tesis inédita de 1978 y reproducido por J. M. Caso, 1983: 586.

528E. Catena, basándose en la cantidad de ejemplares vendidos, considera que la prohibición del Santo Oficio “no fue la causa primera de su popularidad” (1975: 195).

gusto del momento por los ambientes americanos— el autor elige la secta cuyos principios sociales y religiosos mejor se adaptaban a lo que quería decir, en virtud del principio de verosimilitud literaria (Caso, 1983: 588). La presencia de los cuáqueros será una de las circunstancias que la censura reprochará al autor, de manera especial, cuando lo acusa de propagar ideas contrarias a la religión católica⁵²⁹.

Pedro Montengón, fiel a la mentalidad de su tiempo, tiene el afán de instruir deleitando (*"Eusebio está escrito para que sea útil a todos"*, dirá en el prólogo), de ahí que la novela esté cuajada de las múltiples aventuras en que maestro y discípulo se ven inmersos, empresas variadas que permiten incluir los argumentos más diversos desde el contacto con el devenir histórico y social de otros lugares, y con referencias a la filosofía y la literatura, al teatro, a la música y a la moral; situaciones de una gran riqueza imaginativa, acción e intriga que informan sobre la vida en distintas ciudades europeas (costumbres de las naciones, matrimonio, primogenitura, honor, duelos supersticiones, prostitución, medicina, religión, teología, historia, economía, pedagogía...); personajes que representan los aspectos más plurales de la condición humana y unos caracteres vivaces dotados de verosimilitud psicológica; pues bien, si además añadimos un estilo dinámico y una prosa sencilla y discursiva al alcance de la mayoría, estamos en el mejor de los caminos para conseguir un libro del mayor agrado para los lectores⁵³⁰.

Tampoco duda en emplear recursos que puedan ser favorables a la tesis de la obra y de interés para el público, como la "técnica de viaje" que le permite intercalar múltiples episodios con elementos sentimentales, casi lacrimosos; descripciones detallistas en relación con la novela naturalista; psicologismo constante y adecuación del lenguaje a las circunstancias, técnicas con el típico corte de las narraciones románticas (Caso, 1983: 590), de actualidad en Europa, y de indudable atractivo para el receptor español que, en la misma línea, también valorará los episodios de tono escabroso y erótico próximos a la novela gótica, relatos en los que jóvenes inocentes son engañadas y seducidas por libertinos desaprensivos que después de maltratarlas y violarlas repetidamente las abandonan a su suerte en algún antro de mala muerte y en la más completa miseria⁵³¹. Los colores con que Montengón pinta estos y otros pasajes provocaron que el Santo Oficio se pronunciara en contra de lo que calificaba incitación a la lascivia y a la vida fuera de la virtud.

Según Román Gutiérrez (1991: 290), presentar la novela como un relato hecho sobre las memorias de Eusebio aproxima el mensaje al lector y dota al argumento de un carácter autobiográfico estrechamente relacionado con la novela sentimental, donde el sentimiento o sensibilidad de los protagonistas cumple la función de conmover al lector que se identificará con ellos, intensificando la verosimilitud.

Pero, además de la forma, de la elaborada trama novelística y de los diferentes recursos literarios, *Eusebio* caló en la sociedad española de finales del Setecientos porque contiene los temas que preocupan, no sólo a los ilustrados, sino también a una nutrida burguesía emergente con inquietudes intelectuales y sociales a las que, en cierto modo, hallan respuesta en las ideas europeas que recorren la novela, nuevas corrientes de pensamiento que les eran reiteradamente vetadas por la censura.

Montengón demostraba que se puede ser un hombre de bien y poseer una sólida formación moral, basada en la ética y al margen de la doctrina establecida; de ahí que a pesar de no residir en España, presuma que su obra puede ser censurable desde la ortodoxia religiosa y propicie la inesperada escena en la que Hardyl confiesa su renovada adhesión a la religión oficial, marcando así un nuevo rumbo en las creencias de Eusebio. Pero esta estrategia de autocensura, que sin duda pretendía eludir la oficial, no le da resultado, y no consigue que seis páginas disimulen la ideología contenida en las setecientas cincuenta anteriores.

529 Los cuáqueros sustituyen los dogmas cristianos de la Revelación por la creencia en un ser superior que parece identificarse con la naturaleza, en una especie de panteísmo epicúreo en el cual el espíritu de tolerancia, de filantropía, de solidaridad humana sustituye a las virtudes cristianas de la caridad, de la humildad y del amor al prójimo. Los ilustrados sienten gran admiración por los cuáqueros desde el momento en que Voltaire habla admirativamente de ellos en sus *Cartas filosóficas*.

530 Para un análisis completo y pormenorizado, es imprescindible el magnífico trabajo de M. Fabbri (1972): *Un aspetto dell'Illuminismo spagnolo: l'opera letteraria di Pedro Montengón*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica; así como el artículo de 1991 reseñado en la bibliografía.

531 Ver el episodio del coronel Kirke y Elena Bridway (pp. 340-54), y el de la joven Adelaida y el falso marqués de Lorréal (pp. 545-75).

Debido a la presión inquisitorial, Montengón se ve obligado a emprender la ardua tarea de corregir los pasajes e ideas de su novela que el Santo Oficio consideraba inaceptables. Correcciones que, realmente, no afectan ni al plan general de la obra ni al plan pedagógico de Eusebio, sino que modifican las expresiones de orden ideológico y moral y las alusiones críticas referidas a la religión, política y cultura de España, y que, en ocasiones, no pasan de una mera sustitución —Epicteto por Cristo, las *epístolas* de Séneca por los *Evangelios*—, de añadir una explicación moralizante al texto original o aligerarlo de prolifas disertaciones (Fabbri, 1996).

En la primavera de 1800 viaja a España con la intención de publicar con otro editor la versión dulcificada y corregida de *Eusebio*, arguyendo que se trataba de una novela nueva, pero Sancha no estaba dispuesto a perder los derechos de una obra que tantos beneficios le había reportado, y después de varios pleitos entre autor y editor, los tribunales fallan a favor de Montengón que la entrega al editor Benito García para su publicación en 1807.

3.- Las claves del olvido

Hemos visto que las claves del éxito de *Eusebio* estuvieron determinadas tanto por la estructura literaria como por el contenido filosófico, sin olvidar el acicate de la prohibición inquisitorial.

Quizá diez años sea demasiado tiempo para mantener vivo el interés de los lectores por una novela. Cuando en 1808 se publica el *Eusebio* corregido, España vive inmersa en un proceso bélico de independencia que, más allá de la mera expulsión del invasor, persigue la vuelta y reafirmación de lo que algunos sectores consideran *nacional*. Los vencedores son los que claman contra todo lo extranjero y velan por el catolicismo español de raza —religión y monarquía—; y los derrotados son los intelectuales y burgueses herederos de la filosofía ilustrada. Los resultados de la contienda se materializan en un sexenio absolutista —seguido de la década ominosa— que se encarga de anular sistemáticamente las reformas liberales de 1812: implanta una férrea censura en la cultura y persigue a los intelectuales de pensamiento progresista (*afrancesados*, se les llamará) que se ven obligados a exiliarse. El decreto de 1805 reafirma la figura del Juez Supremo de Imprentas que deposita el poder literario en manos de rancios censores herederos del Antiguo Régimen, defensores a ultranza de un casticismo español mal entendido, que impiden cualquier penetración de la cultura europea y coartan la más leve evolución literaria.

Durante los primeros años del XIX hay poca producción de novelas originales, se siguen reeditando las del período anterior, sobre todo las de claro tinte romántico como *Noches lúgubres*, y se leen las innumerables traducciones (en ocasiones clandestinas) que hacen los exiliados españoles, y que responden al nuevo gusto de los lectores, decantado tanto por las obras del romanticismo como por la novela histórica; un gusto que se ha instalado con fuerza en el panorama literario y que guarda relación con el sentimentalismo y las circunstancias terroríficas. Se da un cúmulo de circunstancias que inclina a los autores por la novela de tendencia moral y educativa, sin salirse de la más severa ortodoxia católica, y en la que la sensibilidad es equiparable a la educación moral perdiendo cualquier relación con la pasión y la espontaneidad amorosa.

A este panorama de clara involución ideológica hemos de añadir, durante el primer tercio de la centuria, una delicada situación social marcada por una precaria economía, bajada de los precios, pérdida de colonias y primeras crisis manufactureras, lo que repercute en una notable debilidad de la burguesía, sector al que está estrechamente ligado el devenir de la novela.

En estas circunstancias, obras como *Eusebio*, que cimentaba “su popularidad en su manera de exponer y divulgar, con ropaje novelesco, ideas enciclopedistas europeas y sentimientos y opiniones de los ilustrados españoles” (Catena, 1975: 196), debieron ver bastante limitada su difusión. El regreso a posiciones claramente conservadoras dan al traste con las expectativas de conseguir la narrativa española auténtica y de calidad estética que se había empezado a perfilar en la última década del siglo; una escritura renovada, al margen de moldes clásicos y moralistas, de forma innovadora y atractiva, escritura de la que Montengón había sido un singular precursor.

Cuando se recupera cierta normalidad en cuanto a la censura se refiere, la literatura está metida de lleno en el realismo y *Eusebio* se ha quedado como una obra prácticamente única, aislada, sin vías de continuidad en el canon.

Eusebio se convierte en un *best-seller* de su tiempo porque durante más de veinte años es leída en clave de renovación ideológica, y es relegada al olvido durante más de un siglo porque esa renovación nunca se lleva a cabo.

BIBLIOGRAFÍA

ALARCOS LLORACH, Emilio (1991): "Dos notas a Montengón", *Montengón*, ed. Guillermo Carnero, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, pp. 93-103.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1991): *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar.

BLANCO MARTÍNEZ, Rogelio (2001): *Pedro Montengón y Paret (1745-1824). Un ilustrado entre la utopía y la realidad*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.

CARNERO, Guillermo, ed. (1991): "Introducción y bibliografía", *Montengón*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante.

CASO, José Miguel, ed. (1983): "Montengón", *Ilustración y Neoclasicismo. Historia y crítica de la literatura española*, IV, Barcelona, Crítica, pp. 584-593.

CATENA, Elena (1975): "Noticia bibliográfica sobre las obras de don Pedro Montengón y Paret (1745-1824)", *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, pp. 195-204.

DOMERGUE, Lucienne (1985): "Ilustración y novela en la España de Carlos IV", *Homenaje a José Antonio Maravall*, I, Madrid, CSIC, pp. 483-498.

FABBRI, Maurizio (1972): *Un aspetto dell'Illuminismo spagnolo: l'opera letteraria di Pedro Montengón*, Pisa, Editrice Librería Goliardica.

--. (1991): "Un aspecto de la Ilustración española: la obra literaria de Pedro Montengón", *Montengón*, ed. G. Carnero, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, pp. 137-157.

--. (1996): "Observaciones sobre las dos redacciones del Eusebio de Montengón", *El siglo que llaman ilustrado, homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, pp. 317-325.

FERRERAS, Juan I. (1973): *Los orígenes de la novela decimonónica, 1800-1830*, Madrid, Taurus.

GARCÍA-SÁEZ, Santiago (1974): *Montengón, un prerromántico de la Ilustración*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial.

GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1926): "Pedro Montengón y su novela El Eusebio", *Revista Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 3, pp. 343-365, [consultado en Montengón, ed. G. Carnero (1991), Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, pp. 65-92].

LAVERDE, Gumersindo (1868): "Apuntes acerca de la vida y poesías de don Pedro Montengón", *Ensayos críticos sobre Filosofía, Literatura e Instrucción pública españolas*, Lugo, Imprenta de Soto Freire, pp. 107-142, [consultado en Montengón, ed. G. Carnero (1991), Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, pp. 37-63].

MARZILLA, María Teresa (1974): "Las dos redacciones del "Eusebio" de Montengón", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXVII, 1, enero-junio, Madrid, pp. 335-345.

MONTENGÓN, Eusebio (1976): *Examen analítico de la censura sobre el "Eusebio" corregido, obra de D. Pedro Montengón*, [transcripción de Vicente Martínez Morellá], Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante.

MONTENGÓN, Pedro (1998): *Eusebio*, ed. F. García Lara, Madrid, Cátedra.

MONTESINOS, José F. (1955), *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*, Madrid, Castalia.

PÉREZ-RIOJA, José Antonio (1988): "Un best-seller del siglo XVIII: la novela Eusebio, de Montengón", *Ciclo de conferencias El Madrid de Carlos III*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Instituto de Estudios Madrileños del CSIC.

ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel (1991): "Un capítulo de historia de la novela española en el siglo XVIII: la novela ilustrada de Pedro Montengón", *Philologia Hispalenses*, año IV, vol. IV, fasc. I, pp. 275-303.

SANTONJA, Pedro (1994): *El "Eusebio" de Montengón y el "Emilio" de Rousseau: el contexto histórico (trabajo de literatura comparada)*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

SEMPERE Y GUARINOS, Juan (1787): *Ensayo de una Biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, vol. II, Madrid, Imprenta Real, pp. 72-76 (reproducción facsimilar, Madrid, Gredos, 1969).

VOLTAIRE, François-Marie Arouet (1999): *Cartas filosóficas*, Madrid, Alba Libros, pp. 25-39.

LA RECEPCIÓN (PARADÓJICA) DE JUAN DE MENA EN LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA ESPAÑOLA (1800-1939)⁵³²

Santiago Pérez Isasi
Universidad de Deusto

1.- Introducción

La presente comunicación tiene por objetivo analizar el proceso de recepción de Juan de Mena en la historiografía literaria española del siglo XIX y principios del XX. Como adelanta el título elegido, esta recepción puede catalogarse de “paradójica”, ya que los críticos durante el periodo indicado se ven divididos entre la aceptación del valor histórico y estético de las *Trescientas*, y la animadversión hacia la tendencia cultista y antipopular del poeta. Además, como veremos también, pese a rechazar sus producciones poéticas, los historiadores tienden a relacionar a Mena con otros poetas, anteriores y posteriores (especialmente con Luis de Góngora), con los cuales se relaciona por su tendencia, nacida de una influencia externa o de una tendencia interna de la propia literatura española.

Conviene recordar que la formación de la historia literaria española, a lo largo precisamente de este periodo, parte de los principios estéticos e historiográficos instaurados por la revolución romántica, según la cual la literatura es susceptible de dividirse por naciones —relacionadas, aunque no unívocamente— con los idiomas en que éstas se expresan; que cada una de estas naciones posee un “espíritu” o “carácter” particular (el *Volkgeist* tal y como lo definió Herder), y que este espíritu se manifiesta en la literatura de cada nación, y muy especialmente en la literatura popular. De esta forma, las historias de la literatura se plantean con una doble finalidad: retrospectivamente, intentan bucear en el amplio corpus de las obras que componen la literatura nacional, seleccionando y rescatando aquéllas que mejor representan las características del espíritu de la nación; prospectivamente, buscan ofrecer modelos estéticos, pero también morales y patrióticos, que puedan ser aprovechadas por las siguientes generaciones de lectores y escritores⁵³³. Las historias de la literatura se convierten así en eslabón intermedio —ideológicamente mediatizado— entre los textos y los lectores, más aún considerando que su desarrollo fue paralelo, y estuvo en muchas ocasiones vinculado con el desarrollo del sistema educativo nacional-liberal.

En este doble sentido de las historias de la literatura (hacia el pasado, como historia, y hacia el futuro, como manual), un autor como Juan de Mena, al que cabría calificar de “heterodoxo”, suponen una peligrosa irregularidad: no cumple con los requisitos que los propios historiadores definen para la literatura nacional (entre los que se encuentran, por ejemplo, la preferencia de la literatura popular sobre la culta o aristocrática, o el rechazo de cualquier influencia extranjera) ni, por tanto, es aceptable como modelo para la sana lectura y la imitación creadora. Ello lleva, precisamente, a la paradójica valoración de su obra, la cual, también hay que decirlo, comparte con otros heterodoxos de la literatura española (Luis de Góngora, Meléndez Valdés, Leandro Fernández de Moratín...).

2.-Caracterización de Juan de Mena en las historias de la literatura (1800-1939)

La figura de Juan de Mena, poeta cordobés de la primera mitad del siglo XV, ocupa un lugar esencial en el canon de la poesía medieval española, al menos en su vertiente culta y extranjerizante. Así lo atestigua, por

⁵³² La presente comunicación es resultado del proyecto de investigación sobre “Identidad nacional e historia de la literatura española (1800-1939)”, desarrollado con financiación del programa de formación de investigadores del Gobierno Vasco, y bajo la dirección de los profesores Elena Artaza (Universidad de Deusto) y José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia).

⁵³³ Para los aspectos teóricos del concepto de “canon literario” y su aplicación a la literatura española véase J.M. Pozuelo Yvancos, R.M. Aradra (2000) y Sullá (1998); una interesante introducción sobre el proceso de formación de la moderna historiografía literaria española puede verse en J.C. Mainier (1994).

una parte, su presencia continuada en las historias de la literatura española durante todo el siglo XIX y XX⁵³⁴, y el lugar central que dichas historias le otorgan en la formación de la lengua literaria castellana tardomedieval. Así, ya la primera historia de la literatura nacional producida en el siglo XIX, la debida al alemán Friedrich Bouterwek, sitúa a Juan de Mena en su contexto y le dedica el mismo tipo de elogios entreverados con críticas que veremos repetirse en la historiografía posterior:

Juan de Mena, llamado por los literatos españoles el *Ennio* de su nación, menos favorecido de la fortuna que el Marqués de Santillana y sin reunir como éste tan brillantes cualidades, ocupa como poeta un lugar más elevado... La obra más célebre de este poeta español es su *Laberinto* (llamado también *Las Trescientas*, por constar de otras tantas estancias), poema alegórico, histórico y didáctico, en versos de arte mayor. Si esta obra hubiese llegado a ser lo que se proponía su autor, bastaría ella sola para hacer una nueva época en la historia de la poesía castellana desde el reinado de Juan II pero tal cual se conserva y con todas sus verdaderas bellezas, demasiado ponderadas por algunos literatos, sólo puede mirarse como una obra maestra gótica que pertenece exclusivamente al tiempo en que se compuso y en la que no se halla rasgo alguno de aquel ingenio que hubiera podido ser superior a su siglo. (Bouterwek, 1929: 42-3).

Varios aspectos de esta larga cita resultan significativos, puesto que marcan el camino que posteriormente seguirá la crítica histórica, con escasas matizaciones: el elogio genérico de Juan de Mena como poeta; la selección del *Laberinto de Fortuna* o *Las Trescientas* como su obra más significativa; su relación con el género alegórico (en concreto, con la imitación dantesca, como veremos); finalmente, la lamentación por los excesos del poeta, que, llevado por su deseo de preciosismo, no acierta a dar la forma más adecuada a su ambición poética. Así, la opinión de Bouterwek resuena, casi literalmente, en la del siguiente historiador de la literatura española, Simonde de Sismondi⁵³⁵, quien describe a Juan de Mena como poeta en los siguientes términos:

Los españoles llaman aún el Ennio castellano a un poeta de la corte de Juan II que en su tiempo pasó por un gran genio. Este es Juan de Mena... Imitando servilmente todas las alegorías del Dante... Muchos retratos de hombres célebres deslucidos por la pedertería del autor y ocultos bajo el velo de una pesada alegoría, forman el conjunto de esta obra que ha tenido en España muchos admiradores a causa del entusiasmo patriótico con que Juan de Mena habla de los grandes hombres de su nación (Simonde de Sismondi, 1841-2: I, 105).

Sin embargo, tal y como se publicó en castellano entre 1841 y 1842, la obra de Sismondi se configura como un diálogo entre el autor original y sus traductores (José Lorenzo Figueroa hasta la lección III, y José Amador de los Ríos a partir de ese punto), quienes muy habitualmente corrigen, rebaten y complementan las opiniones del historiador ginebrino. En el caso de Juan de Mena, José Lorenzo Figueroa, movido sin duda por el patriotismo literario, defiende la originalidad e importancia histórica de su labor:

El juicio que hace Sismondi del célebre poeta Juan de Mena, es en nuestro dictamen el más desacertado de cuantos emite en todo el discurso de su obra... es por el contrario digno de los mayores elogios, como lo fue de la admiración de sus contemporáneos. Al compararle con sus predecesores, no podemos menos de admirar en sus obras la invención de los cuadros, el vigor de los pensamientos y la osadía de la empresa que acometió, haciendo dócil y flexible a los movimientos poéticos un idioma aún inculto, y creando frases y locuciones que distinguiesen el lenguaje poético del de la prosa, no sólo en la rima, sino también en la elección de las palabras, en el artificio de su colocación, en el uso de los epítetos y en la viveza y osadía de las figuras (Simonde de Sismondi, 1841-2: I, 123).

534 E incluso antes, ya que, aunque cae fuera de nuestro objeto de estudio, Juan de Mena aparece mencionado, entre otros, en el *Ensayo Histórico-apologético* del Abate Lampillas (1789) y en los *Orígenes de la poesía castellana* de Velázquez (1797).

535 De hecho, Sismondi fue acusado ya por sus propios contemporáneos de seguir, demasiado fielmente, las opiniones de su predecesor alemán. Menéndez Pelayo, en sus anotaciones a la *Historia de las literaturas castellana y portuguesa* de Ferdinand Wolf (s.a.), apunta en este sentido: "Sismondi, en la parte de su obra acerca de la literatura de la Europa meridional, que trata de la España, de tal modo ha seguido en la selección y ordenación de materiales y hasta en los juicios mismos a Bouterwek, que más bien puede pasar esa parte por una refundición de la obra alemana que por un trabajo propio" (Wolf, s.a.: I, 10, n.1).

También para el *Laberinto* tiene Lorenzo Figueroa palabras más que elogiosas:

El *Laberinto* es el monumento más interesante y grandioso de nuestra poesía en el siglo décimo quinto, y en él excedió Juan de Mena a todos sus contemporáneos y antecesores... Los pensamientos en que abunda son nobles y grandes, el fin que se propone saludable y honesto... Ha sido el creador de la elocución poética castellana. La lengua es para él un instrumento dócil y flexible... La domina y dirige a su antojo: suprime sílabas, modifica la frase, alarga o acorta las palabras, toma otras del francés y del italiano... Ningún poeta fue nunca tan atrevido y con tanto acierto como Juan de Mena en esta parte. (Simonde de Sismondi, 1841-2: I, 123-124).

Las dos posturas opuestas acerca de la poesía de Juan de Mena están por lo tanto ya claramente delineadas antes de mediados del siglo XIX: frente a los que lo consideran un poeta descarriado y una mera imitación de la obra dantesca (como George Ticknor: “La principal y más larga de todas sus obras, que es el *Laberinto*, no sólo se propuso tomar a aquel célebre poeta [Dante] por modelo, sino que le imitó completamente”, (Ticknor, 1851-6: I, 408), se sitúan los que lo defienden como un gran innovador y un experto conocedor de los resortes del idioma. En este segundo grupo, aunque con menor pasión patriótica que Lorenzo Figueroa, se encuentra Amador de los Ríos, autor de una monumental *Historia crítica de la literatura española* (1861-5). En ella, además de aquilatar el *Laberinto* como una obra digna de un largo y maduro examen, y elogiarlo en todos sus aspectos (tema, forma, lenguaje, innovación...), se esfuerza por introducir a Juan de Mena —a pesar de la evidente influencia de la *Divina Comedia*— en una corriente poética puramente nacional:

...con Juan de Mena vuelven a tomar vida en el parnaso ibérico el genio de los Sénecas y Lucanos: no tardarán, por cierto, en revelarse en mayor escala su fogosidad e impaciencia, produciendo en la república de las letras más dolorosos estragos. (Amador de los Ríos 1861-5: VI, 108).

Amador de los Ríos parece atribuir esta continuidad entre Lucano y Juan de Mena (que tendrá su continuidad con los “dolorosos estragos” producidos por el culteranismo) al peculiar clima de Andalucía; de hecho, establece un doble paralelismo entre los autores meridionales (los citados) y los septentrionales, más sobrios y conceptistas, entre los que se encuentran Marcial y los Argensola; estas similitudes poéticas no se deben por tanto a la mera imitación ni a la evolución propia del arte literario, ni mucho menos a la influencia externa —que Amador de los Ríos se esfuerza por negar siempre que es posible—: se debe más bien a la identidad profunda y secular que existe en el alma hispánica, y que se manifiesta con similares rasgos en diversos momentos de la historia literaria. Aunque la cita que sigue se refiere al periodo de “los Felipes” (Felipe III y Felipe IV), es decir, al periodo en que florece la poesía de Góngora, la idea de la continuidad de fondo es igualmente aplicable a Juan de Mena:

La misma índole, las mismas cualidades e inclinaciones encontramos en los poetas que brillan en la corte de los Césares que en los que ilustran la de los Felipes; siendo a la verdad notable en gran manera que después de tantos siglos de guerras y trastornos, en que han entrado a dominar la Península diversas generaciones de gentes, resplandezcan los mismos caracteres, tanto en los ingenios andaluces como en los que nacen en el suelo de la antigua Celtiberia. (Amador de los Ríos, 1861-5: I, 145).

Además, Amador hace explícita una distinción, fundamental en la historiografía literaria española, entre la poesía popular —“la poesía de la muchedumbre”—, que es la auténticamente nacional, y la que denomina “poesía vulgar erudita” —es decir, la escrita en castellano pero no popular—, la cual, por mucha perfección que pueda alcanzar, nunca se será capaz de representar el espíritu de la nación como hace la popular. Así, incluso los más destacados escritores cultos caen, en la estimación de Amador (y del resto de historiadores románticos), por debajo de los romances o del teatro nacional del Siglo de Oro:

Pero si cede a la irresistible fuerza de tantos y tan poderosos elementos el arte cultivado por los discípulos de Juan de Mena y el marqués de Santillana, no logran igual victoria sobre la espontánea poesía de la muchedumbre, que acaudalada de día en día con nuevas galas y precepciones, llegaba al expresado siglo XVI dotada de tanta vitalidad que infundiéndola su espíritu al naciente teatro español, le instituye depositario de los sentimientos, las creencias y las

costumbres, que reflejaba en su seno; prendas que bastaron a labrar la gloria más alta de las letras patrias, inmortalizando el genio de Lope y Calderón, de Tirso y de Moreto. (Amador de los Ríos 1861-5: vii, 228).

La filología española de la segunda mitad del siglo XIX, puede decirse, se limita a repetir con escasas variaciones lo establecido por los autores anteriores, acentuando aún más si cabe la importancia de la literatura popular frente a la literatura culta. De ahí que F. Wolf (s.a.) no preste ninguna atención a Juan de Mena en su *Historia de las literaturas castellana y portuguesa* y que Fitzmaurice-Kelly, que cierra el periodo romántico de la historiografía literaria española e inicia, en cierto modo, la tendencia positivista contemporánea, continúe mezclando elogios y ataques en su evaluación del poeta cordobés:

Poeta excelente y aun admirable a ratos, Mena queda abrumado por una fidelidad demasiado grande a principios estéticos que le arrastran con frecuencia a seguros fracasos... Tal cual, reconócese en él al jefe de una escuela poética, al maestro indiscutible del verso de arte mayor. (Fitzmaurice-Kelly, 1901: 96).

La misma ambivalencia se observa en el tratamiento del *Laberinto de Fortuna*, en el cual conviven la grandiosidad con la pesadez:

...para formarse idea exacta de Mena, es preciso estudiarle en *El laberinto de Fortuna*..., largo tiempo conocido bajo el título de *las Trezientas*, pesada alegoría cuyo primer título... denota la deliberada obscuridad... El *Laberinto* es fastidioso en conjunto, pero hay que reconocer que abunda en episodios grandiosos, en bellos versos. Aunque el arte de Mena no alcance siempre a hacer reales sus abstracciones, aunque le entorpezca una dicción fastuosa, es poeta por la grandeza de su concepción, por su manera de mirar los hechos históricos, por su golpe de vista ennoblecedor. (Fitzmaurice-Kelly, 1901: 95-6).

Si Fitzmaurice-Kelly era moderadamente crítico con Juan de Mena, más despreciativo había de ser Julio Cejador y Frauca, historiador de corte conservador, que en su *Historia de la lengua y la literatura castellanas* (1915-22) recuperó y acentuó la creencia en la superioridad estética e histórica de la literatura popular sobre la erudita, hasta el punto de condenar a un segundo plano a cualquier autor que no siguiese la senda marcada por los refranes, los romances o el teatro nacional. Para Cejador, tanto o más que para sus predecesores románticos, no existe verdadera literatura fuera de la órbita de lo popular; de ahí que, aun reconociendo las dotes poéticas de Juan de Mena (como las de Garcilaso, Góngora o Meléndez Valdés) lamente que equivocase su camino literario:

Juan de Mena es más poeta que Villena y Santillana y, por lo mismo, es mayor duelo que, enredado en la poesía erudita y dantesca, no hiciera más que frías alegorías repletas de vanas erudiciones, sin poner los ojos en las almas y en el mundo que le rodeaba, donde la verdadera poesía siguió oculta por no saberla él sacar, teniendo verdaderas facultades para ello. (Cejador y Frauca, 1915-22: I, 309).

Pero incluso Cejador es capaz de reconocer virtudes al magno poema de Mena, que por culto y por extranjerizante —heredero de la *Divina Comedia*— debía de resultarle especialmente antipático:

La única gloria poética que suelen reconocer a Mena estriba en el *Laberinto de Fortuna*... Es un poema alegórico el de Mena, tan frío y abstracto como todos los que compusieron los imitadores de la *Divina Comedia*... Hay, cierto, grandeza en algunos trozos y versos bien sonantes, pero nada más, en este poema tan celebrado por los eruditos de su siglo y del siguiente, fárrago indigesto, sin pizca de verdadera poesía, que todavía admiran algunos literatos. (Cejador y Frauca, 1915-22: I, 308-9).

Por otra parte, la situación de Juan de Mena en el canon literario a principios del siglo XX —despreciado especialmente por los historiadores conservadores, defendido por las corrientes más vanguardistas— es similar a la del otro gran “heterodoxo” de la literatura española: Luis de Góngora. En efecto, aunque no se produjesen hechos tan significativos como los que rodearon a la recuperación de Góngora por parte de la Generación del 27 (el acto de conmemoración de su centenario, la publicación de *La lengua poética de Góngora* de Dámaso

Alonso...), en las historias de la literatura escritas con un prisma más abierto en los años 20 y 30 se aprecia cómo las opiniones favorables al poeta se imponen decididamente a las negativas. Así sucede por ejemplo en el influyente manual de J. Hurtado y Antonio y Palencia:

La obra capital de Juan de Mena es el *Laberinto de Fortuna*, conocido por las *Trescientas*... Su verdadero valor no está en el simbolismo, sino en los episodios históricos, que muestran un sentimiento patriótico reflexivo, una visión de la unidad nacional, un ideal español encarnado en el 'muy prepotente don Juan el Segundo', como nota Menéndez y Pelayo [...] La versificación de Mena es suelta y fácil; emplea mucho el hipérbaton y abunda en latinismos e italianismos, que luego se incorporan a la lengua; su estilo es inconfundible y el conjunto resulta fatigoso y pesado, debido a la monotonía del verso dodecasílabo. Pero hay en su obra versos y pasajes de verdadero poeta. (Hurtado y Palencia 1921: 193-94).

Y más aún que en Hurtado y Palencia, la reivindicación de la poesía de Juan de Mena se manifiesta en la *Historia de la literatura española* de Valbuena Prat, en la cual se denomina a Mena "El gran poeta nacional y de representación "de estilo" en la corte de Juan II" (Valbuena Prat, 1937: I, 223), y donde se defiende su contribución a la literatura castellana, no sólo en la poesía, sino también en la prosa:

Un hipérbaton sin medida, un empleo exagerado de latinismos dan cierta violencia ampulosa y retórica a la mayoría de las páginas del comentario en prosa a la *Coronación* y del *Homero romanceado*; pero a la vez se encuentran en estas obras frases sonoras, robustez y cadencia grandilocuente, nuevas en la lengua castellana. (Valbuena Prat, 1937: I, 225).

Mena, cuyo estilo erudito-nacional está íntegro en el *Labirinto*, posee en toda su obra un sentido musical, una expresión rotunda, nuevos en la lírica y épica culta de Castilla. (Valbuena Prat 1937: I, 238).

Además, recupera Valbuena Prat el paralelismo, ya apuntado por Amador de los Ríos setenta y cinco años antes, entre Juan de Mena y Góngora; ahora bien, como se observará en sus citas, dicho paralelismo no se basará ya en supuestas continuidades del espíritu nacional, en la influencia del clima andaluz o de la proximidad del elemento oriental; ahora, se trata ya meramente de una relación puramente poética, perteneciente al ámbito de la literatura, y que otorga la superioridad a Góngora sobre Juan de Mena. Las citas que atestiguan esta relación son múltiples en la historia de Valbuena Prat:

Mena manifiesta claramente, como Góngora, que se dirige a una minoría capaz de comprenderle, y que desprecia la torpeza del vulgo, indicando que debe atenderse al sentido de todas sus palabras o alusiones. (Valbuena Prat, 1937: I, 228).

A Mena, como a Góngora, la lengua castellana le debe una renovación y la incorporación de nuevos elementos, algunos hoy corrientes hasta en el habla popular. (p. 228).

Su renovación del vocabulario y la sintaxis es hermana de la del poeta del barroco. (p.239).

Mena es, más que nada, un precursor, un valor histórico, que hay que situar en su tiempo, mientras que Góngora es el gran artista culto, definitivo, universal. (p. 239).

Con la primera edición de la historia de Valbuena Prat (publicada en pleno conflicto armado) se cierra el periodo que nos habíamos propuesto para este breve estudio, como se truncó también el proceso de formación del canon literario español, para dar paso a una etapa en la que la historia literaria, más clara y más trágicamente que en el periodo anterior, pasó a ser un instrumento de propaganda subordinada a la ideología dominante.

3.- Recapitulación

De las citas ofrecidas como ejemplo en el apartado anterior pueden deducirse las líneas básicas que configuran la recepción de Juan de Mena, y que obvian la contradicción existente en las historias de la literatura del periodo estudiado entre el juicio meramente estético y la evaluación de los autores en clave nacional:

- a) Juan de Mena es un gran poeta: los historiadores, aun los más contrarios a su personal elección

estética, reconocen en él la elegancia y la solemnidad, y el genio propio de los grandes poetas; por otra parte, no es descartable el mero hecho de que Juan de Mena sea un autor con presencia constante en la historiografía literaria española, desde su inicio moderno con la *Historia* de Bouterwek, hasta la contemporánea e influyente de Valbuena Prat.

b) Pese a su valor estético e histórico, la gran mayoría de los historiadores de este periodo atacan el retorcimiento y la ampulosidad de la obra de Juan de Mena, en especial de las *Trescientas*. De hecho, es su misma calidad como poeta la que hace que sea especialmente doloroso para los historiadores que eligiera un camino distinto al nacional para expresarse. A ello contribuyó, además, su tendencia a la imitación dantesca, con lo cual se aleja a un tiempo de lo popular y de lo castizo.

c) Dicho esto, al mismo tiempo que se sitúa a Juan de Mena en el grupo de los “heterodoxos” literarios, que abandonan la verdadera poesía nacional, se le relaciona también con *otra* línea de poetas nacionales, andaluces en su mayor parte, que han transitado caminos similares hacia el retorcimiento, la oscuridad y la majestuosidad expresivas (Lucano, Góngora...). Fuera cual fuese la causa de este fenómeno —la influencia del clima, la estrecha relación de la literatura española con la árabe... —, lo cierto es que los historiadores parecen rastrear una línea poética, paralela a la popular o nacional, que se mantiene constante a lo largo de al menos tres siglos de la historia literaria patria.

La importancia de esta caracterización de Juan de Mena, en la que los críticos parecen nadar entre dos aguas, es significativa por varios motivos: en primer lugar, porque no es un caso aislado, sino que se aplica, con fórmulas más o menos variadas y una mayor o menor agresividad, a muchos otros autores “heterodoxos” de la literatura española; pero también porque, en sí misma, refleja con mucha claridad la oposición que existe, en la labor de los historiadores, entre la mera apreciación estética y su subordinación a los principios ideológicos y estéticos de una determinada imagen nacional, aplicada en este caso a su literatura. Esta subordinación, apreciable también en los autores y géneros aprobados por los historiadores románticos y postrománticos, se hace especialmente manifiesta en aquello que rechazan, máxime cuando, como en el caso de Mena, Góngora, Garcilaso o Moratín, son los propios historiadores los que, con su inclusión en el canon y con sus mesuradas alabanzas, sancionan el valor de los autores a los que, sin embargo, expulsan del núcleo de la literatura nacional.

BIBLIOGRAFÍA

AMADOR DE LOS RÍOS, José (1861-5): *Historia Crítica de la literatura española*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.

BOUTERWEK, Friedrich (1929 [2002]): *Historia de la literatura española*, Madrid, Verbum.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1915-1922): *Historia de la Lengua y Literatura Castellana*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 14 vol.

FITZMAURICE-KELLY, James (1901 [1914]): *Historia de la literatura española*, Madrid, Librería general de Victoriano Suárez.

HURTADO, Juan & Ángel GONZÁLEZ DE PALENCIA, (1921): *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

LLAMPILLAS, Francisco Xavier (1789): *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos*, Madrid, Pedro Marín, 7 vol.

MAINER, José Carlos (1994): "La invención de la literatura española", en *Literaturas regionales en España*, eds. J.M. Enguita y J.C. Mainer, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

POZUELO YVANCOS, José María y Rosa María ARADRA SÁNCHEZ (2000): *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra.

SIMONDE DE SISMONDI, Jean Charles Leonard (1841-2): *Historia de la literatura española*, Sevilla, Imprenta de Álvarez y Compañía, 2 vol.

SULLÁ, Enric, coord. (1998): *El canon literario*, Madrid, Arco Libros

TICKNOR, George (1851-6): *Historia de la literatura española*, Madrid, Imprenta de la Publicidad, 4 vol.

VALBUENA Prat, Ángel (1937): *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili.

VELÁZQUEZ DE VELASCO, Luis José (1754): *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, Herederos de Francisco Martínez.

WOLF, Ferdinand (s.a.): *Historia de las literaturas castellana y portuguesa*, trad. Unamuno, notas y adiciones por Menéndez y Pelayo, Madrid, La España Moderna, 2 vol.

LA RECEPCIÓN EN LAS EPÍSTOLAS POÉTICAS DE LOPE DE VEGA

Ana María Porteiro Chouciño
Universidad de A Coruña

1.- Introducción

La convención del género epistolar se instituye sobre la relación de amistad entre dos de los elementos clave del sistema de comunicación, el emisor y el receptor. De esta vinculación derivan la temática del discurso y los modelos canónicos sobre los que se construye. Amistad y poesía se unen en la epístola poética del Siglo de Oro cultivada por autores como Garcilaso, Boscán, Hurtado de Mendoza, Cetina, Silvestre, Barahona de Soto, Cristóbal de Mesa, Juan de la Cueva, Aldana, Argensola, Fernández de Andrada o Lope de Vega⁵³⁶ (Rivers, 1993-1994: 13-31 y Horacio, 2002: 13-100). El amigo funciona primero como receptor interno, asumiendo tareas casi de un interlocutor al que se apela continuamente, con el que se comparten experiencias y reflexiones y del que se solicita una respuesta. A su vez, la persona real actúa como dedicatario del poema y como depositario directo del manuscrito. Estas circunstancias condicionan la delimitación de un género en el que un yo escribe a un tú desde una lejanía física y una cercanía emocional. Ese yo construye un sujeto idóneo para objetivar sentimientos y pensamientos a través de la propia escritura poética, que se convierte en un terreno abonado para la confesión y la ficción literaria (Ruiz Pérez, 2000: 313).

Lope de Vega cultivó la epístola poética, otorgándole a cada composición su personal marca distintiva y reforzando el género con su particular dinamismo y versatilidad literarios. Su producción epistolar supera en calidad, pero también en cantidad, a la de otros autores, algunos precursores, otros coetáneos suyos⁵³⁷. Pese a que el número de poemas que integran el corpus oscila según los criterios de definición del género⁵³⁸, hay acuerdo en considerar como tales ocho epístolas que forman parte de *La Filomena* (1621): “Epístola a don Francisco de la Cueva y Silva, insigne jurisconsulto”, “Al doctor Gregorio de Angulo, regidor de Toledo”, “A Baltasar Elisio de Medinilla”, “A don Diego Félix Quijada y Riquelme”, “Al excelentísimo Señor Conde de Lemos, presidente de Indias”, “Belardo a Amarilis”, “Al licenciado Francisco de Rioja, en Sevilla” y “A don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla”. Otras seis pertenecen a *La Circe* (1624): “A don Antonio Hurtado de Mendoza, caballero del hábito de Calatrava, secretario de su Majestad”, “Al reverendísimo señor don Fray Plácido de Tosantos, obispo de Oviedo, del Consejo de Su Majestad”, “A Juan Bonet, secretario de Su Majestad”, “A don Francisco de Herrera

536 Aparte de las cartas en prosa de Cicerón, Plinio el Joven y Séneca, la epistolografía latina estableció una tipología de la carta en verso basada en la producción de varios autores: 1) las *Epistulae Arethusae ad Lycotam coniugem* de Propertio, las *Heroidas*, *Trisita* y *Epistulae ex Ponto* de Ovidio; 2) las epístolas en verso de Claudiano y Ausonio; 3) las *Epistulae* de Horacio. El primer grupo está formado por las elegías que adoptan el molde epistolar. El segundo asume la misma función que la carta en prosa, subrayando temas como la amistad con el destinatario ausente. El tercero se distingue de los anteriores porque su finalidad radica en la búsqueda del perfeccionamiento moral del lector. La obra de Horacio supone el antecedente más próximo de la epístola poética del Siglo de Oro. Sus composiciones comparten con la sátira el excurso moral y las alusiones críticas a personas censurables. Pero además agregan elementos propios como la disposición del texto en forma de carta, la elección de una persona concreta como destinatario y la referencia narrativa a la relación de amistad o parentesco entre este y el autor. Hasta la llegada del Humanismo no se encontrarán verdaderas epístolas horacianas, pues aunque Séneca continuó con la tradición de las cartas en prosa con sus *Epistulae ad Lucilium*, las deudas con Horacio son mínimas. En la Edad Media se elaboraron fundamentalmente tratados retóricos, *ars dictaminis*, de carácter prescriptivo. Habrá que esperar a la labor de los humanistas para obtener una cuantiosa producción de cartas en latín y en las lenguas vernáculas, tanto en prosa como en verso. En el ámbito de la prosa Erasmo, Pietro Aretino y Fray Antonio de Guevara impulsan y reforman la epistolografía latina. Por su parte, la difusión de las *Epistulae ad diversas* y *ad familiares* de Ovidio, rescatadas por Petrarca y Coluccio Salutati, ofrece a los humanistas la posibilidad de desarrollar los tres modelos de epístola poética. El primero derivó en una elegía en formato epistolar especializada en la queja de amor. Los otros dos dieron lugar a la epístola moral u horaciana, caracterizada, sobre todo, por su variedad temática. A ella se adscriben los textos de los autores del Siglo de Oro.

537 Bartolomé Leonardo de Argensola escribió nueve epístolas poéticas; el Príncipe de Esquilache, diez; Hurtado de Mendoza trece; Cetina, dieciséis y Juan de la Cueva, dieciocho.

538 Existen dos obras, la “Égloga a Claudio” y la “Canción a Juan de Piña”, que plantean problemas, ya que no todos los autores se ponen de acuerdo sobre su naturaleza. La primera, según Sobejano, es la epístola “más genuina, vehemente y compleja que brotó de la pluma de Lope”, puesto que aúna la carta familiar y la sátira (Sobejano, 1993: 20). Antonio Carreño propone incluir en el corpus lopiano la segunda, puesto que en ella se advierte una sátira en contra de ciertos poetas y estilos (Vega Carpio, 1984: 314 y 369). Sólo por el uso de la silva frente a los tercetos como metro elegido ha sido trasladada a la categoría de canción, sin tener en cuenta que dicho término equivale en el siglo XVII al ámbito totalizador de lo lírico. La silva, por su parte, se adapta a un gran número de contenidos y puede asumir el esquema común de la epístola.

Maldonado”, “Al doctor Matías de Porras, corregidor y justicia mayor de la provincia de Canta en el Pirú” y “A don Lorenzo Vander Hamen de León”. A estas catorce deben añadirse otras tres composiciones publicadas en las *Rimas* de 1604: “Alcina a Rugero”, “Serrana hermosa” y “Al Contador Gaspar de Barrionuevo”. En las *Rimas sacras* de 1614, Lope incluye la “Respuesta al señor don Sancho de Ávila, Obispo de Jaén, habiéndole enviado su libro *De la veneración de las reliquias*”. Finalmente, en el *Laurel de Apolo* (1630) recoge la epístola “A don Micael de Solís Ovando, embajador de Malta”, escrita hacia 1628⁵³⁹.

Si en toda carta debe desarrollarse un sistema de comunicación explícito entre un emisor y su destinatario, la epístola poética de Lope de Vega no es una excepción. El estudio de dicho fenómeno comunicativo y del proceso de recepción que estas composiciones generan será, pues, el objetivo de este trabajo.

2.- El contexto comunicativo

La epístola poética exige una correspondencia literaria que implica a su vez la comunicación directa con el destinatario y la búsqueda de la “otredad”. De ahí que a veces el autor utilice esta relación para descubrirse a sí mismo, acercándose a la confesión íntima, al juicio personal y al diálogo aplazado en el espacio y en el tiempo (López Bueno, 2000: 12 y López Estrada, 2000: 54-55). Así pues, las composiciones de Lope de Vega se caracterizan por el establecimiento de una comunicación profesional, de una interacción entre iguales, entre compañeros que ejercen el mismo oficio, entre amigos que comparten una serie de vivencias y creencias. A partir de esta sintonía se fortalece la relación causa-efecto más deseada: la de confianza-confidencia (Sobejano, 1990: 17-20). Entre iguales no se precisa de un lenguaje afectado, la comunicación y la confianza fluyen de manera natural. De esa confianza surge la confidencia, la profundización en lo más íntimo. La epístola a Juan de Arguijo (Vega Carpio, 1974: 851, vv. 283-291)⁵⁴⁰ es un ejemplo de ello:

Encerróse conmigo mi fortuna
en un rincón de libros y de flores:
ni me fue favorable ni importuna.
En tierna edad canté guerras y amores,
para sin protección disculpas tengo
de no ser más que letras los errores.
Y no penséis que al desengaño vengo,
divino ingenio, vos, tarde y sin gusto;
años ha que le tengo y le entretengo

Cada una de las epístolas de Lope desarrollan de manera manifiesta, como es de esperar, dos rasgos característicos del género: la *salutatio* y la despedida. Estos dos procedimientos mantienen vigente el sistema comunicativo, dado que el autor dota de dialogismo a todas sus composiciones. Para él, el destinatario es algo más que una excusa para el ejercicio metaliterario, es el remitente inexcusable al que van dirigidos comentarios y reflexiones. Ese tú no es un ente abstracto, es un personaje ficcionalizado, cuya identidad se explicita desde las primeras líneas y a quien el emisor no deja de referirse en todo el poema, ni de elogiar en una *captatio benevolentiae* afectuosa, admirativa e hiperbólica en ocasiones. La epístola a Francisco de Herrera es bastante ilustrativa al respecto:

Las quejas que de mí tendréis por justas,
honor del Tajo y del Parnaso gloria,
y que mi justo amor las llama injustas.
Francisco, a quien respeta mi memoria,

539 La primera composición de rasgos epistolares que escribió Lope de Vega es un poema dedicado a Liñán de Riaza. Se trata de una autorreflexión burlesca acerca del amor que el poeta profesa a Filis. Su tono marcadamente satírico, la ausencia de las digresiones propias del cauce epistolar y la falta de alusiones elogiosas al destinatario son razones suficientes para que no forme parte del grupo de las epístolas horacianas del autor (Campana, 1998: 65-74).

540 Las citas textuales de las epístolas lopianas —esta y las siguientes— proceden de las *Obras poéticas* del autor, editadas por José Manuel Blecua en 1974.

que intenta a vuestro claro entendimiento,
si no bronce inmortal, eterna historia;
aunque os pueden mover a sentimiento,
con otro nombre ocupación la llama
mi fe, mi voluntad, mi rendimiento (p. 1222, vv. 1-9).

En otros casos, acompaña al vocativo algún comentario de índole metapoética acerca de la práctica de la escritura. El emisor coge la pluma para llevar a cabo la primera parte de un deseo de interacción, la primera fase para el establecimiento de la comunicación, que finalizará satisfactoriamente cuando el mensaje sea asimilado por el receptor. Es un proceso de dos. La epístola a Quijada y Riquelme lo atestigua: “Amor me manda que mi vida os cuente, / don Diego amigo, en forma de poeta, / si hallase el gusto estilo suficiente” (p. 779, vv. 1-3). En efecto, el estilo está directamente relacionado con el destinatario al que van dirigidas las cartas, con la dignidad del receptor y el tipo de relación que este mantenga con su emisor. Si el vínculo que les une es profesional o amistoso, el estilo será mucho más llano, doméstico y humilde. Pero en las epístolas denominadas panegíricas, en las que se alaban vivamente las cualidades del receptor —generalmente para lograr la concesión de un favor—, el estilo será mucho más elaborado, adecuándose al objetivo que se desea conseguir o al mayor distanciamiento personal entre los interlocutores. En este sentido, destacan las concepciones metapoéticas del autor acerca de su propio arte epistolar. Es muy consciente de la variedad de asuntos que puede contener una carta y de que la naturaleza flexible y versátil de la epístola así se lo permite. Se lo menciona explícitamente a Juan de Arguijo, en clara referencia a los *capitoli* italianos: “Las cartas ya sabéis que son centones, / capítulos de cosas diferentes, / donde apenas se engarzan las razones” (p. 850, vv. 253-255).

Lope acude en reiteradas ocasiones a uno de los recursos propios de la aparente improvisación del género —la figura *correctionis*— para reconducir su texto. Se vale de esta técnica para interrogarse acerca de la adecuación del estilo a la epístola y al destinatario y da pie a la crítica de su propia práctica poética (Guillén, 1995: 175). Algunas anotaciones al respecto aparecen, por ejemplo, en la epístola al conde de Lemos: “¡Qué prólogo tan largo y excusado! / ¡Qué extraño exordio! No diréis, Mecenas, / que no es mayor respeto hablar turbado!” (p. 792, vv. 55-57). En la epístola al doctor Gregorio de Angulo sobresale también el uso de la *correctio*: “Mas ¿dónde voy con desatino tanto? / ¡Cuán lejos del propósito me veo! / ¿Por dónde volveré? De mí me espanto” (p. 762, vv. 121-123). Lope convierte, pues, este procedimiento tópico del género epistolar en una fórmula personal para dirigirse a sí mismo, para manifestar que la pluma corre pareja a su pensamiento y que este remite a reflexiones tan prolongadas que a veces es necesario reordenar el texto⁵⁴¹.

3.- La recepción

Como hemos dicho, en las epístolas familiares de Lope predomina la comunicación entre amigos, pero la voz e intencionalidad del emisor transforma en cada caso al sujeto poético, lo individualiza y lo rodea de cualidades o circunstancias que varían en las distintas composiciones. En *La Filomena*, el “yo” se convierte en el autor envidiado que se dirige a Cueva, jurisconsulto, pero también comediógrafo discreto. En la carta destinada a Angulo —regidor de Toledo—, el emisor actúa como el vecino de la Corte que no quiere pretender ni servir; en la dedicada a Elisio de Medinilla —poeta toledano—, se erige como un cortesano que procura su retiro en el campo. En la que remite a Quijada —poeta también—, habla el enamorado; en la de Lemos —presidente de Indias, mecenas y de nuevo poeta—, el antiguo criado que apenas se atreve a pedir. El emisor de la epístola a Amarilis —apasionada lectora de la obra de Lope— desempeña la función de narrador de su propia vida y fama. Sin embargo, entona un panegírico de todos los escritores y hombres cultos en la misiva a Francisco de Rioja —poeta docto—, alabanza que continúa en la carta a Juan de Arguijo.

541 Véase también la funcionalidad de otros recursos habituales del género epistolar como la digresión, en Sobejano (1978: 469-494).

El emisor-confidente de *La Filomena* perfila más sus intereses en las composiciones incluidas en *La Circe*. Se convierte, así, en un entusiasta defensor del nuevo monarca y de su valido en la epístola a Hurtado de Mendoza —secretario de Su Majestad. Alega ser un entendido en materia de historia en la dirigida a Tosantos —obispo y consejero del rey—, y un sagaz epistológrafo en la destinada a Bonet —educador y secretario del monarca. Aparece retratado como un padre solícito y un poeta comprometido con sus ideales en la carta a Herrera Maldonado y a Matías de Porras, y como un detractor de los envidiosos y valedor de sus amigos en la enviada a Vander Hamen —humanista, teólogo e historiador.

En definitiva, en las epístolas integradas en *La Filomena*, los destinatarios de Lope comparten, en la mayor parte de los casos, su misma profesión. Son escritores con los que mantiene una interacción fluida, habida cuenta del caudal de experiencias que les unen⁵⁴² (Rousset, 1968: 167-174). No obstante, los receptores de las composiciones que forman parte de *La Circe*, son personajes influyentes, bien situados en el ámbito socio-político, próximos, por tanto, al poder.

La finalidad del autor no reside, pues, en el establecimiento de la comunicación abierta con un amigo al que se le envían noticias de la Corte ni en el recuerdo nostálgico de tiempos pasados. Su intencionalidad es muy distinta. Utiliza un vehículo de expresión aparentemente privado para resaltar públicamente su figura y sus éxitos profesionales. Intenta también censurar a los que le envidian y menosprecian y solicitar determinados favores o privilegios que cree haber merecido, dada su trayectoria.

En efecto, el yo no sólo puede ejercer cierta influencia sobre su destinatario, sino que también actúa sobre sí mismo, sobre su propia imagen, seleccionando en cada composición la que le resulte de mayor provecho según sus necesidades y demandas. Si bien la carta no ofrece espacios alternativos, sí puede acudir a la invención para trazar ámbitos propios que acojan una vida literaturizada. Es lo que se denomina proceso de ficcionalización. El emisor crea voces, percepciones de sí mismo y sucesos diferentes en cada caso, pero extraídos del mundo cotidiano que comparte con sus destinatarios. Así pues, dicha ficcionalización emerge de un relato pretendidamente real, dando lugar, en última instancia, a la ilusión de no ficcionalidad⁵⁴³ (Guillén, 1997: 76-97).

Las epístolas de Lope procuran no suprimir el requisito inicial de veracidad, de manera que los referentes imaginados y los reales se combinan de forma coherente para fraguar en la mente del lector una apariencia de realidad. Esa ilusión se hace necesaria para completar el sistema de comunicación epistolar, que implica la existencia de un entorno común al emisor y al receptor. Solamente en tres casos —dentro de las veinte composiciones examinadas— la contigüidad entre la voz real y la voz poética se distancia, resquebrajando así la ilusión de no-ficcionalidad. Se trata de las epístolas de carácter amoroso “Serrana hermosa...”, “Alcina a Rugero” y “Belardo a Amarilis”. Este alejamiento entre ambos sujetos se resuelve en un juego de escisiones y máscaras diversas resultantes de la representación múltiple de un solo yo protagonista, de modo que el sujeto ficticio se convierte en un intermediario lírico del autor (Novo, 1990: 269). Los disfraces pastoriles o caballerescos adoptados por el yo poético desplazan estas epístolas hacia el centro de la literariedad⁵⁴⁴. El hecho de que Lope imprima y publique sus epístolas en vida exige de la elaboración e intervención de marcos contextuales que favorecen un mayor acercamiento a la ficcionalidad (Estévez Molinero, 2000: 306-307). Claudio Guillén define

542 La naturaleza eminentemente familiar de estas epístolas se manifiesta, además, en las continuas referencias a hechos conocidos por el emisor y el receptor, pero ajenos al resto de los lectores, que asisten como simples espectadores a la “monodia epistolar”.

543 El proceso de ficcionalización se somete a un doble pacto epistolar. La asociación entre emisor y receptor sólo culmina de manera efectiva si se produce en ambas direcciones. Es decir, el desdoblamiento del autor en “yo real” y “yo textual” ha de ser aceptado por el lector, pero también el emisor debe contar con la presencia de un destinatario histórico y de un “tú textual” que operan conjuntamente. Tanto el emisor como el receptor han de asimilar y consentir esta doble vinculación. Sólo de este modo puede inscribirse la epístola en el marco de la ilusión de no ficcionalidad.

544 “Serrana hermosa...” es una epístola inequívocamente elegíaca, en la línea de algunas de Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña o Gutierre de Cetina, en las que el *topos* de la partida y ausencia de la amada provoca la tristeza y el lamento del amante. “Alcina a Rugero” deriva de la tradición de las *Heroidas* ovidianas. En esta carta, un yo femenino, adoptando un disfraz caballeresco, se dirige al enamorado en una situación de desequilibrio afectivo. La epístola “Belardo a Amarilis” se configura como respuesta a otra escrita previamente por una Amarilis indiana. Lope contesta bajo la máscara pastoril de Belardo. Esta voz poética junto con referencias internas claramente biográficas conecta el texto con *La Arcadia* y con algunas de sus comedias y romances pastoriles.

este término como un “signo importante de la literariedad y por tanto de la poeticidad posible” (1991: 75) y esta vinculación entre ambos mecanismos se produce, como venimos diciendo, en las tres epístolas mencionadas. La identificación del yo con un personaje ficticio traslada la comunicación amorosa al plano de la ficcionalización y aleja la voz real de la poética, con lo que el sujeto se desdobra y oculta bajo diversas máscaras. Todos estos elementos subrayan la literariedad del texto, pues frente al componente vivencial o moral de la mayoría de sus creaciones epistolares, en estas tres predomina el relato amoroso.

Las epístolas de Lope de Vega se presentan como un modelo comunicativo prácticamente universal por su funcionalidad pragmática y su atención explícita al receptor. Su configuración depende plenamente de la caracterización del destinatario y su desarrollo cobra sentido por la existencia de dicho destinatario. Estas circunstancias determinan la tonalidad de cada epístola y su estructura retórica se establece a partir del juego de máscaras, de la simbiosis entre los sujetos reales y los ficticios que generan el diálogo con el receptor. Esta interacción integra la confesión íntima y amistosa y la ficción representada por la idealización de los interlocutores y del objetivo de su comunicación (Ruiz Pérez, 2000: 367).

El grado de conocimiento y proximidad entre emisor y receptor distingue varios tipos de epístolas: las de carácter moral, las familiares y las literarias. La epístola moral marca una distancia mayor en la relación entre los dos integrantes de la comunicación puesto que su finalidad es la exposición de un ideario vital. En Lope, este grupo de composiciones versan especialmente sobre la teoría neoplatónica del amor, la historia de España o el gobierno de Felipe IV. La epístola familiar es la más inmediata y cercana al receptor. Puede abarcar la más variada temática y, en Lope, estas cartas —las dirigidas a Quijada y a Matías de Porras— son las más auténticas. Finalmente, la epístola literaria ocupa un lugar intermedio entre las dos categorías anteriores y suele destinarse a otros escritores y compañeros de profesión. Como hemos dicho, entre ellos la confianza aumenta porque comparten un mayor número de experiencias y vivencias. Por eso, en estas composiciones, Lope habla libremente de temas tan privados como sus hijos, sus nuevos amores, sus deseos frustrados o sus inquietudes⁵⁴⁵.

4.- Conclusión

A comienzos del siglo XVI, dos factores incidieron directamente en la conformación del género epistolar cultivado luego durante todo el período áureo. Nos referimos a la imprenta y al empleo de las lenguas vernáculas en registros antes exclusivos del latín. La utilización de las lenguas romances favoreció la creación de un estilo más personal e inmediato que se vio avalado por un incremento en el número de lectores gracias a la intervención de la imprenta. A partir de este momento, proliferan los manuales de composición y las colecciones de cartas, a la vez que aumenta el gusto del público por la lectura del género epistolar. Estas composiciones combinan referencias culturales —en forma de citas y alusiones clásicas— con una dimensión más familiar a través de las anécdotas compartidas con personajes de relevancia social.

Las epístolas poéticas de Lope de Vega responden a la necesidad de buscar en la comunicación con el otro una forma de vida y de conocimiento interior. El autor encontró en el género epistolar el vehículo apropiado para la difusión de sus ideas y para la práctica de un ejercicio retórico y personal que le permitía ubicarse en un mundo ficcionalizado con una intencionalidad definida. Lope proyectó en cada una de estas epístolas su imagen más conveniente, según el objetivo que deseaba conseguir. Por eso, su completa significación depende enteramente del receptor al que se dirigía. Apeló a escritores y hombres cultos para que sus propios éxitos profesionales destacasen más y recurrió a figuras influyentes en el plano político para que le concediesen favores y beneficios que creía merecer y temía no obtener.

545 Habrá que esperar a las epístolas poéticas de Lope de Vega para que la indagación en lo íntimo a través de la relación confianza-confidencia cobre una verdadera relevancia.

BIBLIOGRAFÍA

CAMPANA, Patricia (1998): "Sátira y epístola en el primer Lope", *Anuario de Lope de Vega*, IV, pp. 65-74.

ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel (2000): "Epístolas en clave ficticia de Lope de Vega: a propósito del género y la literariedad", en *La epístola. V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 23-26 de noviembre de 1998)*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 295-309.

GUILLÉN, Claudio (1991): "Al borde la literariedad: literatura y epistolaridad", *Tropelías*, 2, pp. 71-92.

--. (1995): "Las epístolas de Lope de Vega", *Edad de Oro*, XIV, pp. 161-177.

--. (1997): "El pacto epistolar: las cartas como ficciones", *Revista de Occidente*, 197, pp. 76-98.

LÓPEZ BUENO, Begoña (2000): "El canon epistolar y su variabilidad", en *La epístola. V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 23-26 de noviembre de 1998)*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 11-26.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco (2000): "La Epístola entre la teoría y la práctica de la comunicación", en *La epístola. V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 23-26 de noviembre de 1998)*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 27-60.

NOVO, Yolanda (1990): *Las Rimas sacras de Lope de Vega. Disposición y sentido*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

QUINTO HORACIO FLACO (2002): *Epístolas. Arte poética, edición crítica*, traducción y notas de F. Navarro Antolín, Madrid, CSIC.

RIVERS, Elias (1993-1994): "La epístola en verso del Siglo de Oro", *Draco. Revista de Literatura Española*, 5-6, pp. 13-31.

ROUSSET, Jean (1968): "La monodie épistolaire: Crébillon fils", *Études littéraires*, Québec, I. 2, pp. 167-174.

RUIZ PÉREZ, Pedro (2000): "La epístola entre dos modelos poéticos", en *La epístola. V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 23-26 de noviembre de 1998)*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, p. 311-372.

SOBEJANO, Gonzalo (1978): "La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, II, pp. 469-494.

--. (1990): "Confianza y literatura: las epístolas poéticas de Lope de Vega", *Ínsula*, 520, pp. 17-20.

--. (1993): "Lope de Vega y la epístola poética", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 17-36.

VEGA CARPIO, Lope de (1974): *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta.

--. (1984): *Poesía selecta*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra.

DESMITIFICACIÓN MITIFICADORA: REALIDAD Y LEYENDA EN LA FIGURA DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

Begoña Regueiro Salgado
Universidad Complutense de Madrid

“La figura de Bécquer ha sufrido una larga época de “mixtificación”, durante la cual, nadie se atrevía a tocar con mano científica esta pálida figura romántica, vaga e inaccesible” (Brown, 1963:1).

El proceso de mixtificación de Bécquer comenzó de manera más o menos justificada tras la muerte del poeta. Durante décadas se transmitió de él la imagen de un soñador, apenas vinculado a la realidad terrenal y prosaica, capaz sólo de los más altos sentimientos y, por ello, cruel e injustamente tratado por la vida. La crítica moderna ha tratado de destruir este compendio de mitos para descubrir al autor de carne y hueso que se escondía tras ellos, pero la figura que se ha encontrado sigue sin presentar unos perfiles claramente definidos. En este artículo trataremos de mostrar el proceso por el cual se ha pasado de un mito a otro, dejando de biografiar la poesía de Bécquer⁵⁴⁶ para emprender el camino contrario, intentando discernir qué obras son o no del autor a tenor de una personalidad que, en realidad, sigue siendo tan ficticia como en los primeros estudios. Asimismo, señalaremos las diferentes personalidades que se le han atribuido partiendo de una misma información, y analizaremos las consecuencias que esto ha tenido para la correcta interpretación, clasificación y delimitación de su obra.

1.-La creación del mito

Para comprender la creación de esta imagen idealizada, hemos de comenzar recogiendo los testimonios de las personas más cercanas a él durante su vida.

Apenas muerto el poeta, Narciso Campillo, Rodríguez Correa y Casado de Alisal⁵⁴⁷ deciden unirse para llevar a cabo la publicación de sus obras y cumplir así un último deseo al amigo muerto. En el prólogo de la primera edición, Rodríguez Correa presenta a Bécquer diciendo:

A fin de poseer el sustento escribió mucho y en géneros diferentes, como zarzuelas, traducciones, artículos políticos y de crítica. [...] Gustavo era un ángel...Alguna vez escribió críticas. No hemos querido insertarlas; pues, cuando cumpliendo alguna misión las hacía de encargo, a cada línea protestaba de lo que censurando iba [...] Habíase Gustavo propuesto no mezclarse en política y vivir sólo de sus artículos literarios. Para Gustavo, que sólo hallaba la atmósfera de su alma en medio del arte, no existía la política de menudeo...Su corazón de artista...sus ideas artístico-políticas y su miedo al vulgo ignorante le hacían mirar con predilección marcada todo lo aristocrático e histórico [...] figuró en aquel partido donde tenía más amigos y en que más le hablaban de cuadros, de poesías, de catedrales, de reyes y de nobles⁵⁴⁸.

Encontramos, pues, en esta semblanza inicial, elementos que conforman el primer arquetipo respecto al poeta sevillano: Bécquer es pintado como poeta “en las nubes”, preocupado tan sólo por el arte y sin vinculación alguna con la política.

Más tarde, en sus cartas a Eduardo de la Barra, publicadas en 1890, Campillo intensifica el desdoro de Bécquer de la realidad y añade nuevos rasgos al mito:

Fue desgraciado, en lo que influyó no poco su carácter melancólico, altivo, y descuidadísimo hasta en el aseo de su persona. [...] Sin Rodríguez Correa y otros amigos que lo queríamos, no hubiese tenido medicinas, ni alimentos, ni una sepultura decente. Y pudiera añadirse que ni fama (Campillo, 1923: 27).

546 En términos de Estruch Tobella (2004: 24-25).

547 Según testimonio de Narciso Campillo (1923: 27).

548 Todas ellas aparecen reproducidas en Estruch Tobella (2004: 26-27).

La despreocupación por lo material llega incluso a la falta de higiene. Bécquer es pobre, no tiene éxito social ni reconocimiento y su carácter es triste y huraño.

Durante años, aparecen en la misma línea testimonios de conocidos del poeta que vienen a redundar en la imagen creada. Eusebio Blasco dice en 1904:

Su mundo era el ideal. Amaba, y lo decía en líneas cortas, que durante su vida apenas fueron leídas, y que después de su muerte impuso al público lector Ramón Rodríguez Correa, íntimo amigo del poeta [...] Su conversación, como su persona, era triste. Todo lo veía bajo un prisma distinto de los demás mortales. En cuanto tenía un puñado de duros, se iba a Toledo o al monasterio de Veruela...no vivía a gusto sino en lugares aislados y melancólicos: había algo de trapense en aquel hombre a quien González Bravo admiraba mucho. Pretendía de conservador, sin duda porque el lujo, la fastuosidad de que hacen alarde estos partidos, se acomodaba mejor con su temperamento de artista⁵⁴⁹.

Por su parte, ya en el siglo XX⁵⁵⁰, Julio Nombela recuerda así la vida de su amigo:

La vida que hacía Bécquer [...] era monótona y triste; pero como la tristeza era su elemento, ni se afligía ni se quejaba. En vez de vivir en el mundo, vivía en su cerebro y en su corazón. Las miserias y pequeñeces de que está llena la existencia no alteraban su ritmo habitual que era la calma, la serenidad, la resignación. Jamás sintió el aburrimiento; la soledad que le agradaba en extremo⁵⁵¹...

En otro pasaje habla de la relación amorosa del autor con Julia Espín y afirma:

Aquella Julia fue su inspiración; cuando cesaban de verla sus ojos la veía su espíritu; amó el alma que adivinaba, y por lo mismo que le revelaba los más recónditos y hermosos sentimientos de la mujer, no quiso conocerla, ni siquiera oír su voz. Mantenía con ella unas relaciones ideales, vivía de una ilusión. ¡Candidez! ¡Puerilidad!, dirán los que se llaman hombres prácticos, pero de estas puerilidades y candideces brotan las rimas que se eternizan y eternizan a los ilusos que las producen (Brown, 1963:113-114).

He aquí un nuevo arquetipo: el poeta que ama platónicamente. Esta idea, especialmente extendida, ha resultado enormemente destructiva a la hora de estudiar la obra de Bécquer, pues siendo autor de poemas pornográficos de juventud o de álbumes con alta carga erótica⁵⁵² se le ha llegado a negar todo aquello que tuviese una mínima connotación sexual. Se puede observar en las lecturas hechas por parte de la crítica de algunas rimas en las que es difícil obviar este componente, pero también podemos verlo en la siguiente afirmación de J. A. Tamayo respecto a la obra de teatro de Adolfo García *La novia y el pantalón*⁵⁵³:

Lo que más nos sorprende [...] es el hecho de que el asunto exija que los dos personajes principales se luzcan en escena en ropas íntimas durante toda la obra. Nos desagradaba pensar que un resorte cómico de tan baja calidad haya surgido de la imaginación de tan alto poeta. Tenemos, sin embargo, la evidencia moral de que la idea del truco y los detalles de su realización correspondieron más bien a García Luna que a Bécquer, por la sencilla razón de que éste carecía de vena cómica (Tamayo, 1949: XXVII-XXVIII).

Pero, ¿qué rigor científico puede tener una “evidencia moral”? Queda, pues, visto cómo son los testimonios de sus propios amigos los que nos transmiten la idea que hasta hoy se ha tenido del poeta sevillano, marcando de este modo la comprensión de su obra. Si es ésta una imagen falseada, surgen de inmediato tres preguntas: ¿por qué esta idealización del poeta?, ¿qué repercusiones ha tenido en la crítica?, ¿cómo se ha tratado de subsanar este error?

549 Eusebio Blasco, “Gustavo Bécquer”, en Russel P. Sebold (1982: 25).

550 *Impresiones y recuerdos* se escribe entre 1909 y 1911.

551 Julio Nombela, “[La vida que hacía Bécquer]”, en Russel P. Sebold (1982: 28).

552 No vayamos a *Los Borbones en pelota* cuya atribución puede ser dudosa, observemos tan sólo algunos de los dibujos cuya autoría es probada, como aquellas “atrevidas escenas protagonizadas por diablos para representar los peligros de la Corte” de las que habla Jesús Rubio en su artículo “Bécquer dibujante”.

553 Seudónimo que encubría la colaboración de Gustavo Adolfo Bécquer y Luis García Luna.

La respuesta a la primera de ellas es fácil, pues ha sido proporcionada por diferentes autores, la segunda y la tercera nos llevan a las modernas mitificaciones.

Respecto a las razones que los primeros editores de Bécquer pudieron tener para ofrecer al público una imagen falseada del autor, Estruch Tobella, que reconoce la buena fe de los mismos, habla de la “disculpable intención de que la militancia política de Bécquer no perjudicara su fama literaria en un momento en el que España se encontraba en plena efervescencia revolucionaria” (Estruch Tobella, 2004: 27). Nos parece una explicación razonable, por lo que no ahondaremos más en ello.

Las consecuencias de esta primera mitificación son evidentes: la vida y la obra del autor quedan reducidas a aquello que es fácilmente reconciliable con la idea transmitida por sus primeros críticos; lo que de ellas pueda resultar comprometedor para esta imagen es obviado y olvidado. De este modo, los artículos políticos, los poemas eróticos de juventud o las lecturas más comprometidas de las *Rimas* (si no las rimas enteras en el caso de “Una mujer me ha envenenado el alma...”), incluso hechos de su vida como la enfermedad venérea que le aquejó y, de manera indirecta, propició su muerte, pasan a engrosar la lista de datos proscritos o irrelevantes para la crítica. Así sí, es posible biografar los textos de Bécquer que no han sido censurados para retroalimentar la figura creada del poeta triste, melancólico, sentimental e idealista.

Asimismo, esta imagen etérea de Bécquer, determina una lectura de su obra⁵⁵⁴ y, según Estruch Tobella, propicia la aceptación como originales de los apócrifos de Fernando Iglesias Figueroa.

Visto así, la manipulación de la figura del poeta habría obrado de manera reductora en una doble dimensión: limitación de la obra conocida, limitación de la significación de la misma, y, desposeyendo al autor de toda complejidad humana, propiciación para la atribución de falsas obras.

2.-La mitificación moderna

Llegamos pues a la tercera pregunta que planteábamos: ¿cómo se ha tratado de subsanar este error?

Gracias a la labor de críticos como Gamallo Fierros, la cantidad de obras que conocemos hoy de Gustavo Adolfo Bécquer supera en mucho a las que contenía la última de las ediciones supervisada por sus amigos. Esto es en todo punto relevante, pues han sido recuperados también aquellos textos que se trataban de ocultar al público y la compleja personalidad del hombre Gustavo Adolfo Bécquer ha ido surgiendo poco a poco de su propio mito. Hoy sabemos que sí se interesaba por los problemas que le rodeaban, que no sólo amaba a mujeres etéreas, que no era un hombre tan triste, ni pobre en modo alguno⁵⁵⁵. Ahora bien, gran parte de los textos recuperados habían sido publicados en prensa sin firma o bajo seudónimo, o no fueron publicados nunca, ¿cómo garantizar entonces la autoría de Bécquer?⁵⁵⁶, aquí comienza la nueva mitificación.

Desde nuestro punto de vista, sólo una esmerada crítica textual puede verificar la autoría de un texto. Sólo un análisis lingüístico e ideológico de los textos en cuestión en comparación con las obras cuya autoría ha sido demostrada y es reconocida sin ningún tipo de dudas, puede llevarnos a la afirmación de la paternidad, sabiendo que, incluso en este caso, tratándose de una figura como la de Gustavo Adolfo Bécquer, estaremos más cerca de una duda razonable que de una certeza absoluta. El hecho de que, hasta el momento, la biografía de Bécquer y su personalidad no hayan sido completamente desentrañadas, hace que no sirvan como apoyatura para la adjudicación de un texto, y, utilizándolas como tal, podríamos estar cayendo en la trampa de sus primeros

554 Véase el ejemplo de J. A. Tamayo.

555 A la destrucción de esta falsa leyenda ha contribuido también la difusión de diversas entrevistas realizadas a Julia Bécquer, sobrina y ahijada del poeta, que niega tajantemente que el poeta fuese una persona triste o que tuviese que luchar constantemente contra la miseria: “También dijo Eusebio Blasco que Gustavo era un ogro. De aquí habrá dimanado la falsa leyenda de su tristeza. Pero Gustavo era un sevillano bastante alegre; claro es que tuvo penas; ¿quién no las tiene? No sabía tener mal humor ni estar a mal con nadie. (Alejo Hernández, 1946:86); “...Gustavo [...] ganó siempre lo suficiente para vivir bien y con modestia en su clase. [...] Yo no sé de dónde han sacado los biógrafos esa leyenda” (p. 88)

556 Recordemos que los apócrifos de Iglesias Figueroa han convertido en sospechosa toda atribución al poeta sevillano.

editores, o creando una nueva personalidad falsa al tratar de esquivarla. Esto es lo que ha sucedido en torno a una serie de obras conflictivas.

Muchos de los críticos y estudiosos fundamentales del poeta parten de la intención inicial de desposeerlo de su aura legendaria para acercarse a la realidad. Así, Estruch Tobella, en su edición de las *Obras Completas* de Bécquer de 2004 aborda cuatro arquetipos fundamentales en la mitificación de Gustavo Adolfo Bécquer: el del genio incomprendido, el soñador en las nubes, el escritor espontáneo y el romántico rezagado. Hace especial hincapié en la faceta pública de Bécquer y en su participación activa en la vida política del país por medio de artículos de opinión o puestos claramente relacionados con ella, como el de censor. La afirmación del crítico a este respecto se cifra en los siguientes términos:

Fue un periodista político de primer orden, muy bien informado de la política española e internacional, fue uno de los principales dirigentes de lo que podríamos considerar el aparato propagandístico del Partido Moderado y, más concretamente, del clan González Bravo (Estruch Tobella, 2004: 26).

La aseveración es tajante, y, en efecto, resulta chocante rehacer la imagen de un Bécquer apolítico, censor de novelas por necesidad y ampliamente flexible, crítico por obligación y siempre dolido por la crítica realizada, con este fiel seguidor de González Bravo, que le habría apoyado incluso en sus decisiones más controvertidas. No obstante, este choque no sería tan llamativo si, a partir de los mismos argumentos, otros críticos no llegasen a conclusiones absolutamente opuestas.

En el estudio preliminar de *Unida a la muerte*, tras desechar de nuevo clichés como el de soñador enfermizo, dicen A. Rodríguez Almodóvar y F. Morales Prado:

Por lo que hoy ya sabemos, ni Bécquer fue un “soñador enfermizo”, ni un escritor reaccionario, ni mucho menos un autor perezoso. Lo primero se lo fabricaron sus amigos– con la ayuda de él mismo, como ya hemos visto– tras su muerte; lo segundo tuvo que fingirlo; lo tercero es sencillamente una necedad (Rodríguez Almodóvar y Morales Prado, 1999: 43).

Existe también otra parte de la crítica, que mantiene el desinterés de Bécquer respecto a la política más allá de razones personales. Catherine Davies afirma:

Pero Bécquer diferenciábase dos seus companheiros por non estar en absoluto comprometido cos acontecementos contemporáneos, ni sequer durante o período de afevoamento que conduciu á Revolución. Distanciouse de progresistas e radicais a causa da súa aberta connivencia, por razóns de medro persoal, cun goberno extremadamente represivo (Davies, 1987: 207).

Por último, una crítica más ecléctica, como la de R. Benítez, mantiene que la participación de Bécquer en la política de su tiempo sigue siendo un enigma y concluye:

Bécquer nos sorprende con constantes contradicciones. Hay una línea liberal en su pensamiento: defiende el progreso moderno, y ataca las injusticias sociales. Por otra parte, manifiesta su interés por la tradición y su preocupación religiosa y hasta utiliza, para la crítica de costumbres de su tiempo, un lenguaje de procedencia tradicionalista (Benítez, 1971:31).

La pregunta surge de manera inmediata: ¿cómo podemos saber cuál de los críticos está en lo cierto? A partir de los datos aducidos hasta el momento, la única conclusión posible es aquella a la que llega Benítez: la actitud de Bécquer es un enigma. En la extensa obra becqueriana que hoy conocemos parece haber apoyatura para afirmaciones de corte radicalmente opuesto, por lo que basta una selección acertada de los textos para realizar una argumentación válida en cualquiera de las dos direcciones. El problema aparece cuando nos enfrentamos a obras de autoría dudosa. Una primera actitud posible ante ellas es la de tratar de verificar su autoría teniendo en cuenta la ideología del autor; la segunda, la de tratar de aclarar el pensamiento del mismo apoyándose en ellas. El peligro, una vez más, será llegar al comportamiento de los primeros editores, y tener en cuenta únicamente las obras del autor que apoyen la idea que de él queremos transmitir.

Un ejemplo claro es lo ocurrido con *Los Borbones en pelota*. En lo tocante a esta obra Estruch Tobella niega rotundamente la participación de Bécquer por no ajustarse al patrón ideológico que el crítico presupone al poeta:

La clara ideología revolucionaria, antimonárquica y anticlerical de las caricaturas provocó grandes debates y confusiones entre los becqueristas. [...] SEM era una carga de profundidad que amenazaba destruir la imagen humana y literaria del escritor sevillano. Pero tales confusiones se hubieran podido evitar, o por lo menos amortiguar, si el álbum se hubiera analizado desde el auténtico pensamiento político de Bécquer (Estruch Tobella, 2004:33).

Y de nuevo la pregunta, ¿cómo podemos estar tan seguros de cuál era el “auténtico pensamiento político” de Bécquer? Estruch se apoya en testimonios como la publicación de artículos en *El trono y la nobleza*, el proyecto de *Los Templos de España*⁵⁵⁷ o el puesto de redactor en *El Contemporáneo*, órgano de difusión del partido conservador. Todos ellos son hechos reales y de completa validez para esta argumentación, pero, sin embargo, el crítico no le da la misma significación a otros hechos que también lo son, como la participación de los hermanos Bécquer en la revista *Gil Blas*, (para él, tan sólo una alianza entre republicanos y moderados en contra de los unionistas), la publicación de dos de las *leyendas* en *La crónica de Ambos Mundos*, revista progresista favorable a la monarquía constitucional y a una “descentralización bien entendida”⁵⁵⁸, o el hecho de que Gustavo Adolfo Bécquer fuera director de *El Museo Universal* en el momento en el que algunos de los representantes krausistas más importantes (como Giner de los Ríos) publican en él su doctrina⁵⁵⁹.

Por su parte, Rodríguez Almodóvar y Morales Prado dan por hecha la participación de los Bécquer en esta obra satírico-pornográfica y la utilizan como argumento para probar la ideología liberal de Bécquer.

No es momento para entrar en consideraciones acerca de la autoría de los álbumes⁵⁶⁰; baste decir que un análisis profundo de las razones que aducen ambas partes de la crítica conduce únicamente a la certeza de que la participación de Bécquer en las acuarelas no puede afirmarse tajantemente pero hay, a su vez, indicios suficientes para que la negación categórica quede fuera de lugar.

Algo semejante ha sucedido recientemente con la leyenda *Unida a la muerte*. Un estudio minucioso de la misma parece probar que se trata de una traducción literal de la obra de Lord Byron *La Desposada de Abydos*, que ya había sido traducida al español por Joaquín Fiol en 1854 y al francés por Amédée Pichot en 1836 y por Benjamín Laroché en 1838. La leyenda apareció publicada en la colección de *El cuento azul*, de Prensa Moderna, hacia enero de 1930⁵⁶¹, bajo el título de *Unida a la muerte*, y con el nombre de Bécquer como autor. Estos serían los hechos objetivos, a los que debemos unir, como dato científicamente válido, el estudio estadístico de Miguel Ángel Pineda según el cual el lenguaje de la misma coincidiría con el de Bécquer entre un 95% y un 99%. Todo esto es rigurosamente comprobable pero, una vez más, lo que trae la controversia es la rotundidad con la que los críticos defienden sus posturas. Si, por un lado, Rodríguez Almodóvar y Morales Prado llevan al extremo la participación de Bécquer en este texto, al ver en él rasgos de su personalidad e ideología, Estruch Tobella extrema también su opinión al negarle toda participación y atribuírsela, una vez más, al Fernando Iglesias Figueroa que usaba la máscara de Gustavo Adolfo para dar a conocer algunas de sus obras.

Tal como sucedía en relación a *Los Borbones en pelota*, la certeza queda fuera de lo comprobable. ¿Es posible que fuese Gustavo Adolfo Bécquer el que tradujese esta obra a partir de las versiones francesas?

557 Proyecto en el que, por cierto, también colabora Manuel Murguía, al que C. Davies incluye en el grupo social de las clases medias republicanas y liberales, sin que nadie la haya rebatido (Davies, 1987:148).

558 “La crónica de Ambos Mundos” en *Revista Quincenal*, 30 de diciembre, 1860.

559 Recordemos que el krausismo, junto a la doctrina de Pi i Margall, es una de las ideologías más importantes del momento, y, como aquélla, se caracteriza por la crítica a la política oficial, a la cultura y a la religión.

560 Hay varios artículos al respecto en la edición de la obra de 1996. Ver también Regueiro, B.: (2006) “*Los Borbones en pelota* y los Bécquer: revisión crítica de su posible relación” en *Actas del II Congreso Internacional de ALEPH, Campus Stellae, Haciendo camino en la investigación literaria*, Universidad de Santiago de Compostela, T. II, pp, 206-213.

561 Según el catálogo de Alberto Sánchez-Insúa, la colección inicia su andadura el 14 de diciembre de 1929 y alcanza 46 títulos de periodicidad semanal. De aquí la datación aproximada de la leyenda en enero de 1930.

Sí, pues de todos es sabida la admiración que Bécquer profesaba al poeta inglés. Ciertamente es que el sevillano no hablaba su lengua, pero su dominio del francés y su buen conocimiento de las letras francesas le hubiesen permitido hacerlo a partir de las versiones en este idioma. Esto explicaría el que en las variantes textuales que encontramos al confrontar la traducción de Fiol con la que estudiamos, el lenguaje de esta última se acerque más al becqueriano. Por otro lado, ¿sería posible que la traducción hubiese sido realizada por Iglesias Figueroa? Por supuesto que también. El prolongado engaño en el que ha mantenido a los becquerianistas demuestra la destreza de este escritor para simular el estilo de Bécquer y el hecho de que haya publicado bajo el nombre del poeta consagrado textos de su autoría en variadas ocasiones, hacen que no podamos extrañarnos ante la posibilidad de encontrarnos ante un nuevo apócrifo.

En ambos casos nos movemos en el campo de la hipótesis, pues no hay datos ni elementos textuales que nos permitan afirmar con seguridad una u otra teoría.

3.-Conclusión

Todo lo visto hasta aquí, parece probar la tendencia del ser humano a idealizar aquello que admira. Recientemente muerto el poeta, todos sus amigos crearon a su alrededor una muralla protectora que evitase que su poesía pudiese ser empañada por los acontecimientos más polémicos de su vida. El Bécquer que nos ofrecen es un Bécquer impecable, sin fisuras, digno autor de las *Rimas* que iniciarían el desarrollo de la poesía moderna. Hoy, incuestionable ya el valor de su obra, la crítica busca al autor de verdad, a la persona de carne y hueso cuya mano se agitaba tras estos poemas; buscamos al hombre real, pero incurrimos en los mismos errores, pues seguimos tratando de encontrar una figura sin grietas, más o menos próxima a lo que nos hubiese gustado que fuese, o absolutamente alejada de ello en un nuevo intento de demostrar que el arte más sublime no necesariamente esconde tras de sí a la persona más sublime; en todo caso, una figura entera, sin taras, sin contradicciones ni dudas. ¿No le roba esto la humanidad? ¿No podría ser Bécquer tradicionalista pero poseer también una línea liberal en su pensamiento? ¿No podría el fiel amigo de González Bravo quedar desengañado de la monarquía española tras ser abandonado a su suerte después de la Revolución del 68? ¿No pueden hacer chistes absurdos las personas melancólicas? ¿No puede tener deseos sexuales el que también es capaz de amar un ideal?

Gustavo Adolfo Bécquer es uno de los poetas más grandes de nuestra literatura, pero también fue una persona con sus contradicciones y titubeos. Probablemente, hoy ya es demasiado tarde para poder desentrañar todos los misterios que rodearon a su persona y que sus amigos quisieron ocultar, pero tenemos su obra como testimonio de primera mano. En ella podremos encontrar muchas de las respuestas, pero sólo cuando seamos capaces de leerla sin un horizonte de expectativas marcado, cuando dejemos que sean ellas las que hablen en lugar de indicarles lo que tienen que decir.

BIBLIOGRAFÍA

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1999): *Unida a la muerte*, ed. y estudio de A. Rodríguez y F. Morales, Sevilla, Algaida clásicos.

--. (2004): *Obras Completas*, ed. y notas de J. Estruch, Madrid, Cátedra.

BENÍTEZ, Rubén (1971): *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos.

BROWN, Rica (1963): *Bécquer*, Barcelona, Aedos.

CAMPILLO, Narciso (1923): *Cartas y poesías inéditas de D. Narciso Campillo y Correa dirigidas a D. Eduardo de la Barra*, Valparaíso, Imprenta Roma.

DAVIES, Catherine (1987): *Rosalía de Castro e o seu tempo*, Vigo, Galaxia.

HERNÁNDEZ, Alejo (1946): *Bécquer y Heine*, Madrid, Ediciones Senara.

RUSSEL P. Sebold (1982): *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, El Escritor y la crítica.

TAMAYO, Juan Antonio (1949): *Teatro de Gustavo Adolfo Bécquer*, S. L, CSIC.

EL ENCUENTRO CON EL ISLAM EN LOS MÁRGENES DEL IMPERIO EN: *LA HISTORIA DE MINDANAO Y JOLÓ*

Ana María Rodríguez Rodríguez
University of Wisconsin-Madison / Universidad Complutense de Madrid

La llegada de los españoles a Filipinas y el consiguiente proceso de conquista y colonización al que se vieron sometidas las islas nos introducen de lleno en el espacio de las relaciones hispano-musulmanas en los siglos XVI y XVII. Los textos que retratan la experiencia filipina en esta época abundan en percepciones y representaciones surgidas en muchas ocasiones del conocimiento previo del Otro musulmán que aparentemente familiariza lo desconocido para el autor y los receptores, pero que en realidad impide la posibilidad de un conocimiento auténtico, liberado de (pre)juicios contaminantes. El musulmán filipino actúa como figura que remite a una definición tradicional del yo en oposición a su Otro más emblemático, pero que al mismo tiempo introduce la inquietud de lo nunca experimentado, revelando la ansiedad del reposicionamiento con respecto a una nueva realidad. A través de las diferentes estrategias empleadas para la representación de este contacto y de los mecanismos puestos en marcha para reflejar, deformar, completar o anular lo previamente conocido y la novedad de lo nunca experimentado, se puede indagar en los procesos de negociación de una identidad en conflicto en un área marginal del imperio caracterizada por su cualidad de apéndice alejado de los centros de poder colonial.

Cuando Magallanes llegó a Filipinas en 1521, el Islam ya tenía una presencia consolidada en el sur de las islas y comenzaba a extenderse hacia las Visayas y Luzón⁵⁶². La conquista por parte de los españoles no comienza hasta 1565, y en el plazo de escasamente diez años se había logrado el control de las provincias marítimas de las islas del norte y del centro del archipiélago, incluyendo el Sultanato de Manila. Mindanao y Sulú, donde el Islam había tenido tiempo de establecerse con más fuerza, desafiaron en cambio durante tres siglos el poder colonial español. El resultado final del enfrentamiento contra los musulmanes de Mindanao y Joló durante el siglo XVII fue el abandono del fuerte de Zamboanga, que estratégica y simbólicamente significó el final de las aspiraciones de dominio del territorio habitado por musulmanes en Filipinas, en lo que constituye una de las situaciones de mayor resistencia en el conjunto de las empresas coloniales llevadas a cabo por el imperio español.

El hecho de que la retirada se produjera ante grupos musulmanes, los enemigos por antonomasia, provocaría fuertes reacciones a nivel cultural, como la publicación en 1667 de la *Historia de Mindanao y Joló*. Este texto nos informa de los elementos que caracterizaron las relaciones hispano-musulmanas en esta zona en los siglos XVI y XVII: inestabilidad, dificultad en la aprehensión del Otro, cuestionamiento del propio yo, y la urgente necesidad de la producción de las Filipinas para la imaginación española. Combés, como el resto de los jesuitas que ejercían su labor en las islas, entendía que el abandono de Zamboanga suponía un fracaso que malograría todos los esfuerzos anteriores de evangelización de los indígenas, musulmanes y no musulmanes. Debemos recordar que fue precisamente esta orden religiosa la que mostró una actitud más activa e incluso más agresiva hacia la conversión masiva. Como vemos en el texto de Combés, los padres jesuitas acompañaban a todas las expediciones contra los musulmanes, en las que actuaban muchas veces como embajadores, y negociaron los tratados de paz de 1645 y 1646 en los que se encargaron de incluir cláusulas que les autorizasen a ellos en particular para predicar en los dominios musulmanes. Por todo ello, se implicaron muy activamente en el rechazo a la retirada de tropas de Zamboanga, y en todas las ocasiones posibles se encargaron de hacer llegar sus impresiones a las más altas

562 Cesar Majul ofrece el mejor estudio sobre la presencia islámica en las Filipinas, desde sus primeros momentos hasta el siglo XX, y los procesos que dieron lugar a la situación actual de los musulmanes en las islas. Recordemos que nos encontramos ante un tema de plena actualidad ya que los conflictos en la zona todavía son constantes, como demuestra la actividad del "Frente Nacional Moro de Liberación" y su enfrentamiento con las políticas del gobierno central filipino.

esferas de poder. La *Historia de Mindanao y Joló* del padre Francisco de Combés forma sin duda parte de todo el entramado propagandístico elaborado por los jesuitas para desprestigiar esa decisión con la esperanza de que fuera reconsiderada. Éste en nuestra opinión es el objetivo de la obra y el motor de su escritura.

De todos modos, el texto trasciende esta evidente intencionalidad práctica primaria para ofrecer el mejor panorama con que contamos de la historia de Mindanao y Joló desde la llegada de los españoles, representando al mismo tiempo la percepción y los procesos de aprehensión del Otro musulmán. Por las páginas de este ambicioso tratado, circulan cientos de personajes y eventos que Combés retrata para facilitar un mayor conocimiento de esta esquina marginal del imperio e influir con sus juicios en la política que debería aplicarse en la misma.

En la obra, Combés oscilará continuamente entre dos posiciones, demonizando el Islam, principal obstáculo para la cristianización de los indígenas y el control español del territorio, pero desligándose en ocasiones de estereotipos e ideas previas. El tratamiento de la imponente figura de Corralat es ilustrativo en este sentido. El rey de Mindanao representa la tiranía asociada a los musulmanes, la obstinación, terquedad natural, inconstancia, y odio a la fe católica de su religión (Combés, 1897: 215). Sin embargo, en otras ocasiones Corralat se convierte en un líder ejemplar, que muestra “un ánimo verdaderamente noble, y generoso y muy ageno de el natural de su Nación” (1897: 305), que llega a despertar la admiración de sus enemigos y que “tiene hecho juramento de jamás ofender a los Padres por mas rompimientos que se ofrezcan con los Españoles” (p. 485). Esto es prueba de la complejidad de motivaciones de la *Historia*, en la que los argumentos y opiniones se amoldan a las necesidades ideológicas concretas del momento, y el enfrentamiento con el Otro y sus matices es en muchas ocasiones sólo un instrumento para alcanzar otros objetivos.

Entre ellos, destaca sobre todo el afán por celebrar las glorias de los jesuitas y su papel primordial en la política y evangelización de las islas. En numerosos momentos la presentación de los eventos está claramente orientada a mostrar cómo se ha salido “ya de las espantosas tinieblas, y horribles obscuridades de la infidelidad, á la admirable luz, y apacibles resplandores de la Fe” (p. 77) mediante la labor de “los Ministros que se ocuparon en este tan santo, como trabajoso empleo [...] todos merecedores de eternizarse en nuestra memoria, por lo mucho que nos merecieron sus ilustres trabajos” (p. 115). Combés se encarga de remarcar insistentemente que Mindanao era el campo de operaciones exclusivo de los jesuitas, el gran proyecto evangelizador de la Orden:⁵⁶³

En estos Pueblos no ay mas Alcalde, ni justicia, ni Gouierno, que el Padre; porque aunque reconocen al Gouernador de Samboangan, mas es en el miedo, que en el recurso, conseruandolos auersos a sombra de Españoles [...] ; a los Padres los tienen por de otro linage de gentes, [...] Cuydado que oy los tiene pacificos, y mas justos, y en su proceder menos tiranos, pues ay quien entiende sus tratos, y puede deshazer sus engaños (pp. 516-517).

Los auténticos héroes representados en la *Historia* no son soldados ni gobernadores sino sacerdotes jesuitas envueltos en un aura de perfección casi sobrehumana, idealizados sin excepción, en una labor de glorificación que es una de las columnas que cimientan el texto. Los jesuitas son presentados como los únicos personajes interesados en los indígenas y en los intereses españoles, en oposición sobre todo a ciertas autoridades civiles acusadas de codicia, mala gestión y en ocasiones maltrato a los indígenas. La propaganda se ve reforzada por la narración de los milagros realizados por los religiosos o por inspiración de su gran referente y modelo espiritual, san Francisco Xavier⁵⁶⁴. El texto trata de relacionar la empresa de conquista de Mindanao con la labor jesuítica en las islas, elevando simultáneamente ésta al asociarla con hechos de intervención sobrenatural, como reconoce expresamente Combés:

563 Combés resalta que en 1596 la isla de Mindanao fue adjudicada a los jesuitas por el Prelado Eclesiástico de la Compañía con la confirmación del Gobernador Francisco Tello en 1597. Indica también que en ocasiones hubo enfrentamientos con los Recoletos y los Agustinos Descalzos por la posesión espiritual de la isla (p. 157).

564 La beatificación de San Francisco Javier tuvo lugar en 1619 y tres años después, el 12 de marzo de 1622, fue canonizado, junto con San Ignacio de Loyola, el fundador de la orden. Los jesuitas aprovecharon estos acontecimientos para realizar propaganda de su orden y de su labor educativa y evangelizadora, sobre todo la realizada en Asia, donde el santo había desarrollado la mayor parte de su labor. Con motivo de las canonizaciones, se realizaron numerosísimas fiestas públicas que ilustran el afán de propagar el conocimiento y la fe en este santo, fundamental para la orden de los jesuitas.

Hasta los Ministros ha querido su Diuina Magestad que entren a la parte de sus marauillas, para mas credito de su Doctrina, y estimacion de sus trabajos [...] Bendito sea el Señor, que por tantos caminos fauorece la Fé destes pequeñuelos, y alienta los esfuerços de estos minimos Ministros suyos. Siruase su infinita Clemencia de alargar su bendicion, para que lleguemos a darles nuevos Reynos por esclauos de su Cruz (p. 530).

Al mismo tiempo, el relato de estos hechos persigue rescatar de la periferia la labor de evangelización de un lugar tan marginal como lo era el sur de Filipinas dentro de los territorios manejados por la monarquía hispánica, como Combés manifiesta al definir Filipinas como el “punto donde se cierra la Corona de España” (p. 550) y la región “más desamparada, y remota de ellas [las Indias]” (p. 566). No olvidemos que en varias ocasiones se propuso desde Sevilla el abandono, no ya de Mindanao o Joló, sino del conjunto de las Filipinas, ante el temor de los mercaderes de que el comercio transatlántico se viera afectado si México y Perú recibían vía Filipinas sedas chinas más baratas. Poco importaban a estos comerciantes los intereses evangelizadores en las islas, pero no ocurría lo mismo en la Corte de Madrid, donde los representantes de las órdenes que trabajaban en Filipinas recordaban constantemente a Su Majestad su compromiso de convertir a los filipinos y de paso evitar que las islas fuesen ocupadas por los holandeses. Más que ningún otro factor, fue el interés misionero y religioso lo que mantuvo a los españoles en una colonia tan poco beneficiosa económicamente como era Filipinas (Phelan, 1959: 14). Una obra como la de Combés funcionaría como arma en esta labor de persuasión constante de las órdenes religiosas en la Corte, para la conservación de las Filipinas en general y de Mindanao y Joló en particular, que estaban incluso en un grado inferior de importancia dentro del Imperio y para las cuales el único argumento posible era sin lugar a dudas la derrota del “moro”⁵⁶⁵.

Combés en todo momento es consciente de quién será el receptor final de la obra, principalmente lectores en la Península, y no duda en aportar detalles que actualizan los eventos y los sitúan visualmente frente al lector, sobre todo en las escenas de batallas y las relacionadas con el martirio de los Padres jesuitas, en las que se involucra especialmente transmitiendo el sentimiento, el peligro y la espiritualidad de estos momentos:

Poco se auia apartado del Principe, quando le sobreuino vna lançada por las espaldas, que como auiso cierto de su fin, lo fue para que promptamente se dispusiesse para recibir la Corona, sacando vn Crucifixo que traía en el pecho, y arrodillandose con él en la mano, para recibir las vltimas heridas, hasta satisfacer con su sangre la insaciable sed de aquellas fieras. [...] el primer golpe el alfange, que le partió la cabeça, echandole en tierra el bonete que recogió, y se lo puso otra vez: segundó otro, [...] dos heridas le dexaron la cabeça en forma de Cruz hendida (pp. 547-548).

Su objetivo es representar su propia interpretación de la realidad colonial del sur de las Filipinas para un público que en general desconoce totalmente las circunstancias de lo que ocurre en las islas y para el que la obra de Combés sería posiblemente una de las escasísimas oportunidades de adentrarse en el peculiar contacto hispano-musulmán que tuvo lugar en él. En este sentido la obra supone un intento de posesión simbólica de esta experiencia colonial dentro de un espacio del que no existía un auténtico control real y que, además, no despertaba una especial atracción por parte de las autoridades civiles o militares ni por parte de los líderes comerciales. Combés trata de recrear la imagen irreal del éxito evangelizador en las islas musulmanas, elaborando una realidad mitificada, una visión idílica de Mindanao. Con este entusiasmo, se embarca en una labor casi imposible para tratar de transformar en su texto a Mindanao y Joló, imagen y epítome del fracaso del enfrentamiento con el Islam y de las dificultades del imperio en Filipinas, en *locus* de la capacidad redentora de la fe para los indígenas pero, sobre todo, para los mismos colonizadores y su empresa.

En Filipinas se tenía al viejo enemigo de nuevo frente a frente, y había una nueva oportunidad de derrotarlo, aunque el nuevo ámbito y la dificultad de aplicar conocimientos pasados a la situación presente creaban sin duda

⁵⁶⁵ El término “moros” fue empleado por los españoles para referirse en general a los musulmanes con los que entraron en contacto en Filipinas. Hasta mediados del siglo pasado, el término llevaba consigo una carga peyorativa, pero en las últimas décadas se ha producido una revalorización de esta denominación hasta el punto de que se entiende como una marca de orgullo étnico que refleja la particularidad de la identidad de los musulmanes filipinos frente al resto de la población de las islas.

desorientación y la ansiedad derivada de la posibilidad de fracasar. Para Combés, el abandono de las islas del sur al dejar Zamboanga simboliza este fracaso, y es precisamente desde la ansiedad causada por el mismo y desde la desesperada intención de evitar su consecución final desde donde Combés orienta la *Historia de Mindanao y Joló*, en un intento de apropiarse discursivamente de un mundo y unos objetivos que se le comienzan a deslizar entre los dedos. No olvidemos que Combés, como gran parte de los participantes en las empresas coloniales españolas en los siglos XVI y XVII, escribe desde un estado mental muy peculiar, una fe casi ilimitada en el poder y el prestigio de los españoles y en su capacidad de lograr la unidad espiritual de la humanidad aplastando a los protestantes y a los turcos y expandiendo el Evangelio en América y Asia (Phelan, 1959: 4-5). Interfiriendo con este objetivo se encontraban las poblaciones musulmanas de Mindanao, Joló y sus alrededores, a las que Combés coloca en el centro de su gran tratado. La aproximación de Combés a esta situación se caracteriza por una inquietante dualidad: por un lado trata de anular los aspectos más perturbadores de estos indígenas, mientras por otro se esfuerza en remarcar la diferencia que percibe en ellos, oscilando continuamente entre la demonización del Islam y el intento de evitar los estereotipos e ideas previas. De ahí que minimice la implantación y el alcance de las prácticas islámicas en el archipiélago al tiempo que separa a los musulmanes del resto de los indígenas como representantes de la maldad, la traición, la inflexibilidad y la violencia extrema. Son significativos en este sentido los capítulos 12, 13 y 14 del Libro Primero, en los que esta dualidad se transparenta de manera especialmente llamativa, ya que en ellos obtenemos por un lado el retrato de personajes que “ni son Moros, ni Gentiles, ni Christianos, sino barbaros Ateistas” (p. 46) que rechazan una de las señas de identidad musulmanas para la conciencia colectiva hispánica, el temido “pecado nefando” (p. 56), mientras, sólo unos párrafos antes, al describir el funcionamiento de la esclavitud en estos pueblos se afirma rotundamente y sin matices que “aunque esto era general en todas las Islas, en esta como tenida de la perfidia de Mahoma, es con exceso” (1897: 54).

En la *Historia* los argumentos y opiniones se amoldan a las necesidades ideológicas concretas del momento, y el enfrentamiento con el Otro y sus matices es en muchas ocasiones sólo un instrumento para alcanzar otros objetivos. La población musulmana es en el texto un instrumento ideológico al que no interesa conocer y comprender sino simplemente manipular discursivamente en función de unos objetivos considerados superiores. De ahí que el texto esté caracterizado en este punto por la abstracción, porque no interesan las anécdotas particulares sino el conjunto abstracto y su función dentro del mensaje que se quiere transmitir. De todos modos, Combés duda, es ambivalente, no sabe cómo relacionarse con los objetos de su representación. Y en los momentos en que necesita aproximarlos a sus receptores, mostrando la posibilidad de atraer las islas al catolicismo, y por tanto la necesidad de permanecer en ellas, presenta casos concretos de conversiones que confirmarían la importancia de la labor jesuítica en Mindanao y Joló (pp. 469, 514 y 518). Las narraciones de milagros, que ya hemos mencionado, desempeñan esta misma función, y recorren el texto persiguiendo la estimación de la empresa evangelizadora de los jesuitas en Filipinas, que para Combés justifica por sí sola la presencia de los españoles en las islas y cuya difusión propagandística provoca la manipulación a la que somete la figura del “moro” en su texto.

Aunque historiadores como Majul se sorprenden de la incapacidad de los españoles para interpretar a los musulmanes filipinos tras siglos de contacto con el Islam (Majul, 1999: 168), estamos convencidos de que fue precisamente este conocimiento previo el que dificultó la comprensión de la realidad de Mindanao y Joló, pues invalidó desde un primer momento la opción de aproximarse a las poblaciones musulmanas de las islas con equidad y con la apertura y los interrogantes que otorga la primera visión de las realidades. Con respecto a los musulmanes ya no hay interrogantes, porque todas las preguntas habían sido respondidas desde varios siglos antes. Las batallas contra ellos comienzan al grito de “Santiago” (p. 331; Barrantes, 1878: 298)⁵⁶⁶ y las celebraciones de las victorias contra musulmanes recuerdan inmediatamente a épocas de la Reconquista y enlazan también con las procesiones por el rescate de cautivos procedentes del área de dominio otomano,

⁵⁶⁶ Vicente Barrantes incluye entre los apéndices a sus *Guerras piráticas* una carta del Padre Francisco López del 15 de septiembre de 1637 (pp. 288-303), y otra carta del Padre Juan López titulada *Relación del recibimiento hecho en Manila al señor Hurtado de Corcuera, cuando volvía triunfador de Mindanao*, sin fecha, pero que recoge eventos de 1637, inmediatamente después de la victoria contra los mindanaos (pp. 303-310).

moneda común durante los siglos XVI y XVII en la Península. Una carta que escribió el padre Juan López narrando el recibimiento hecho en Manila a Hurtado de Corcuera tras sus triunfos de 1637 y 1638, deja constancia evidente de cómo estos enfrentamientos eran celebrados sobre todo como una victoria contra enemigos de la fe católica, contra “moros insolentes” que “maltrataban á Dios y á sus santos en sus santas imágenes, [...] diciendo que habian cautivado al Dios de los cristianos” (Barrantes, 1878: 307). Las fiestas en Manila resaltan estos aspectos e incluyen procesiones de los cautivos rescatados (Barrantes, 1878: 307-308), imitación de las que tenían lugar en la Península tras el rescate de cautivos en el Mediterráneo⁵⁶⁷, presididas por imágenes de Cristo y de San Francisco Xavier, “patron de toda la jornada” y “el primer apóstol de Mindanao” que puso “los cimientos de nuestra Santa Fé en aquella isla, que hay quien juzgue ser una de las celebradas islas del Moro” (Barrantes, 1878: 308 y 315). El conflicto se tiñe de cualidades de Cruzada contra el Islam, trascendiendo los caracteres de una lucha local y enmarcándose en la lucha global e histórica contra los musulmanes, retratados como los enemigos por antonomasia del cristianismo.

Éste es el universo textual e ideológico en el que se movía Combés. Con los datos recibidos a través de estos escritos y de sus observaciones como testigo de vista de algunos de los hechos que narra, y con el peso de la ideología oficial de los jesuitas sobre sus hombros, Combés se aproxima al Otro musulmán atrayéndolo y alejándolo, condenándolo siempre pero dejando abierta la posibilidad de integración de la diferencia. Se mueve el autor entre una variedad posible de formas de codificar al Otro, aquéllas que repiten y confirman las posiciones fijas establecidas por la tradición, y las que cuestionan las ideas previas, los estereotipos, al comprobar que no se ajustan a la realidad y no logran acotarla pues no es posible encorsetar con ellos la complejidad de este mundo nuevamente encontrado. Combés, con el entusiasmo poco realista que caracteriza en general a los textos de los misioneros jesuitas, elabora un arma de propaganda de su propia actividad evangelizadora y de las posibilidades de conversión de los musulmanes. Por otro lado, muestra una actitud más conciliadora que las autoridades civiles, lo que en ocasiones sitúa su escritura en una posición intermedia incómoda en la que su única lealtad total es a sí mismo y a la glorificación de su orden.

Las diferencias aparecen más polarizadas que nunca en el último libro de la *Historia* pero incluso aquí hay momentos de ambivalencia que revelan la incapacidad de simplificar la complejidad de este encuentro con el Islam. En medio de los alborotos causados en Zamboanga por la orden de retirar la infantería, Ana Lampuyot, una niña lutaa⁵⁶⁸ de catorce años, es la heroína que avisa de una amenaza de traición, “como muy Española, y Christiana, porque prefirió la estimacion de su Fé a la que deuia su sangre” (p. 623). Inmediatamente a continuación, vemos la otra cara de la moneda, representada en Nicolás García, un alférez español “a quien vn amor desordenado le arrastró a vna traicion, tal como la que tenia tramada, de entregar la fuerça” (p. 624). Finalmente, muere y vemos el cadáver del español traidor, que “auia ajustado barba, y trage al que vsan los Moros, para gratificarse mas con ellos, que el que es traydor al Rey de la tierra, a pocos passos lo será al de el Cielo” (p. 625). En un territorio de frontera, las categorías se disuelven y las definiciones han de ser ampliadas para ajustarse a un mundo nuevo y complejo que obliga a la revisión de ideas preconcebidas.

En esta obra queda en evidencia la desorientación de los intentos de interpretación del Otro por parte del sujeto colonial. Junto a ataques que recuperan la retórica de rebajamiento habitual de los textos anti-islámicos y que caracterizan a los musulmanes como crueles, obstinados, traidores e infieles, Combés trata de rescatar la posibilidad de rellenar el vacío de la diferencia cultural y religiosa a través de la esperanza de la conversión, que actuaría como factor de inclusión que “borraría” la inquietante complejidad del Otro. Al enfatizar las conversiones y los presuntos milagros que acompañan a la presencia de los españoles en las islas, Combés indirectamente plantea la posibilidad de que el “gran milagro” de la conquista de Mindanao y Joló pueda tener lugar, apostando así por la política de los jesuitas que defendían la conservación de los fuertes del sur de Mindanao frente a autoridades más preocupadas de no poner en peligro el comercio entre las islas centrado en Manila. La *Historia*

567 Cfr. Friedman (1983: 161-164).

568 Los lutaos habían sido presentados por Combés en los primeros capítulos de la obra como indígenas cuyo “trage Moro de turbante, marlota, armas, y secta, dizen claramente su descendencia” (p. 40).

de *Mindanao y Joló* surge sobre todo como un texto productor de ideología acerca del proyecto colonial y evangelizador en las Filipinas, que son *producidas* discursivamente para la imaginación peninsular, a la que se apela para recuperar la labor de los jesuitas desde los márgenes del Imperio, desplazándola al centro de la discusión y las preocupaciones vigentes en los centros de poder.

El texto se mueve entre el intento de marcar la diferencia y la insistencia en la posibilidad de domesticar la amenaza mediante el establecimiento de un espacio único liberado de referencias previas que contaminen la representación y con ella la aprehensión del objeto colonial. Más allá de los objetivos e intereses inmediatos y aparentes que determinan la escritura de la *Historia de Mindanao y Joló*, hay un motor subyacente más oculto pero también más determinante de la compleja representación del musulmán que hemos encontrado en ella: la necesidad imperiosa de dominar a este Otro, que parece fuera de control a causa de la ambivalencia que le rodea y del replanteamiento de las estructuras para aprehenderlo. El contacto hispano-musulmán en Filipinas redefine la capacidad de interpretar y asimilar la diferencia y en este sentido replantea también a un sujeto que en gran medida se había constituido en oposición a este Otro tradicionalmente denostado. Desde este punto de vista, la periferia determina al centro, desestabiliza sus cimientos al abrir la posibilidad de un resquebrajamiento de las categorías que parecían bien fijadas y que no lo están tanto. Éste es el mayor logro del texto de Combés, seguramente no conscientemente perseguido: la capacidad de abrir el camino de la exploración de los espacios desconocidos del sujeto colonial, a través de una representación superficialmente anclada en la fijeza pero polifónica y multifacética en su fondo.

BIBLIOGRAFÍA

BARRANTES, Vicente (1878): *Guerras piráticas de Filipinas contra mindanaos y joloanos*, Madrid, M.G. Fernández.

COMBÉS, Francisco de (1897): *Historia de Mindanao y Joló*, ed. W.E. Retana, Madrid, Viuda de M. Vinuesa de los Ríos.

FRIEDMAN, Ellen G. (1983): *Spanish Captives in North Africa in the Early Modern Age*, Madison, University of Wisconsin Press.

MAJUL, Cesar Adib (1999): *Muslims in the Philippines*, Quezon City, University of the Philippines Press.

PHELAN, John Leddy (1959): *The Hispanization of the Philippines: Spanish aims and Filipino responses. 1565-1700*, Madison, University of Wisconsin Press.



LUIS CERNUDA, LECTOR LEÍDO. EL MUNDO EDITORIAL SEGÚN UN POETA HETERODOXO

Maria Rosell
Universitat de València

El ensayo literario de Luis Cernuda se despliega en un intenso y prolongado trabajo, llevado a cabo simultáneamente con su obra creativa, que destaca como testimonio de valor cultural privilegiado sobre la propia configuración de la imagen del artista a partir de finales de los años treinta y que se vincula a otros aspectos que nos interesan especialmente. Así, el ejercicio de lectura continuada que realizará a lo largo de toda su trayectoria como crítico y profesor universitario atiende, por un lado, a una aproximación ecléctica que abarca una basta panorámica internacional marcada especialmente por la modernidad y contemporaneidad y, por otro, se circunscribe a la lectura crítica de la propia obra cernudiana. La autoafirmación del poeta como ser singular, una vez alejado de la eclosión generacional que en mayor o menor medida aglutinó a un grupo de jóvenes escritores a finales de los años 20, pasa obligatoriamente en Cernuda por tentativas de justificación, cuestionamiento escéptico y debate apasionado ante el público lector, la crítica, los poetas y las editoriales de la época, y se detiene, además, en una reflexión constante en torno a la función y misión social de todos estos agentes del mercado literario, ofreciendo así, a la luz de investigaciones actuales, datos relevantes sobre un determinado panorama de las letras abordado siempre polémicamente en su trabajo ensayístico. Esta dimensión crítica del poeta está emparentada con la de un poeta-crítico fundamental en el trabajo reflexivo de algunos de los pensadores de la generación del 25, como Pedro Salinas: se trata de T.S. Eliot, de quien recojo, a modo de introducción, unas palabras sobre su teoría de la relación entre público y lector, que conecta con las ideas orteguianas imperantes todavía en España:

[...] el poeta aspira a la condición del actor de variedades: incapaz de alterar su mercancía para adaptarse al gusto dominante [...] desea naturalmente una sociedad en la que pueda llegar a ser popular y en la que sus talentos sean empleados lo mejor posible. Está, pues, vitalmente interesado en la función de la poesía (Eliot, 1999:59).

La visión ofrecida por Cernuda en sus estudios sobre literatura española pone en evidencia los síntomas, para él enfermizos, que manifestaba la sociedad de su tiempo representada por un público lector escaso, una crítica ciega y arbitraria y unos escritores cuya modernidad quedaba en entredicho: en 1926 “el mundo literario español no contaba con más de unos pocos centenares de lectores, y acaso exagero el número” (Cernuda, *Obra Completa* vol. I, 1994, II: 234). A esta realidad se referirá también Salinas en sus *Ensayos de Literatura Hispánica* al hablar de la falta de un público propio en su tiempo, ya que la idiosincrasia de España era, en definitiva, la de un país nada lector, la de “un país de oralidad”. Cernuda perfila todavía más su demoledora descripción: el lector español está marcado por rasgos como “ignorancia, incuria y mala fe” (Cernuda, 1994, II: 834). El escepticismo alrededor de las posibilidades de equiparar el ambiente cultural de la posguerra al de otros países europeos se manifiesta en una duda permanente sobre la buena salud literaria, a pesar de la imagen optimista que se podía ofrecer a través de la abundancia de revistas literarias en la época: “acaso a quienes antes ayude la existencia de tantas revistas es a los polizontes literarios [...] entrometiendo sus versitos por todos lados” (p. 249). Por otra parte, interesa también detenerse en los matices de sus valoraciones sobre el binomio lector-escritor inherente a su posición frente al cultivo del lenguaje propio de la poesía durante las primeras décadas del siglo: aquí cabe mencionar la gran aportación del poeta a una comprensión más profunda de las corrientes que se arremolinaban en torno al 25. Su sagaz estudio sobre Gómez de la Serna, como antecedente histórico más importante para “ciertas formas de “lo nuevo”, captadas por la visión y la expresión” vinculadas al uso de la metáfora (p. 173), introduce el tipo de restituciones literarias que, junto con las de Blanco White, Galdós o Larra, por ejemplo, supusieron defensas poco habituales de autores en cierta medida inclasificables e incluso marginados por parte

de la crítica de cierto momento. Es verdad que, como recuerda Jenaro Talens en *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda* (Talens, 1975: 178-179), el poeta sevillano mostró especial apoyo a aquéllos con quienes la llamada *gloria literaria* no ha sido suficientemente justa, algo que sus propios versos explicitan, ya que constituyen un material fundamental para la indagación en las lecturas cernudianas y en sus predilecciones y fobias literarias, como los que siguen:

La indiferencia y el olvido, nuestras armas
de siempre, sobre mí caerán, como la piedra,
cubriéndome por fin, lo mismo que cubristeis
a otros... que, superiores a mí, esa ignorancia vuestra
precipitó en la nada, como al gran Aldana. (Cernuda, 1993: 546-547).

El éxito de sus compañeros del 25, contrapuesto a la situación de descentramiento que ocupaba Cernuda, y la hostilidad manifiesta y presentida hacia su obra y persona en algunos sectores, vendría parcialmente fundamentado, según el poeta, por la seducción superficial de la metáfora (utilizada tan en exceso por aquellos años) y la fascinación que produce en el público y la crítica española: “la metáfora seduce pronto al lector español, y en ella se basan sobre todo los lectores y críticos para discernir preeminencia a los poetas nuevos del 25” (Cernuda, 1994, II: 175). Cernuda es, por consiguiente, uno de los poetas surgidos en torno al 27 que menos se interesó por el juego lingüístico y las posibilidades de esta figura retórica predilecta. Recordemos, por otra parte, que el sevillano posee una particular concepción de lo canónico: resulta, para él, un concepto “movidizo”, premisa que debemos tener en cuenta a la hora de indagar en su particular visión de las razones por las cuáles el mercado literario no se interesaba especialmente por su obra. Poseía una percepción propia de la contemporaneidad según la cual Garcilaso, por ejemplo, era más moderno que sus coetáneos del siglo XX, y que desacreditaba a su vez la afición desmedida del “ingenio español” por la brillantez de las conexiones entre elementos dispares de la realidad; esta afición manifiesta tanto en los poetas contemporáneos, como en el éxito demostrado de su recepción en el público, explicaría el desmesurado prestigio que, para Cernuda, obtuvo, por ejemplo, Alberti desde sus primeras tentativas hacia 1929 en el ambiente literario madrileño. Con esta crítica obtenemos datos sugerentes acerca de la consideración del poeta respecto a un ingrediente de la cocina literaria de cualquier época: la moda o modas imperantes. Alberti, según Cernuda, supo combinar sabiamente *a priori* las hábiles dosis de “novedad y caducidad” necesarias para todo escritor que prontamente acepta el público, y hemos de leer aquí la malevolencia de sus palabras al desmitificar el éxito de la publicación de *Sobre los Ángeles* en 1929 (pp. 221-222), porque dan cuenta de una idea recurrente y reflexionada de Cernuda sobre la personalidad del público de su época: el poeta original deber aguardar a que se forme su público al cual no encuentra directamente “hecho”, puesto que sus obras “necesitan que su público nazca”(p. 641). Aleixandre o él mismo poseerían, por lo tanto, un tipo de lectores que se irían haciendo con los años porque su gusto todavía está en proceso de gestación. Y es que los poetas de la llamada generación del 27 fueron muy exigentes, como demuestran sus trabajos críticos, con el modelo de receptor que deseaban. Así, la reivindicación de Salinas en *Literatura española. Siglo XX* (1941) ofrece argumentos contundentes con los que defenderse de los ataques recibidos a causa de la supuesta “oscuridad” de la poesía moderna española. Como Dámaso Alonso, la idea fue reivindicar su poesía como la propia de la modernidad, es decir: innovadora y difícil, apta sólo para un lector que lo sea también, y que, tal vez, nunca existiera (si exceptuamos al profesional). Atendamos ahora al testimonio de una lectura pública hecha en 1935 de los poemas de Cernuda en la que interviene sólo a modo de introductor de la velada: “Palabras antes de una lectura” leído en el Lyceum Club Femenino de Madrid y revisado, como acostumbraba a hacer, en 1941. Este texto aporta datos poco habituales sobre el encuentro puntual de un artista con sus oyentes o lectores: “por primera vez arriesgo un contacto directo con el público” (Cernuda, 1994, II: 601). El discurso nos informa también de detalles personales: “la sensación para mí es extraña, ya que generalmente el poeta no puede suponer que le escucha un público” y, además, ofrece una de las valoraciones tan críticamente destructivas a la que nos tiene acostumbrado el poeta: “verdad es que hoy el público se ha reducido tanto [hasta ha llegado a llamársele “minoría”]” (p. 850); en la primera versión del discurso añade a esto algo que tachará

posteriormente: “y hasta si no recuerdo mal se le regala con el calificativo de selecto. Pero, claro está, todo ello ni ustedes ni yo podemos tomarlo en serio” (p. 80), en una evidente referencia a las ideas orteguianas todavía en boga. Después continúa lamentándose de los pocos momentos fáciles por los que pasa el poeta y alude a la indiferencia que rodea al ambiente literario español. Siguiendo esta onda en la que queda retratada una muy determinada imagen del receptor de poesía modélico y real, Cernuda redactó en 1948 el texto emblemático “El crítico, el amigo, el poeta”, diálogo ejemplar que revive una entrevista ficticia entre un supuesto amigo de Cernuda y un crítico literario poco brillante –elaborado como una clara caricatura de Ángel del Río–, que molestó al poeta a causa de una crítica mal asimilada. Este documento es paradigmático porque en él se ejecuta todo un proceso de autorreivindicación a través del cual el ensayo literario evidencia el carácter de propaganda personal y de espacio privilegiado para los encuentros y desencuentros más apasionados. En él, explico, se defiende de quienes le emparentaron despectivamente, para él, con Guillén, a quien se decía que imitaba en su primera obra, hecho que supuso un duro golpe para el Cernuda debutante de 1927 con *Perfil del Aire*: es Mallarmé quien influenciará a los dos, explica el poeta, y en Guillén indirectamente, a través de Valéry. Así lo expresa de nuevo en el célebre poema “A sus paisanos”, de *Desolación en la Quimera*, redactado en 1962 (Cernuda, 1993: 546-547): “Mozo, bien mozo era, cuando no había brotado / Leyenda alguna, caísteis sobre un libro / Primerizo lo mismo que su autor: yo, mi primer libro”. Destaca aquí, por una parte, el valor histórico de un texto que funciona como ejercicio del artista hacia la reivindicación de una individualidad, de su papel en el mundo de la poesía y de la autoría original de su obra. Por otra parte (no menos interesante), supone un testimonio relevante al desplegar en él su particular teoría acerca de la consolidación del canon y del papel fundamental que tiene el tiempo a la hora de asignar su debido prestigio al poeta; es importante porque trata el tema de la realidad del escritor contemporáneo en el marco de una conversación en torno a la responsabilidad del crítico en el estado de opinión sobre los artistas. En cierto momento pregunta el supuesto amigo: “¿Ha observado la prontitud con que se discierne inmortalidad u olvido a obras acerca de las cuales la opinión será bien diferente al cabo de algún tiempo?” (Cernuda, 1994, II: 608). Porque así como su poemario primero sufrió las acusaciones de plagio, también a nivel ensayístico no pudo librarse de la polémica surgida alrededor de su *Estudios de Poesía Española Contemporánea* de 1957, que le valdrían enfrentamientos a los que alude en obras posteriores. En la relectura actual de cada uno de los momentos de su obra ensayística Cernuda revalida las acertadas palabras de Octavio Paz cuando afirma en “La palabra edificante” (1991: 115-139) que el sevillano fue un “espíritu que con admirable e inflexible terquedad no cesó nunca de afirmar su disidencia”. La crónica de la controvertida recepción de su primer poemario se recoge en el relato de Cernuda “Historial de un libro” (1958), que supone igualmente un documento imprescindible para el conocimiento de la gestación de *La realidad y el deseo*, aparecida en abril de 1936 en la editorial “Cruz y Ralla” y que alcanza otros temas relacionados con los del ataque contra *Perfil del Aire*, del que se reprochó que no fuera “moderno” o “novimorfo” o “porvenirista”, según recogen las dolidas palabras del poeta. De *La realidad y el deseo*, su verdadera autobiografía poética, dirá como contrapunto, que ya contaba “con la simpatía de algunos lectores” (Cernuda, 1994, II: 642). Se observa, de nuevo, cómo la presencia de ciertas constantes en torno a una visión crítica de las modas y tendencias excesivamente ortodoxas radica en las bases de la teoría de Cernuda: “conociendo cómo a todos los libritos de verso que por aquellos años aparecían por España se les había recibido, por lo menos, con benevolencia, la excepción hecha al mío me mortificó” (Cernuda, 1994, II: 630), “aquellos ataques no eran justos, que mi libro era otra cosa de lo que aquella gente decía”, y agradece la labor en su defensa de José Bergamín, el apoyo prestado por la gaceta barcelonesa *L'Amic de les Arts*, y lamenta la acritud poco amistosa del círculo madrileño, en especial, la frialdad de una carta recibida de Pedro Salinas, hasta ese momento su admirado mentor. En cierto momento explica Cernuda, ofreciendo un comentario que contrarresta con el aparente ambiente de hostilidad que lo rodeaba, que: “Aleixandre y yo queríamos formar una amistad humana [...]. Ambos, tras un primer libro de tono reticente y gesto recogido, cuya significación y alcance pocos percibieron, buscábamos mayor libertad de expresión” (Cernuda, 1994, II: 205). Salinas, en todo este entramado alrededor de la primera obra del poeta, aparecida un año antes de la publicación del libro de versos de Guillén, tuvo cierto papel de “padre fraticida” en su relación con Cernuda, como lo demuestra una carta de Salinas dirigida a Guillén con motivo de la aparición del libro de Cernuda, aportando varios datos sobre las

publicaciones de la época y el ambiente del mercado editorial del momento, así como de la propia personalidad crítica de Salinas:

Porque es imposible ya evitar la salida de *Perfil del aire*, y eso a ti te contraria, por lo que veo [...]. Y yo estoy verdaderamente desesperado porque me considero el culpable de todo. Si Cernuda hace versos es casi por mi influencia [...] y si ha publicado en alguna parte por mí ha sido también. [...] yo [...] estoy dispuesto a matar a Cernuda y a comprar la edición íntegra de su obra póstuma para regalarla a una biblioteca pública y evitar así que se lea.”*Pedro Salinas / Jorge Guillén. Correspondencia*” [1923-1951], (1992: 69-70).

Una carta tensa, como se puede apreciar, en la que queda manifiesta una tirantez en las relaciones menos importante, sin embargo, que la imagen que el crítico Salinas, ante la aparición de una obra como *Perfil del aire*, pudo ofrecer. Sobre la labor editorial de su época, Cernuda se manifiesta también de manera constante: para él se editan excesivamente traducciones extranjeras y muy pocos poemarios españoles. La entrevista apócrifa “El crítico, el amigo, el poeta. Diálogo ejemplar” recoge claramente la polémica que planteaba Cernuda. El crítico parodiado en este diálogo imaginario explica que “Un crítico español no necesita leer libros extranjeros”, y la respuesta del amigo de Cernuda es: “lástima que no piensen igual los editores españoles, que no publican sino traducciones” (Cernuda, 1994, II: 854). Algo que recuerda a sus cariñosos comentarios de la obra de Altolaguirre, un poeta ciertamente “descentrado” como él, del que alaba que fuese tan poco prolífico como escritor, en una época en la que “tanto se escribe, y sobre todo se traduce, innecesariamente” (Cernuda, 1994, II: 239). En la “Entrevista con un poeta” realizada por Fernández Figueroa en 1959 explica:

En realidad la crítica, como yo la entiendo, tal vez sea cosa ajena a la mentalidad española; y no deja de ser muy significativo que la historia de nuestra literatura no nos ofrezca el nombre de un solo crítico; hay, sí, profesores, eruditos, historiadores (Menéndez y Pelayo fue una mezcla de todo eso, operando en un organismo de una sola pieza, un organismo de fanático, uno de los fanáticos más extraordinarios jamás producido por una tierra fértil en ellos), lo que se quiera, menos un crítico (pp. 813-814).

Aquí se observa una vez más el resentimiento de un poeta que veía menguado el interés del mundo editorial por su trabajo. Es curioso a este respecto contemplar una llamativa tendencia en Cernuda a establecer relaciones especulares con los autores estudiados por él si disfrutaban de su admiración. En sus críticas Cernuda no hace sino dar cuenta de su propio mapa literario y hay dos casos que nos interesan especialmente: el de Galdós y Juan Ramón Jiménez, a los que se refiere siempre en unos términos que muy plausiblemente podríamos aplicar a la visión de la propia obra del poeta y su concepto sobre lo movedizo de las influencias y modas que rigen lo poético:

Es verdad que [...] Jiménez parece sobrevivir a sí mismo y a su época. La opinión ya no le es favorable. ¿Podrán cambiar los lectores futuros tal estado de opinión? Eso, claro, es a ellos a quien toca decidirlo. (p. 151).

Cernuda dedica sus estudios a los poetas jóvenes, como afirma en un pasaje de *Estudios sobre poesía contemporánea*, porque tiene una visión muy avanzada de la modernidad y de la canonicidad, así como de la historiografía, elementos sujetos también al cuestionamiento y la mutación. En un ensayo sobre Aleixandre, a quien Cernuda admiró siempre, se expresa así:

Mas dicha revelación, aunque relativamente temprana en la obra de Aleixandre, no halló en su propia generación mentes dispuestas a recibirla. ¿Por qué? Sabido es que mientras mayor trascendencia tiene la obra de un escritor, mayor dificultad tiene también para que se la reconozca y acepte. No hablemos de los críticos, porque de la ignorancia habitual en críticos profesionales y eruditos nos da prueba repetida la historia de la literatura. Fueron las generaciones nuevas, no los críticos contemporáneos del poeta, quienes percibieron el valor que tenían sus versos. (p. 206).

Como Eliot, tiene presente que es el futuro el que recupera el pasado y hace leer a los clásicos a una nueva luz, como ocurrió en el 27 respecto a la tradición del Siglo de Oro español. De Rubén Darío señala: “No digo que [...] dentro de varios años, se siga honrando a Darío como gran poeta y en cambio nadie me recuerde a

mí ni a mis opiniones” (pp. 714-715). Sobre la movilidad del canon, recordemos la crítica feroz del poeta a la faceta más popular de Lorca: la folklorista, aún sabiendo que, criticando lo folklórico de Lorca, va en contra de la opinión general: “la experiencia me ha enseñado cómo se forma dicha opinión general y en qué consiste, y no me queda por ella ningún respeto” (p. 211). Hacia Galdós, a quien tanto admiró y defendió, yendo así contra una tendencia imperante que lo ignoraba, también proyecta una imagen en la que reflejarse al considerarlo un autor muy leído en su época y en el momento desde el que escribe el sevillano (1954), como muestran las ediciones, pero un autor no comprendido todavía: un autor sin público adecuado hasta el momento, como el propio Cernuda: “Se diría que aún no han nacido sus lectores verdaderos” y “hay poca probabilidad de que aparezcan” (Cernuda, 1994, II: 517) —en esto se equivocaba Cernuda, tan atrevido en sus pronósticos—. Pero también tenemos, aunque escasos, algunos ejemplos de una consideración optimista de la recepción de la propia obra literaria, como la manifiesta en el anteriormente citado “Historial de un libro” ya que a partir de la tercera edición de *La Realidad y el deseo* de 1958 se va a convertir en uno de los poetas más influyentes para las promociones posteriores, aunque en su momento nunca gozara del reconocimiento de alguno de sus compañeros:

Seguía imposibilitado por la distancia para conocer la reacción directa ante el libro; confusamente, de aquí y de allá, me llegaban indicaciones de que algunos acogían mis versos de manera diferente a como fueron acogidos en Madrid los primeros: el tiempo comenzaba quizás a hacer su obra (pp. 654-655).

Curiosamente, otra de las críticas feroces de Cernuda arremete contra la escasez lectora de sus coetáneos y compañeros: de Alberti y Lorca dirá también “me parece que en general los dos tuvieron lecturas escasas” (p. 193) —aunque Chabás, que fue un gran defensor de Lorca, explica que éste leyó más de lo que se ha dicho (*Literatura española contemporánea (1898-1950)*, 2001: 427) —. Por otra parte, Altolaguirre, para Cernuda, fue “no muy dado a la lectura” (p. 238) a pesar de que evocará en sus ensayos un momento decisivo para su propia obra: el malagueño le inicia en ciertos aspectos poco visitados de la obra de San Juan de la Cruz, de una manera tan reveladora como lo sería la recomendación de la lectura de Gide por parte de Salinas, lectura que marcaría profundamente la vida del sevillano. Cabe destacar, además, el sentido de brújula para su época, de guía para lecturas recónditas y poco frecuentadas, que se ejerce desde su ensayo literario: un ejemplo de ello lo hallamos con motivo del fallecimiento de Dashiell Hammett, cuando Cernuda dedica al norteamericano, en 1961, un ensayo publicado en México como homenaje a un autor que considera superior al resto de los más populares de su generación, siempre ejerciendo, como vemos, una crítica espejo de su propia trayectoria vital y bibliográfica:

En sus momentos mejores nos parece superior a otros escritores que pasan por estar destinados a sobrevivir a su tiempo, como por ejemplo Hemingway y hasta Faulkner, tan aburridos ambos en mi experiencia de lector, aun admitiendo la diferencia de valor que, a favor del segundo, hay entre él y Hemingway (p. 783).

Acto seguido, buscará un apoyo ilustre para sus apreciaciones en la obra de Gide, que presta atención al norteamericano también de manera detenida. Del crítico Cernuda resulta muy sintomático, por otro lado, el reiterado interés por desacreditar a uno de sus modelos literarios iniciales, al que dedicaría palabras enconadas a lo largo de su vida, Juan Ramón Jiménez, quien había declarado que por los años diez su poesía giraba hacia un aire nórdico —muy interesante para Cernuda—, gracias a la revelación de la lectura de Hölderlin en 1902. Pero Cernuda desenmascara la impostura de Juan Ramón en un acto muy “acernudado”, (en palabras de Salinas): advierte que los poetas que de verdad le interesaban a Juan Ramón son los simbolistas menores franceses y belgas: Moréas, Verlaine, Samain, Musset, Rodenbach, Maeterlinck, Laforgue, Jammes y no Shelley, Browning o Hölderlin, y recuerda que el poeta de Tubinga no había sido reeditado en 1902, por lo que era imposible su lectura.

Para dar aquí una última muestra de las denuncias cernudianas, recogeremos unas palabras sobre la recepción de Lorca entre la “inepcia endógena” de público y crítica españoles: el hecho de que el granadino conectase con el público gracias a las cualidades menos admirables de su poesía resulta imperdonable para Cernuda:

Y como los favores otorgados graciosamente por el destino se vuelven luego contra los hombres, esa misma cualidad que hizo su reputación [el ángel], se la limita también. El público es perezoso; le basta con enterarse de algo acerca de alguien y da por supuesto que lo demás que no conoce es exactamente igual. Como muchos críticos, no pasa de la primera página de un libro. Así suele ignorarse siempre lo mejor" (Cernuda, 1994, II: 152-153).

Leemos en estas líneas el alegato apasionado en favor de una lectura responsable y de una educación de la sensibilidad de público (y crítica) dirigido, por extensión, a la propia obra del sevillano que, en definitiva, invita a traspasar las fronteras de todo juicio extraliterario y a valorar la aportación personal de su doble faceta como poeta y como crítico excepcionalmente coherente con su pensamiento artístico.



BIBLIOGRAFÍA

CERNUDA, L. (1993): "Poesía Completa", en *Obra Completa*, vol. I. Madrid, Siruela,

--. (1994): "Prosa Completa", en *Obra Completa*, vol. II-III. Madrid: Siruela, 1994.

--. (2003): *Epistolario 1924-1963*, ed. J. Valender, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

CHABÁS, J. (2001[1952]): *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, ed. de Javier Pérez Bazo, Madrid, Verbum, .

ELIOT, T. S. (1999): *Función de la poesía y función de la crítica*, Prólogo y edición de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Tusquets Editores.

INSAUSTI, G. (2000): *La presencia del romanticismo inglés en el pensamiento poético de Luis Cernuda*, Pamplona, EUNSA, números anejos de RILCE 34.

PAZ, O. (1991[1965]): "La palabra edificante", en *Cuadrivio*, Madrid, Seix Barral, pp. 115-139.

POZUELO YVANCOS, J.M., ed. (2004): "La poética y el pensamiento crítico de Cernuda", en *Realidades y deseos de Luis Cernuda*, Granada, Atrio, pp. 143-161.

SALINAS, P. (1983): *Ensayos Completos I-III*, Madrid, Taurus.

SORIA OLMEDO, A. ed. (1992): *Pedro Salinas / Jorge Guillén. Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, Tusquets.

TALENS, J. (1975): *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*, Barcelona, Anagrama.

LA REELABORACIÓN DE LA HISTORIA EN *LA FORTUNA MERECEIDA*, DE LOPE DE VEGA

Ana Isabel Sánchez
Universitat Autònoma de Barcelona

1.- Introducción

Como decía Menéndez Pidal, “Lope da categoría dramática al hombre actual, a todo lo que los hombres de entonces pensaban y sentían” (1940: 102). Es decir, su teatro reflejaba y contrastaba la realidad e ideología circunstantes que, al ser recibidas artísticamente por los espectadores de los corrales de comedias, eran elevadas a la categoría de verdades incuestionables. Con palabras ideológicamente más radicales de don José Antonio Maravall:

el teatro español trata de imponer o de mantener la presión de un sistema de poder y, por consiguiente, una estratificación y jerarquía de grupos, sobre un pueblo que, en virtud del amplio desarrollo de su vida durante casi dos siglos anteriores, se salía de los cuadros tradicionales del orden social, o por lo menos, parecía amenazar seriamente con ello (1972: 18).

Dicho de otro modo, Lope de Vega y sus seguidores crean un teatro que “aparece como manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y en la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva” (p. 13). Es un cometido plenamente asumido por los autores y empresarios teatrales, recibido naturalmente por el público que abarrotaba los corrales de comedias, y favorecido, claro está, por el poder que lo protegía y subvencionaba parcialmente y para el que se hacían representaciones privadas de esas mismas obras. Como consecuencia, los espectadores que acudían a los corrales a presenciar los espectáculos llegaron a ser un elemento fundamental que los autores debían tener muy en cuenta en el momento de escribir sus obras. Este fenómeno, por tanto, es el estricto efecto del papel didáctico y propagandístico que las esferas del poder asignaron a las representaciones teatrales en los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII⁵⁶⁹. En palabras de Juan Manuel de Rozas:

Ese público, en parte analfabeto, [...] concentró en el teatro muchas cosas: evasión, afirmación nacional, erotismo, mística, curiosidad, noticia. Y hasta cultura. El teatro fue el ministerio de educación de masas en el siglo XVII, con todo el aparato de propaganda inherente a un estado barroco (1976: 97).

Si se toman estas afirmaciones como punto de partida, no es extraño pensar que en una época tan agitada como lo fue la de Lope el auditorio fuera un factor especialmente determinante en la composición de aquellas comedias cuya fuente de inspiración principal era la historia⁵⁷⁰. Éste es el caso de *La fortuna merecida* y lo que se tratará de analizar en este artículo es, precisamente, hasta qué punto y de qué manera condicionó el deseo de influir en el público la reelaboración de los hechos históricos que Lope llevó a cabo en ella.

569 Díez Borque (1978: 118-140) analiza el fenómeno centrándolo especialmente en Madrid, que “vivió, sobre todo, de la riqueza de la monarquía, de un sistema impositivo y de las funciones creadas por la presencia de la Corte” (p. 120).

570 En la época que nos ocupa fue muy común en la obra de todos los dramaturgos la utilización de ciertos hechos históricos como eje fundamental de sus obras. Esta tendencia cuenta con unos firmes antecedentes que se pueden rastrear, según Ferrer Valls, en los antiguos entremeses de circunstancias políticas. Aun así hay que tener en cuenta que “Desde los entremeses medievales que recrean hazañas históricas o las piezas de circunstancias políticas del primer Renacimiento, hasta las piezas fundacionales de la comedia barroca, es evidente que existe una gran distancia, la que media entre el espectáculo circunstancial, concebido como ritual, casi como prolongación de la propia vida, y el teatro concebido como pura ficción, escindido de la realidad” (1995: 420). Hernández González apoya también esta idea: “debemos recordar que existía en el teatro español renacentista la tradición del teatro de tema histórico, cuyos antecedentes aparecen en la tragedia universitaria [...], y se desarrolla sobre todo con Juan de la Cueva y Miguel de Cervantes” (2001: 306).

2.- El caso de *La fortuna merecida*

2.1- Introducción

La fortuna merecida es una de las doce obras que Lope de Vega incluyó en la *Parte xi* de sus comedias, publicada por primera vez en Madrid en 1618. Se trata de una comedia basada en hechos históricos que Lope extrajo principalmente de las crónicas y cuyo protagonista, Álvaro Núñez de Osorio, fue el primero y más importante de los privados de Alfonso XI. En sus versos, Lope describe el proceso de ascenso al poder que el humilde hidalgo gallego experimentó desde su llegada a la corte hasta convertirse en Maestre de la Orden de Santiago. Ya al comienzo de la comedia se vincula al protagonista con la casa nobiliaria de Lemos, pero la relación se afianza cuando Álvaro Núñez recibe de manos del rey el título de Conde de Trastámara⁵⁷¹. La acción se desarrolla, por tanto, en la primera mitad del siglo XIV —el reinado de Alfonso XI se extendió entre 1312 y 1350—, pero algunos de los rasgos que se acaban de mencionar indican ya posibles vínculos entre el ambiente en el que se desarrolla la comedia y el momento histórico, el contexto social y la situación personal en que Lope de Vega escribió *La fortuna merecida*.

2.2.- El momento de la composición. Lope y el Conde de Lemos

A lo largo de los últimos años del siglo XVI, Lope estuvo al servicio de don Pedro Fernández de Castro, cuarto Marqués de Sarria y futuro séptimo Conde de Lemos. Del escaso tiempo que duró esta relación profesional surgió, sin embargo, una amistad que se prolongaría hasta la muerte del Conde, en 1622. Tras desempeñar durante varios años las funciones de Virrey de Nápoles, Fernández de Castro volvió a España en agosto de 1616. Es a partir de ese momento cuando los problemas políticos del Conde —cuyo parentesco con el entonces valido de Felipe III, el Duque de Lerma, no se debe olvidar— comenzaron a agravarse. La desconfianza de un rey de débil carácter en las gestiones que Lemos había llevado a cabo en Nápoles, junto con el incondicional apoyo de éste a su tío y suegro, el Duque de Lerma, hacían presagiar la caída del privado y sus seguidores⁵⁷².

Como se sabe, el VII Conde de Lemos realizó a lo largo de su vida una gran labor de mecenazgo a favor de las artes y las letras;⁵⁷³ en ese contexto hay que situar la posibilidad de que el Conde realizara un encargo a uno de sus protegidos, circunstancia que bien podría proporcionar una idea aproximada de las condiciones en las que probablemente surgió *La fortuna merecida*. Fernández de Castro, a la vista de la situación que estaba viviendo tras su vuelta a España, pudo recurrir a los artistas bajo su protección para que le ayudaran a llevar a cabo una campaña propagandística que contribuyera a librarle de las sospechas sobre sus actividades en Nápoles. La idea del encargo se ve reforzada por el tipo de género en el que se encuadra el texto de *La fortuna merecida*. Según la opinión de algunos estudiosos, esta comedia se incluye entre los llamados dramas genealógicos, más en concreto, dentro del subgénero de los dramas de la privanza, muy relacionado, por otra parte, con algunos de los hechos históricos más relevantes de la época de Lope.

A lo largo del reinado de Felipe III, la figura del valido o del privado vuelve a acaparar una atención que se había diluido en reinados anteriores; la reacción de los dramaturgos no se hace esperar: entre los años 1595 y 1610, proliferan las obras en las que el proceso de ascenso al poder de los privados se convierte en el eje central de la acción. Ferrer Valls advierte, en cualquier caso, que el marbete “dramas de la privanza” no ha de considerarse en relación exclusiva con las obras en las que aparece la figura de un valido, sino que “atiende más

571 Álvaro Núñez de Osorio es presentado en la comedia como don Álvaro Núñez de Sarria con la intención de hacer más evidente su vinculación con la casa de Lemos —de la que siempre había dependido también el condado de Sarria—. Como se verá más adelante, históricamente Álvaro Núñez recibió el título de Conde de Trastámara al mismo tiempo que los de Conde de Lemos y de Sarria.

572 Para más información acerca de las relaciones entre Lope de Vega y el Conde de Lemos y entre este último y el Duque de Lerma, véanse Rennert y Castro (1969), González de Amezúa (1989) y Pardo de Guevara y Valdés (1997).

573 Para más datos acerca de la labor de mecenazgo que llevó a cabo don Pedro Fernández de Castro véanse los últimos capítulos de la obra de Pardo de Guevara y Valdés (1997), especialmente las páginas 237-66.

al conflicto dramático que plantea la pieza y que debe situarse en el eje central y no limitarse a ser un conflicto colateral o secundario" (2004: 167-68)⁵⁷⁴. Si se da como cierta la posibilidad de que *La fortuna merecida* naciera de un encargo de Lemos, la comedia debería cumplir ciertos requisitos: en primer lugar, debería ensalzar los méritos y la honra de Lemos; además, debería tratar de desplazar las culpas que se le imputaban al Conde hacia sus acusadores; y en tercer y último lugar, debería incluir una apelación a la clemencia del rey ante los posibles errores cometidos por un vasallo leal y fiel. Y éstos son, sin duda, los objetivos que pretende conseguir Lope con esta comedia.

2.3.- Resultados

Como consecuencia de todo esto, se puede presuponer que a la hora de escribir *La fortuna merecida* Lope seleccionó, de entre una serie de fuentes históricas a su alcance, algún hecho considerado como cierto en el que el protagonista de esta obra, Álvaro Núñez de Osorio, resultara favorecido. Se debe suponer, también, que a partir de estos acontecimientos Lope reelaboró la historia de manera que las figuras del héroe y sus descendientes aparecieran exaltadas. Por último, se ha de pensar que Lope perseguía como objetivo concreto el bien de los descendientes de Álvaro Núñez, entre los que se cuenta, como ya se ha dicho, don Pedro Fernández de Castro, su amigo y protector.

3. -El momento de la acción. La reelaboración de los datos extraídos de las fuentes

3.1- El protagonista, el conde de Lemos y el duque de Lerma

El Álvaro Núñez de Osorio histórico militó, durante la segunda tutoría del rey Alfonso XI (1319-1325), en el bando del infante don Felipe, tío del futuro monarca y hermano del prematuramente fallecido Fernando IV. Bajo el mando del infante, desempeñó las funciones de mayordomo y destacó por sus aptitudes militares. Cuando en 1325, tras trece años de luchas intestinas, Alfonso XI decide tomar las riendas del reino y reestructurar la Corte y el Consejo Real, este personaje pasa a formar parte del círculo más cercano al Rey. A partir de ese momento, Álvaro Núñez comienza a acumular para sí títulos y riquezas, provocando las envidias de algunos de los cortesanos que acompañaban al monarca; a este hecho han de añadirse los celos que despertó en algunos nobles la participación de Álvaro en el asesinato de don Juan el Tuerto –el mayor antagonista del Infante don Felipe– para comprender por qué Núñez de Osorio se convirtió en uno de los personajes más polémicos de la Corte. Su ambición creció sin medida y alcanzó su punto álgido cuando le pidió al Rey, en 1327, según la *Crónica* de Fernán Sánchez de Valladolid⁵⁷⁵, que le convirtiera en “ricohombre” a cambio de prestarle ayuda en las luchas contra el rey de Granada y don Juan Manuel. El Rey accedió a sus ruegos y lo convirtió en conde de Trastámara, de Lemos y de Sarria. Así, Álvaro Núñez vio cumplida su voluntad de ser una de las personas más poderosas de Castilla. Es en este momento cuando el de Osorio, muy consciente de su encumbrada posición, trata de convencer al monarca para que cobre un tributo a las principales órdenes militares que le permitiera sufragar los gastos de la guerra. Así, le proporcionó a uno de sus más acérrimos enemigos, el Prior de la Orden de San Juan Fernán Rodríguez, la excusa perfecta para sublevarse contra él apoyado por un nutrido grupo de opositores del privado.

574 Para la caracterización del género de los dramas genealógicos y para más información sobre los dramas de la privanza véanse Ferrer Valls (1991; 1998; 2001; 2004) y Oleza (1991).

575 Esta es la fecha en la que falleció el tío de Alfonso XI, el infante don Felipe, que era el que ostentaba hasta entonces la mayor parte de los títulos que se le concedieron a Núñez de Osorio. No es pertinente hacer aquí un repaso exhaustivo de las fuentes que Lope pudo consultar y del nivel de influencia que cada una de ellas ejerció sobre su texto, así que tan sólo se mencionarán las más evidentes. Siguiendo un orden estrictamente cronológico, la primera de ellas sería el romance que Catalán (1969) denominó “Del buen Prior Hernán Rodríguez”; la segunda, y la que más influencia ejerció sobre *La fortuna merecida*, es la *Crónica de Alfonso XI* que Fernán Sánchez de Valladolid dejó interrumpida en 1344; en tercer lugar, hay que tener en cuenta la posible influencia del *Poema de Alfonso XI*, escrito por Rodrigo Yáñez en 1344. Finalmente, hay que mencionar la *Gran Crónica de Alfonso XI*, que según Catalán (1976) es una refundición anónima de la *Crónica* de Sánchez de Valladolid.

Sin embargo, en la reelaboración o fabulación de estos hechos, el Fénix nos presenta a don Álvaro Núñez de Sarria como un hidalgo vasallo de sus parientes los Osorio de Lemos y que acaba de llegar a la corte buscando la protección de su “deudo”, el conde de Lemos. De acuerdo con lo que afirma Pardo de Guevara y Valdés en su estudio histórico acerca de don Pedro Fernández de Castro, la cabeza del solar gallego en ese momento debía de ser precisamente el infante don Felipe⁵⁷⁶, por lo que Lope transforma la relación de “señor-mayordomo” que existía entre estos dos personajes en una relación de parentesco. Simultáneamente, Lope utiliza este artificio para disfrazar las aspiraciones de poder que caracterizan a Álvaro Núñez en todas las fuentes que el autor pudo tener a su alcance. Le presenta, entonces, como a un hidalgo que pertenece a un linaje lejanamente emparentado con una familia noble muy cercana, a su vez, a la familia real⁵⁷⁷. Igualmente, la referencia que se hace al lugar de procedencia de esta rama de la familia de los Osorio sufre una importante alteración, porque mientras que el Álvaro Núñez de la *Crónica* proviene de León⁵⁷⁸, la ficticia recreación de Lope le asigna al personaje un origen gallego, ya que esto le permite ponerlo en relación directa con la familia que ostentaba el título del condado a comienzos del siglo XVII.

También es de sobra conocido el hecho de que durante el reinado de Felipe III el cargo de valido fue desempeñado por una figura fundamental en la historia de España: el duque de Lerma. Francisco de Sandoval y Rojas es conocido por su corrupto modo de dirigir el país, por el exagerado enriquecimiento de sus arcas personales en los años que duró su privanza y por la astucia con que colocó a familiares y amigos en los puestos clave de la administración. Se mantuvo en el poder largos años, pero cuando —debido a la insistencia de la reina Margarita— se llevó a cabo una revisión de las cuentas del valido, se descubrió la trama de corrupción y nepotismo que Lerma había llevado a cabo. No obstante, y haciendo gala de una gran astucia, el Duque consiguió inculpar a su propio valido personal, Rodrigo de Calderón, que murió ajusticiado en la plaza Mayor de Madrid. El Duque solicitó de Roma el capelo cardenalicio, que se le concedió en 1618; se retiró a sus posesiones de Lerma y allí murió en 1625. Con toda probabilidad, la más audaz de todas las maniobras del Duque durante su privanza fue la de convencer al rey Felipe III de la conveniencia de trasladar la corte española de Madrid a Valladolid, hecho que se dio entre 1601 y 1606. De esta forma, según los historiadores, consiguió dos objetivos: por un lado, alejar al rey de la influencia de ciertos familiares que no estaban de acuerdo con su política; por otro, llevar a cabo una operación a gran escala de lo que hoy denominaríamos “especulación inmobiliaria”, ya que antes de que se realizara el traslado de la corte, Francisco de Sandoval adquirió gran cantidad de terrenos en Valladolid que se revalorizaron sobremanera una vez la Corte se instaló allí.

Es precisamente aquí, en Valladolid, donde Lope sitúa la acción de *La fortuna merecida*. En esta obra, como ya se ha dicho, se relata el rapidísimo ascenso al poder de un privado que recibe continuos regalos por parte del rey y que, siendo de origen humilde —circunstancia que se podría equiparar a la situación económica en la que se encontraba Lerma al acceder al cargo de privado en 1598—, consigue aumentar su fortuna y subyugar la voluntad del rey en un periodo de tiempo bastante breve⁵⁷⁹.

576 “En 1305, [se] abriría un interregno en el que figurarían al frente de la Tierra de Lemos dos importantísimos personajes de la corte castellana, el infante don Felipe —hijo de Sancho IV— y, tras él, el gran privado de Alfonso XI, don Álvaro Núñez de Osorio” Pardo de Guevara y Valdés (1997: XV). Nótese bien que el autor habla del “cabeza de la Tierra” y no del “Conde” ya que, como indica Menéndez Pelayo en su estudio preliminar a *La fortuna merecida*: “Ni existía entonces tal condado, ni siquiera había a la sazón condes en Castilla” (1899: CIV).

577 Al final del primer acto, es el propio Conde de Lemos el que afirma, hablando de su parentesco con el rey Alfonso, que “el mío y su padre son / primos” (vv. 986-87), lo que explicaría la relativa cercanía del de Sarria con la familia real. Extraigo estos versos de la edición de la comedia que he preparado para *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, UAB-Milenio, Lérida (en prensa). Todas las citas posteriores de la comedia se tomarán de esta misma edición.

578 De acuerdo con Cavero (1984: 38): “Algunas de las obras relativas a Astorga mencionan a Álvaro Núñez como natural de esta ciudad, si bien en ningún momento hemos encontrado la fuente documental que lo confirme; la probabilidad de tal afirmación es fuerte si tenemos en cuenta que era en ella donde tenía al menos parte de su patrimonio y parece ser que su castillo”.

579 Según Bennassar, Francisco de Sandoval y Rojas estaba “medio arruinado en 1599” (1983: 31).

3.2.- El rey

Abundando más en esta idea, se podría buscar otro reflejo del paralelo entre la época de Felipe III y la que Lope nos presenta en *La fortuna merecida* a través del tipo de figura regia que el Fénix dibuja. Al contrario de lo que ocurrió en el reinado de Alfonso XI, “Lope has transformed the bellicose, conquering hero [...] into a copy of the gentle, kind but indecisive Philip III who relies far too much upon the advice of courtiers” (Cauvin, 1957: 338). De la misma opinión es Menéndez Pelayo, al afirmar que:

menos histórico es todavía el rey, que nada conserva de la fiereza, ni de la astucia cautelosa y sin escrúpulos, ni del admirable talento político que desde su primera mocedad manifestó el grande y terrible Alfonso XI [...]. El Alfonso XI de la comedia de Lope es un cuitado, indigno del alto nombre que lleva; todo el mundo le engaña con las más burdas invenciones, y su pusilanimidad contrasta con la ficticia grandeza de alma que se atribuye a Álvaro Núñez (1899: cv).

Consecuentemente, se podría considerar como cierto el hecho de que la fabulación que Lope lleva a cabo de la figura del monarca tenga como objetivo recrear, de manera indirecta, la figura de ese gobernante “inepto” que fue Felipe III. Si a esta sospecha le añadimos la versión literaria que —como ya se ha indicado antes— el autor nos ofrece del personaje de Álvaro Núñez, históricamente un traidor y en la comedia un héroe, y que podría recordar a la figura del duque de Lerma, comienzan a esclarecerse las razones por las que Lope escribió esta obra.

3.3.- Resultados

Lope podría haber escrito *La fortuna merecida* para favorecer tanto al conde de Lemos como a su tío, el duque de Lerma. Una de las bases sobre las que se asienta esta afirmación viene dada por la posibilidad de que esta obra surgiera de resultas de un encargo realizado por el propio conde de Lemos entre 1616 —la fecha de su vuelta a España desde Nápoles— y 1618, año de su caída definitiva. Esta idea tendría consecuencias directas sobre la supuesta fecha de redacción de la comedia. Morley y Bruerton (1968: 329-30) incluyen esta obra entre aquellas cuya autoría no debe ponerse en duda; sin embargo, señalan que su datación presenta serios problemas. Basándose en el análisis de la métrica de la comedia, proponen unas fechas *ante quem* y *post quem* bastante distanciadas entre sí, 1604 y 1615. Dentro de este periodo de tiempo, señalan el lapso comprendido entre 1604 y 1610 como el de mayor probabilidad para que Lope compusiera *La fortuna merecida*. Sin embargo, si, como se acaba de hacer, se acude al propio texto en busca de referencias internas que ayuden a precisar la datación, el resultado es que la comedia podría ser varios años más tardía de lo que propusieron estos estudiosos⁵⁸⁰.

Otro pilar fundamental a la hora de sostener la hipótesis de la defensa de los validos es que Lope haya seleccionado el reinado de Alfonso XI para llevar a cabo esta apología del linaje de los Osorio y los Castro. Esto se debe, claro está, a la presencia en la corte alfonsina del siglo XIV del gran valido Álvaro Núñez de Osorio. Lope realizó, como se ha ido indicando, un exhaustivo lavado de imagen de la figura de este cortesano, convirtiéndolo en un héroe y en un modelo de valido. Para conseguirlo, no sólo lo presenta como un hidalgo merecedor de su fortuna por sus grandes virtudes y sus acciones, sino que transforma la figura de un rey luchador, como fue Alfonso XI, en la de un monarca sin personalidad que se deja arrastrar por cualquier rumor o sospecha infundada.

Una tercera razón que sugiere el intento de Lope por favorecer a los mencionados nobles es la de que la obra esté ambientada en Valladolid. Durante la minoría de Alfonso XI era en esta ciudad castellana donde se encontraba la corte y Lope pudo aprovechar este hecho para justificar el traslado que se hizo de la corte madrileña de Felipe III.

Por último, y en lo que se refiere a la figura de Núñez de Osorio como privado, Lope podría estar intentando

580 *La fortuna merecida* no aparece mencionada en las listas que Lope incluyó en el prólogo al *Peregrino en su patria*, ni en la de 1604 ni en la ampliación de 1618. No se conserva ningún tipo de indicio externo que ayude a concretar una posible fecha de redacción.

mejorar también la imagen del de Lerma a través de la de don Álvaro, ya que el privado de *La fortuna merecida* es un inteligente político y un valiente luchador, cuyo único defecto es el de intentar ayudar a los suyos. Por lo demás, se podría decir que es el rey quien le carga en demasía con regalos y presentes que, además de aumentar su hacienda, despiertan las envidias de todos los demás cortesanos y favorecen las diferentes intrigas que se dan en la obra. Las figuras de los antagonistas envidiosos son dibujadas con tal desprecio, que se podría decir que Lope les acusa, junto con el rey, de ser los responsables de la caída de Álvaro.

Así, Lemos se ve beneficiado por la obra, ya que no sólo se limpia el nombre de su linaje y de su casa, sino que su fama se ve ampliada por los hechos de don Álvaro; lo mismo ocurre con Lerma, cuyas actuaciones corruptas se ven desdibujadas bajo un manto de virtudes y las culpas que se le atribuyen se desvían hacia la figura de un rey pusilánime y hacia las de los envidiosos que ansían ocupar su lugar.

4.- Conclusión

Para concluir, se podría decir que, sin duda, Lope se está sirviendo del medio teatral para fabular hechos históricos acaecidos en el siglo XIV, los cuales, a pesar de lo que podría parecer en primera instancia, están muy relacionados con las circunstancias que rodearon al Fénix en la primera mitad del siglo XVII. La utilización del drama para llevar a cabo este cometido implica que la recepción del mensaje reelaborado por parte del público se consideraba importante, ya que podría influir de alguna manera —o al menos eso se esperaba— en el devenir de los acontecimientos.

Como ya se mencionó al comenzar este artículo, los espectadores que habitualmente acudían a las representaciones teatrales de los corrales no solían tener un nivel cultural suficiente como para acceder por sí mismos a las fuentes. Así, en *La fortuna merecida* Lope elige un hecho histórico más o menos conocido por toda la audiencia —la privanza de Álvaro Núñez con Alfonso XI—, pero lo utiliza tan sólo como punto de partida para hilvanar el argumento de su comedia y para establecer de manera clara la relación de este personaje con su protector el conde de Lemos; después reelabora la acción y, siguiendo los que para él eran los principios de la verosimilitud⁵⁸¹, consigue que el público perciba su ficción como la representación de un suceso real, de un acontecimiento que objetivamente había ocurrido. Dicho de otra forma, Lope consigue que los espectadores de su obra lleguen a identificar el teatro con la historia. En palabras de Martínez Aguilar: “el teatro crea la verdad que produce [...]. Por ello, dentro de la ficción que presenta, los hechos que se dramatizan ocurrieron realmente —históricamente— la certeza histórica que poseen dentro de la ficción equivale a su verdad poética”⁵⁸².

Así, la bondad del Álvaro Núñez ficticio y su inteligencia política se trasladan hasta el siglo XVII, encarnadas en la persona de don Pedro Fernández de Castro y en la de su protector el duque de Lerma. El público asume la “fábula” como si fuera “historia” y por lo tanto su percepción de la realidad política del Siglo de Oro se ve, cuando menos, distorsionada.

581 Tanto en el *Arte nuevo de hacer comedias* como en algunas de las dedicatorias que Lope comienza a incluir en sus *Partes* de comedias a partir de 1620, el Fénix expone sus ideas sobre la utilización de la historia en el teatro. Para Lope, conseguir la verosimilitud se encuentra, al contrario de lo que opinaban los preceptistas, por encima del respeto a la norma de las tres unidades, por ejemplo.

582 Para esta cita, véase Martínez Aguilar (2000: 262).

BIBLIOGRAFÍA

BENNASSAR, Bartolomé (1983): *La España del Siglo de Oro*, trad. P. Bordonava, Barcelona, Crítica.

CATALÁN, Diego (1969): *Siete siglos de romancero (historia y poesía)*, Madrid, Gredos.

--. ed. (1976): *Gran crónica de Alfonso XI*, Madrid, Gredos, 2 vols.

CAUVIN, Mary Austin (1957): *The "Comedia de Privanza" in the Seventeenth Century*, (Tesis doctoral inédita), Michigan, Universidad de Michigan.

CAVERO DOMÍNGUEZ, Gregoria (1984): "Alvar Núñez Osorio y el monasterio de Santa Clara de Jerga", *Astórica: revista de estudios, documentación, creación y divulgación de temas astorganos*, II, pp. 37-51.

DÍEZ BORQUE, José María (1978): *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Antoni Bosch, Barcelona

FERRER VALLS, Teresa (1991): "Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias", en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, eds. M. Diago y T. Ferrer Valls, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 189-199.

--. (1995): "De los entremeses de circunstancias políticas a las piezas dramáticas de circunstancias políticas: el prelude del drama histórico barroco", en *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII col·loqui de la Societat Internacionala pour l'étude de Théâtre Médiévale*, ed. F. Massip, Barcelona, Institut del Teatre-Diputació de Barcelona, pp. 417-424.

--. (1998): "Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)", *Cuadernos de teatro clásico*, X, pp. 215-231.

--. (2001): "Lope de Vega y la dramatización de la comedia genealógica (II)", en *La teatralización de la historia en el teatro del Siglo de Oro español. Actas del III coloquio del aula-biblioteca Mira de Amescua*, eds. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Granada, Universidad de Granada, pp. 13-51.

--. (2004): "El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza", en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro, I: El noble y el trabajador*, coords. I. Arellano y M. Vitse, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 159-185.

--. y Joan OLEZA (1991): "Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo", en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey*, eds. C. Davis y A. Deyermond, Londres, Queen Mary-Westfield College, pp. 145-154.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1935-1940): *Lope de Vega en sus cartas. Introducción al epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Tipografía de Archivos, 2 vols.

--. (1941-1943): *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Artes Gráficas Aldus, 2 vols., [reeditado en (1989): *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Real Academia Española, 4 vols].

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Erasmo (2001): "Recursos escénicos y razones posibles para la reescritura de la historia en algunas comedias de Lope, Vélez y Calderón", en *La teatralización de la historia en el teatro del Siglo de Oro español. Actas del III coloquio del aula-biblioteca Mira de Amescua*, eds. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Granada, Universidad de Granada, pp. 297-306.

MARAVALL, José Antonio (1972): *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones.

MARTÍNEZ AGUILAR, Miguel (2000): "Convenciones genéricas de los dramas histórico-políticos del teatro áureo", *Mágica*, VIII, pp. 57-71.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1899): "Observaciones preliminares a La fortuna merecida", en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, IX: Crónicas y leyendas dramáticas de España, III*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, pp. XCII-CV.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1940): "Lope de Vega. El arte nuevo y la nueva biografía", en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 69-143.

MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. M^a R. Cartes, Madrid, Gredos.

PARDO DE GUEVARA y Eduardo VALDÉS (1997): *Don Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos (1576-1622). Estudio histórico*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

RENNERT, Hugo A y Américo CASTRO (1969): *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, reeditado con notas de F. Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya.

ROZAS, Juan Manuel (1976): *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.

VEGA, Lope de (en prensa): "La fortuna merecida", ed. A. I. Sánchez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, Lérida, UAB-Milenio.

LA DRAMATURGIA MACHADIANA VISTA A TRAVÉS DE LOS OJOS AVIZORES DE LOS CRÍTICOS

Rosa Sanmartín Pérez
Universitat de València

Las críticas teatrales nos ayudan a conocer el éxito o el fracaso de una obra de teatro y, por tanto, su importancia dentro del momento histórico en que se crearon. Es por esto que nos hemos remitido a ellas para poder analizar cuál fue la visión que se tuvo de la dramaturgia machadiana. Para intentar ser lo más objetivos posible, hemos realizado un análisis a partir de los diarios de mayor tirada de la época y que representan las diferentes posturas ideológicas, desde el más conservador al más progresista⁵⁸³.

Habría que tener en cuenta en este análisis la importancia que en aquellos años daba la crítica teatral al texto literario, dándose el caso de realizar análisis exhaustivos dejando relegado a un segundo plano el aspecto escénico que es el que se debería haber abordado⁵⁸⁴.

Adentrándonos ya en lo que es la dramaturgia machadiana, analizaremos una a una sus obras y la repercusión que supusieron dos poetas dentro de la escena española a través de los ojos avizores de los críticos.

La crítica de aquel momento coincidió en valorar muy positivamente la primera obra conjunta de los hermanos⁵⁸⁵, *Desdichas de la Fortuna o Julianillo Valcárcel*⁵⁸⁶, subrayando de ella la belleza de la versificación, el tratamiento de la leyenda y la composición de los personajes, destacando sobremanera los de Leonor y Julianillo.

Igualmente, se habló en las críticas de algunas de las características más relevantes de la obra, como el conocimiento por parte de los autores de la época en la que ubican la acción, la unión en el drama de lo clásico y lo moderno, el éxito que había supuesto el estreno de la obra y la belleza del acto tercero, no solo por su carga dramática, sino también por su versificación:

Pero –y baste un ejemplo– la reacción que en el alma, en el ánimo, en la actitud de Leonor provoca la presencia de Doña Juana en las postrimeras escenas del acto tercero son una bellísima aplicación de las más modernas teorías teatrales⁵⁸⁷ (*Heraldo de Madrid*, el 11 de febrero de 1926).

583 Los diarios con los que hemos realizado el siguiente análisis son: *ABC*, *Ahora*, *Arriba*, *El Debate*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *El Público*, *El Socialista*, *El Sol*, *Heraldo de Madrid*, *Informaciones*, *La Libertad*, *Tarea*, *La Vanguardia*, *La Voz*, *Pueblo* y *Ya*.

584 Normalmente las críticas teatrales dedicaban dos terceras partes de su extensión al análisis del texto literario (se pueden encontrar, incluso, reseñas teatrales en las que se juzgue la composición dramática de los autores) y una última parte en la que se incluía el trabajo de los actores y la recepción por parte del público asistente. En muy raras ocasiones se reseñaba el espacio escénico, con lo que resulta muy difícil realizar un estudio, a través de las críticas, del hecho teatral en sí.

A continuación incluimos dos ejemplos de lo que acabamos de comentar que aparecieron en la prensa después del éxito del primer drama machadiano: “Nada en ella es excesivo y superfluo; pero tampoco insuficiente o quebrado. Al mismo tiempo, la pompa lírica no diluye ni ahoga la enjundia dramática, ni la concisión patética estorba al ufano medio de una lírica rica en imágenes. [...] El voluntario sosiego que han impuesto los autores al ímpetu de sus musas: la disciplina con que las hacen fluir por los cauces estrictos de la substancialidad dramática: el modo consciente, deliberado, inteligentísimo con que, en la obra, está todo supeditado a la eficacia teatral, demuestran el acierto, el exacto sentido dramático, la alta excelencia estética con que entienden y sirven las peculiares virtudes del teatro poético los esclarecidos autores de “Desdichas de la Fortuna o Julianillo Valcárcel”” En Marquina, Rafael (1926): “Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel”, *Heraldo de Madrid*, 11 de febrero.

585 En el diario *El Sol* se afirma: “la obra más interesante de cuantas prometía el cartel anunciador de la temporada”.

586 *Desdichas de la Fortuna o Julianillo Valcárcel* se estrenó en el Teatro la Princesa (hoy Teatro María Guerrero) el 9 de febrero de 1926 por la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza, con el hijo de ambos actores como protagonista. Denominada por los propios autores como tragicomedia narra la historia del hijo bastardo del Conde-Duque de Olivares, Julianillo Valcárcel, después renombrado don Enrique de Guzmán.

587 En Marquina, Rafael: “Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel”, *Heraldo de Madrid*, 11 de febrero de 1926.

Ante el estreno de su segunda pieza dramática, *Juan de Mañara*⁵⁸⁸, la prensa de aquellos años se hacía eco de la importancia de este evento; pero, con especial énfasis lo hacía el diario *La Libertad* que dedicaba una página completa al estreno de la obra, cosa poco habitual en las críticas teatrales de aquella época.

Algunos de estos diarios, como *El Socialista*, *ABC*, y *El Sol*, coincidían en buscar las raíces del personaje del Don Juan de Mañara en el Miguel de Mañara histórico y no en el Don Juan literario⁵⁸⁹. *La Voz* es el único diario que une los mitos de los dos personajes en este nuevo creado por los hermanos Machado y que, a nuestro parecer, es el crítico que más se acerca a la realidad literaria creada por estos autores: “No es Mañara, como fácilmente puede presumirse apellido dado por el capricho al protagonista, llamado Juan, además para mayor claridad de filiación.” (Fernández Almagro, 1927: s.p)⁵⁹⁰.

De los personajes del drama no solo se hizo destacar la figura del don Juan, sino también la de las protagonistas, Elvira y Beatriz, pues sin ellas la reescritura del mito hubiera quedado inconclusa:

...Pero más que la figura ésta [la del Don Juan] nos gustan las de las dos mujeres —especialmente Beatriz—, ambas apasionadas, cada una a su manera, que dan a toda la obra una plenitud de humanidad que conquistó francamente la opinión general del auditorio (Núñez, 1927: s.p).

Beatriz es la mujer enamorada y celosa que renuncia al claustro por el amor a Juan... La maravillosa labor de Pepita Díaz de Artigas requería un estudio aparte. Gracia, ternura, pasión, ímpetu erótico, nobleza de raza, encanto femenino. ¿Qué se puede hacer nada mejor en el teatro? (Aznar, 1927: s.p)⁵⁹¹.

En las críticas teatrales, también se reseñaba la calidad dramática de los actos, coincidiendo, todos ellos, en afirmar que el peor acto era el segundo y que se hubiera necesitado un tránsito entre el segundo y el tercero para comprender mejor la obra⁵⁹². Por el contrario, ensalzaban la composición del acto primero, especialmente por su agilidad dialógica, de un gran dinamismo, con claras referencias a nuestro teatro del Siglo de Oro⁵⁹³:

[...] que empezó afirmando su alta y magistral excelencia en aquella magnífica escena de seducción del primer acto, humana, fatal, vibrante, llena de las palpitaciones del mando, de la vida y de la carne [...] (Marquina, 1927: s.p).

Un acto primero revestido de gallardía, encendido en fuego juvenil, lírico, sin desbordamientos parásitos, precede a un acto en que todo es acción, acción interna, movimiento y revelación de almas, acto por excelencia dramático, tras el cual viene, un poco bruscamente, sin el necesario enlace, como episodio de retablo en que se echara de menos otro anterior, el acto de la muerte, la transformación del amor de Mañara en fuego de caridad, en el que pueden abrasarse los dos amores terrenos.(Díez-Canedo, 1927: s.p).

588 *Juan de Mañara* se estrenó en el Teatro Reina Victoria el 17 de marzo de 1927 por la compañía Díaz-Artigas, recibiendo el aplauso del público y la crítica. Como en el caso de *Desdichas de la Fortuna* o *Julianillo Valcárcel*, los Machado retoman la leyenda del Don Juan y la historia, la de Miguel de Mañara, para crear una obra que funde lo clásico y lo moderno, lo poético y lo filosófico en una sola historia cuyo desenlace sorprende, no por la muerte del protagonista sino por la reconversión de éste a partir de la desmitificación del ángel negro, de la *femme fatale*, encarnada en la figura de doña Elvira.

589 De este último se hacen referencias en el diario *El Imparcial* que, además, alude a que el germen del Don Juan está en el propio Miguel de Mañara: “En el linaje de los Mañaras, que no se agotaron en el decurso del tiempo y han llegado como vástagos donjuanesco hasta nuestros días, la rosa y el laurel no se mezcla.” En Mesa, Enrique de: “Juan de Mañara”, drama en tres actos y un verso, de D. Manuel y D. Antonio Machado” en *El Imparcial*, 18 de marzo de 1927. Contraponiendo esta idea el crítico de *El Heraldo de Madrid* afirma que el germen del personaje se encuentra en el Don Juan: “Juan de Mañara” —bien claro está el designio en esta titulación— es una nueva reencarnación del Don Juan.” en *Heraldo de Madrid*, 19 de marzo de 1927, Rafael Marquina.

590 Fernández Almagro, Melchor: en *La Voz*, 18 de marzo de 1927.

591 Aznar, Joaquín: “Manuel y Antonio Machado fueron anoche aclamados por el público que asistió al estreno de su drama “Don Juan de Mañara”. Teatro poético y humano.” En *La Libertad*, 18 de marzo de 1927.

592 “La línea dramática tiene siempre una dirección segura y una noble prosapia. Descaece alguna vez el vigor de su eficacia; pero, quizá conviene tener en cuenta, al considerar este punto, la órbita total. Posiblemente habría convenido, no para completar el ciclo, que está bien completo, sino para aclararlo escénicamente, un episodio entre las dos jornadas últimas. La transición que se ha operado de una a otra adolece, en cuanto a la convicción plástica que supone el teatro, de brusquedad, y se resiente por ello de falta de fuerza persuasiva.” Marquina, Rafael: “Juan de Mañara” en *Heraldo de Madrid*, 19 de marzo de 1927.

593 “La atmósfera de Lope, Calderón, y de Tirso se respira a pulmón abierto en este Don Juan de Mañara, que revive temas nacionales y logra, con certera mano, nuevas encarnaciones.” Fernández Almagro, Melchor, en *La Voz*, 18 de marzo de 1927.

*Las Adelfas*⁵⁹⁴ es uno de los dramas machadianos que mayor fracaso supuso, junto a su última obra *El hombre que murió en la guerra*, probablemente por el tema tratado. Este fracaso quedó reflejado en la prensa⁵⁹⁵ en donde se criticaba la composición en verso de un asunto tan complejo y de tanta actualidad como era el del tratamiento del subconsciente⁵⁹⁶. La mayoría de los críticos no supo encontrar este *subconsciente* y, los pocos que lograron vislumbrarlo, gustaban más de elogiar a los autores que a la comedia en sí:

Lo que una explicación no logra, tampoco la comedia lo consigue en todos los momentos: claridad. Yo temo, al escribir de ella, no haber visto del todo su alcance. Pero me conviene pensar que no será mía toda la culpa y alguna les cabrá a los autores. Lo que no me satisface por un lado me colma por otro. Las riquezas que los Machado brindan al correr de sus versos son magníficas. Versos no ostentosos, sino contenidos, estrictos. Pecan, a ratos, por falta de severidad. Es el inconveniente de las comedias con asunto del día que han adoptado la vestidura del verso. [...] El público oyó con atención los tres actos de *Las Adelfas* y aplaudió en los finales a los autores con el fervor de siempre; pero, a mi entender, más a ellos que a la comedia⁵⁹⁷. (Díez-Canedo, 1928: s.p.).

El defecto de la obra es su frialdad y su confusiónismo de concepto; su exceso de metafísica, siquiera en algunos momentos la metafísica adquiere ese matiz humorístico, ese dejo de broma específicamente andaluz, que ríe entreverado en la deliciosa e incopiable vaguedad lírica de los versos de Antonio. Se advierte en la comedia un prurito de aprovechar, sin ensacarlos ni ordenarlos, las aportaciones del teatro de esta hora... (Mesa, 1928: s.p.).

La complejidad del problema, la estructura del conflicto y la solución final, que se esperaba a la manera romántica, pero que se resolvió, como comedia que es, con final feliz, sólo cuajó para parte de la crítica que observó un cierto aire renovador en este último acto:

Para Araceli, aquello fue un suicidio. Tiene indicios materiales: las cartas de una mujer. Tiene, además, ese hervor vago de la subconciencia, que se alumbra confusa, pero reiterativa, en sueños. Hermanadas las pruebas ciertas con la visión intuitiva (y un poquito de ayuda de los autores), Araceli logra reconstruir el pasado. El revivirlo agota sus energías espirituales; pero la vida presente la solicita con envite más recio. (Mesa, 1928: s.p.).

Este fundado recelo se afianza con la presentación de un personaje inesperado, extraño, pero que bien pronto tiene inmediata relación con el problema que consume las energías psíquicas de Araceli. Este personaje es el "otro". El "otro", el que disfruta siempre de la más ventajosa situación; el que a nada se obliga en la aventura, el preferido en los amores. El "otro" es, en la comedia, Salvador, "el amado de la amada", de Alberto. (*Floridor*, 1928: s.p.).

594 *Las Adelfas* es la tercera pieza dramática de los hermanos Machado. Estrenada primero en provincias (en Barcelona por primera vez el día 13 de abril de 1928 en la Sala El Dorado; después se representó en La Coruña, Vigo y Gijón), llegó a los escenarios madrileños (Teatro Centro) el 22 de octubre de 1928 por la compañía de Lola Membrives, con un escasísimo éxito, salvaguardado por la consideración que en aquellos días cosechaban los hermanos poetas.

595 La mayoría de los diarios: *ABC*, *La Voz*, *El Sol* y *el Heraldo de Madrid*, pese a hacer patente su crítica, reconocía el tema renovador que los Machado habían dado a su nueva obra dramática.

596 Sirva como ejemplo un breve extracto de la reseña del diario *El Heraldo de Madrid*: "Mi único reparo a *Las Adelfas* es ese: el que su vehículo sea el verso; lo encuentro inadecuado a la forma realista, detallista, minuciosa en que está escrita." González Olmedilla, Juan; en *Heraldo de Madrid*, 23 de octubre de 1928. Lo mismo ocurrió en la otra obra dramática que trataba asuntos contemporáneos *La prima Fernanda*. Las críticas de aquel año reconocían la valía del verso, pero criticaban que no era la forma para tratar asuntos tan actuales como la caída de un régimen: *La prima Fernanda* está escrita en verso lo que provocó reacciones adversas por parte de la crítica; a unos les interesó la forma, a otros les pareció poco apropiada para el tema que estaba tratando, pero todos elogiaron la composición de los versos:

"Poco o nada, lírico el tema, los autores emplean en el diálogo una prosa rimada de muy difícil conseguir y que confirma su maestría." S.F. en *Ahora*, 25 de abril de 1931.

"El verso, elogiable! —¡no faltaba más!—por otros conceptos, no añade mucho atractivo, trabado como está por el voluntario empeño de revismo y realidad." Fernández Almagro, Melchor: "Estreno en el Victoria de 'Mi prima Fernanda'" [sic], en *La Voz*, 25 de abril de 1931.

"[...] es un tipo magnífico [Fernanda], un hallazgo de poetas, pero que no puede expresar poesía, porque está oprimida por el ambiente." Cueva, Jorge de la; en *El Debate*, 25 de abril de 1931.

597 Díez-Canedo, Enrique, en *El Sol*, 23 de octubre de 1928.

*La Lola se va a los puertos*⁵⁹⁸, cuarta pieza dramática de los Machado, fue la obra que mayor éxito cosechó; se representó más de un centenar de veces⁵⁹⁹, se hizo de ella una versión lírica por el compositor Ángel Barrios⁶⁰⁰, y fue llevada al cine en 1947 por el director Juan de Orduña⁶⁰¹:

Comencemos declarando paladinamente que la de ayer en Fontalba ha sido una de las noches más gratas que desde hace mucho tiempo nos ha proporcionado esta ingrata tarea de informador teatral. Sabido teníamos el alto valor espiritual que los hermanos Manuel y Antonio Machado merecen unánimemente a cuantos conocen algo de lo mucho que han producido estos admirables poetas⁶⁰². (Núñez, 1929: s.p.).

La mayoría de la crítica coincide en la excepcionalidad del segundo acto, pese a que para algunos críticos es el que menos dramaticidad proporciona. Es, por esto mismo, por lo que más gustó al público⁶⁰³ que aquella noche se reunía en el Fontalba:

Dos escenas provocaron murmullos particularmente entusiastas: aquélla en que la Lola destruye los celos infundados de la señorita Rosario ("Y si le da a usted vergüenza —de palabra todo eso— dígaselo usted en un beso para que mejor lo entienda.") y enseña a ésta a hacerse amar de su novio, y aquélla en que el tocao Heredia relata, en ingeniosos conceptos y con graciosos madrigales, el milagro que hubo de operarse en el mundo para que Lola bajara a Andalucía, como dechado de las virtudes y encantos femeninos. (Santorello, 1929: s.p.).

Los personajes están todos personificados; tal y como dijeron los hermanos "Los personajes de nuestra comedia —añade D. Manuel— son, como usted sabe, una cantadora, un maestro de guitarra, un viejo sensual, un joven apasionado, una señorita puntillosa y altiva, gentes del campo y de la ciudad, del cortijo y del colmado"⁶⁰⁴. Esta personificación, del agrado de toda la crítica, fue rehusada por el crítico Melchor Fernández Almagro en la reseña que hizo a propósito de este estreno:

... los dos o tres personajes que podrían interesarnos en la obra pasan y vuelven a pasar por la escena, con resistencia evidente a complicar las cosas... "Podrían" —decimos—, porque de hecho no nos llegaron a interesar. No porque falten trances o peripecias; [...] No interesan porque Lola y su ente quedan en la penumbra que va de la criatura humana al símbolo o alegoría. (Fernández Almagro, 1929: s.p.).

Si algo podemos constatar con la lectura de las reseñas es que la obra gustó enormemente y prueba de ello es las veces que fue interrumpida la representación, sobre todo en el acto segundo, para que tanto actores

598 En uno de los fragmentos de las cartas a Guiomar, aparece una anotación en la que se indica el momento en que se inició la redacción: —Voy a contarte la historia de esta comedia. El propósito de escribirla data de hace ya tres años. La copla popular de donde salió el título dice...— en Valverde (1975:234).

599 Se representó 117 veces mientras estuvo en cartel en el Teatro Fontalba. Después la compañía pasó a escenificar la obra en el Teatro de la Zarzuela. Allí se estrenó el 15 de enero de 1930 y se representó otras 24 veces.

600 Se estrenó el 19 de octubre de 1951 en el Teatro Albéniz por la compañía de Jacinto Guerrero y dirección de Carlos Oller.

601 España (1990, s.p.): "La obra resultante, aunque conservó el título original y en los títulos un cartón la anunciaba como "un homenaje a los insignes poetas hermanos Machado", se permitió una cantidad notable de libertades con el texto de base. Aunque algunas de las modificaciones podían resultar disculpables por la inevitable necesidad de "comercializar" el producto y porque no alteraban el fondo del original, otras resultaron de una agresiva vulgaridad".

602 Núñez: "Los poetas Antonio y Manuel Machado triunfaron clamorosamente" en *El Socialista*, 9 de noviembre de 1929.

603 "Cuando la burbuja del asunto prende felizmente en la expresión verbal, el acorde dramático se logra del modo admirable que a todos nos convenció en la escena del segundo acto entre Lola y su antagonista Rosario, sólo fugazmente ser vivo. Cuando lo episódico acude en ayuda del tema que languidece, no logra, resultados análogos, sino el muy lamentable del cuadro de los borrachos, también en la segunda jornada: mitad y mitad de acierto y mala fortuna." Fernández Almagro, Melchor: "El estreno de "La Lola se va a los puertos"" en *La Voz*, 9 de noviembre de 1929. "[...] el acto primero es un modelo escénico; que en el segundo, el de menos calidades de alta poesía dramática, es, acaso por esto mismo, el más eficaz y afortunado en el fallo del auditorio, el que arrastra a la masa a las ovaciones y los bravos, sin que por ello deje de aplaudir el selecto; y que la jornada final, acogida con menos desbordada efusión, es, sin duda, la de menos hondo acierto dramático, por encima, desde luego, en su realización a la sensibilidad media de los espectadores. No obstante, éstos aplaudieron tanto o más que los anteriores el acto tercero, llegando en su impaciencia por rendir a Manuel y Antonio Machado el homenaje decisivo del triunfo, a apagar los versos de la solearilla que entre cajas entona con su arte personalísimo Angelillo, para finalizar la obra: "La Lola.../ La Lola se va a los puertos;/ la isla se queda sola"" González Olmedilla, Juan: "Los hermanos Machado, Lola Membrives y Ricardo Puga logran un triunfo de calidad con "La Lola se va a los puertos". La representación fue interrumpida varias veces en honor de autores e intérpretes." en *Heraldo de Madrid*, 9 de noviembre de 1929.

604 Lázaro, Ángel, "Hablando con los Machado" en *La Libertad*, 5 de noviembre de 1929.

como autores salieran al proscenio. Será la primera y la última vez que una obra machadiana se interrumpa de forma tan notoria:

Los ilustres dramaturgos salieron a escena entre grandes ovaciones dos veces al fin del primer acto; dos, en medio del segundo, y tres veces en su terminación; y hasta seis veces, al acabarse la comedia. (González Olmedilla, 1929: s.p.).

He aquí la obra de los hermanos Machado, que el público siguió con emoción acto por acto y escena por escena, aplaudiendo con fervoroso entusiasmo y reclamando la presencia de los autores para ovacionarles, no sólo al final de cada uno de los actos, sino también por tres veces durante la escena ya mencionada del segundo, dicha, por cierto, maravillosamente por Lola Membrives, que alcanzó en este momento el triunfo reservado a las grandes figuras de la escena. (Aznar, 1929: s.p.).

La quinta pieza dramática de los hermanos Machado lleva por título *La prima Fernanda*⁶⁰⁵; es la única que se acerca a una realidad cotidiana que no dejó impasible a los críticos del momento: la mayoría hablaba de una obra con subterfugio crítico e incluso demagógico, con claras referencias a un régimen que acababa de caer⁶⁰⁶; otros, por el contrario, acertaron a ver una comedia satírica con claras referencias a políticos de todas las tendencias⁶⁰⁷.

Se produjo, asimismo, una disparidad de criterios a la hora de juzgar la obra; para unos la comedia gozaba de una estructura moderna y novedosa⁶⁰⁸, para otros se mantenía dentro de unos cauces clásicos poco acordes con el momento⁶⁰⁹. Para unos, la comedia fue de una gran originalidad, para otros, simple y llanamente, una comedia más:

Burla burlando, Fernanda ha derrocado un régimen, promovido una dictadura, transformado a un farsante en sincero demoledor, deshecho un matrimonio. A esta nueva Cleopatra sólo le falta para ser trágica operar en un mundo de héroes, no de fantasmas. He aquí la profunda originalidad de la comedida. (Aznar, 1931: s.p.).

*La duquesa de Benamejí*⁶¹⁰, sexta pieza dramática de los Machado es un drama romántico, con claras reminiscencias a la *Carmen* de Mérimé, que narra la historia del bandolero de la tradición española. La reescritura del mito no gustó a toda la crítica y así lo hacían constar en las columnas de sus diarios:

Acaso sea pueril, con un criterio rigorista, volver a cribar tan macerado trigo; agitar la clásica pandereta, que, en manos de los Machado, eso sí, tienen sonajas de buen sonido y madroños de fino torzal, como poetisas y prosistas de literaria alcornica que son y acaso también muchas escenas del drama aparezcan no más que abocetadas; pero, sobre estas y otras objeciones, veamos y admiremos en *La duquesa de Benamejí* lo que le da categoría y sensibilidad: la exaltación y el aliento romántico, que ennoblece y empapa las figuras propulsoras del drama, "acción, pasión

605 Se estrenó en el Teatro Reina Victoria el 24 de abril de 1931 por la compañía de Irene López Heredia. Se representó treinta y dos veces y obtuvo un éxito considerable, si tenemos en cuenta el tema de la obra.

606 "“La prima Fernanda”, comedia de figurón, “escenas del viejo régimen”, según se hace constar en los carteles, es una obra llena de interés en la que en efecto, está plasmado con acierto indudable el ambiente de la alta política y de las altas finanzas característico en nuestro país hasta fecha reciente.” S.F. en *Ahora*, 25 de abril de 1931.

607 “No podemos decir en puridad, pese al manifiesto propósito, a la buida intención de los autores, que *La prima Fernanda* sea una comedia específica de un régimen político determinado. Parécenos que su cauce satírico es más amplio, su humano verbo de más generalizada expresión, lo que, lejos de ir en demérito de la comedia, va en su pro, ya que, en cuanto al fondo y a la forma, a su estructuración de genérica caricatura, coincide en su visual objetiva con sistemas y modos que se producen también en otros países.” Floridor: “Victoria. “La prima Fernanda” en *abc*, 25 de abril de 1931.

608 “Poetas de la alcornica literaria de Antonio y Manuel Machado, no sólo aciertan en el tono, en la fina calidad de la comedia, sino que ésta se realza sobremanera por la espontaneidad y graciosa armonía de la forma.” Floridor, “Victoria. “La prima Fernanda” en *ABC*, 25 de abril de 1931.

609 “Nada más opuesto a esto que el asunto de “La prima Fernanda”, comedia de sociedad que impone un tono comedido y discreto y una acción en la que el amor y los negocios y la política parecen mezclados como en un drama de Bernstein, pero sin llegar a drama, con lo que las pasiones, lo mismo la amorosa que la ambición, se mantienen en una nota templada, discreta y de corrección exterior.” Cueva, Jorge de la, en *El Debate*, 25 de abril de 1931.

610 *La duquesa de Benamejí* se estrenó en Madrid el 26 de marzo de 1932 por la compañía de Margarita Xirgu que, junto a Alfonso Muñoz, representaron los papeles principales. Tuvo lugar el estreno en el Teatro Español, en el que permaneció en cartel durante treinta y cuatro días, bajo la dirección de Rivas Cherif y con decorados de Miguel Xirgu, hermano de Margarita.

y conciencia —dicen los autores—, que aspira a deleitar con el mero espectáculo de la vida⁶¹¹ (Floridor, 1932: s.p.).

Manuel y Antonio Machado han hecho un poema dramático, popular, de firme acento. El propósito que los guiara era de muy difícil realización. Querían por lo visto volver a crear, recuperar la perdida inocencia de un género que viene de la cumbre del teatro y el carácter nacional... El peligro salta a la vista: repetir, reiterar motivos sin virtud de renovación. Pues bien: el peligro ha podido más que las precauciones. *La duquesa de Benamejí* se parece demasiado a un “pastiche”. ¿No hay más servidumbre a lo recibido que victoria en lo incorporado?... Las tres estampas, tan vivaces, se nos ofrecen como repintadas, con colores de cromo que trata en vano de justificarse con personales razones. (Fernández Almagro, 1932: s.p.).

La novedad de esta obra reside en la confluencia de verso y prosa, elogiada, en parte, por la crítica de aquel entonces⁶¹², que no se ponía de acuerdo en si la obra había sido todo un acierto o en cambio había sido uno de los mayores fracasos en la dramaturgia machadiana⁶¹³.

En *El hombre que murió en la guerra*⁶¹⁴, Manuel y Antonio Machado, al igual que había ocurrido con su obra *Las Adelfas*, se desvincularon de los cauces clásicos que venían empleando en la composición de su dramaturgia, para abordar el tema de la otredad desde una perspectiva muy “maireniana” que la crítica no supo apreciar. Ésta no aceptó este alejamiento de lo clásico y criticaba la obra por la lentitud en la acción, la falta de dinamismo actoral y sus extensos monólogos. Coincidieron todas las crónicas en analizar la forma en que la obra está escrita al “modo clásico”, dicen los críticos; a unos les pareció interesante esta forma de acercarse a aquellos “antiguos” intentos de renovación teatral, a otros les pareció fuera de contexto:

Esta sequedad influye en la obra, sobre todo en su iniciación con un acto entero dedicado a dar antecedentes al espectador en un diálogo largo. Se utilizan viejos procedimientos teatrales, como el monólogo y los apartes, que revelan una preocupación constante por orientar al espectador, lo que sólo es preciso en obras donde la manera de actuar los personajes son indicios claros de sus ideas y sentimientos. (Cueva, 1941: s.p.).

Deliberadamente los Machado han construido su comedia de un fondo discursivo e inmóvil, dando todo el valor a la palabra, casi sin acción, con largos diálogos, con monólogos y con apartes, con arreglo a la antigua técnica del teatro. El hombre que murió en la guerra es una obra donde los personajes piensan en voz alta, descubren su conciencia y su congoja, se confiesan. He aquí la razón de que la obra sea minoritaria y confidencial, para dicha en voz baja, para escuchada en sombra, acaso para ser leída...⁶¹⁵ (Marquerié, 1941: s.p.).

La crítica se debatía entre los que localizaron el trasfondo machadiano, dándose el caso, incluso, de intuir

611 Floridor: “<Español>. *La duquesa de Benamejí*” en ABC, 27 de marzo de 1932.

612 “Hay una novedad en el diálogo de esta obra; se emplea en ella tan pronto la prosa como el verso, y esto constituye un alarde [de] poetas, porque la prosa sin dejar de ser natural y espontánea y sencilla, tiene empaque y dignidad de verso, y el verso es bello y fluido: tiene claridad, precisión y transparencia de prosa...” en Cueva, Jorge de la, El Debate, 27 de marzo de 1932.

613 Incluimos dos ejemplos de los más significativos aparecidos en la prensa: “Clara visión de su propia estética, repetimos, la de los autores de *La duquesa de Benamejí*, porque eso es su drama -la mejor obra, en nuestro concepto, de cuantas hasta ahora han dado al teatro-, eso es su drama: acción, pasión conciencia. Clara visión de su propia estética. Sólo así un poeta dramático puede arriesgarse a devolverle al teatro —a vuelta de tantas picardías, de tantos artificios de la peor ley en que se ha estragado el gusto una gran parte del público—, a devolverle, decimos, nada menos que su pureza, su “perdida inocencia”: solamente un gran convencimiento y una gran seguridad —¡ya pueden tenerla ellos!— en la voz íntima que dicta la sinceridad en arte puede afrontar la prueba y salir de ésta victorioso, aunque bien mirado, en ellos —en Antonio y Manuel Machado— la decisión supone de antemano el triunfo. Acción, pasión, conciencia. Todo lo esencial y nada de lo superfluo. Es decir, lo más difícil en el teatro. Por dondequiera que el crítico meta su estilite en *La duquesa de Benamejí*, saldrá tinto en sangre. Es que ha penetrado en cuerpo vivo.” Lázaro, Ángel, La Libertad, 27 de marzo de 1932. “Pero no precisa puntualizar el asunto en sus peripecias, sino apuntar el sentido general del tema y sus escenarios; para hacer ver lo que, a nuestro juicio, constituye el mayor mérito del drama: su abolengo españolismo. Razón al mismo tiempo -y no hay paradoja- del defecto capital: “manierismo””. Fernández Almagro, Melchor, en La Voz, 28 de marzo de 1932.

614 *El hombre que murió en la guerra* es la última pieza dramática estrenada de los hermanos Machado. En cuatro actos y escrita totalmente en prosa se estrenó el 18 de abril de 1941 en el Teatro Español de Madrid. Interpretada por M^a Paz Molinero y Francisco Melgares, con decorados de Burmann y Feduchi, estuvo dirigida por Felipe Lluch. *El hombre que murió en la guerra* narra la historia de Juan de Zúñiga, hijo ilegítimo (igual que en *Desdichas de la Fortuna* o *Julianillo Valcárcel*) que participó en la guerra de 1914 en la legión extranjera. Se le da por muerto. Años más tarde aparece en la casa paterna Miguel de la Cruz, nombre falso que se adjudica el propio Juan de Zúñiga. Sólo será reconocido meses más tarde por su ama Juliana y por su prometida Guadalupe.

615 Marquerié, Alfredo, *Informaciones*, 19 de abril de 1941.

las reminiscencias unamunianas que aparecen en la obra⁶¹⁶ y los que no supieron ver el trasfondo de la obra y sí el recuerdo de una guerra muy cercana históricamente⁶¹⁷.

Con esto concluimos el análisis de la recepción crítica a través de los ojos avizores de la crítica dejando constancia aquí de que los hermanos Machado, que no han pasado a la historia de la literatura, como dramaturgos, sí se acercaron a ella, con mayor o menor acierto, intentando llevar a escena nuevas aportaciones que, en la mayoría de los casos, no fueron entendidas por los críticos de aquellos años.

616 La obra posee un indiscutible interés dialéctico, con resonancias unamunescas. (*Arriba*, 19 de abril de 1941, Antonio de Obregón).

617 "Nos estorban una gran cantidad de palabras innecesarias y nos estorba también –¿por qué no decirlo?– cierto aire "demagógico" del protagonista. Se le nota a la comedia su nacimiento anterior a la guerra –hablamos ahora de la nuestra– que tantas cosas ha aclarado definitivamente. Podíamos concretar diciendo que quizá esté algo "pasada de moda". (*Tarea*, 19 de abril de 1941, Fernando Navallas).

BIBLIOGRAFÍA

AZNAR, Joaquín (1927): "Manuel y Antonio Machado fueron anoche aclamados por el público que asistió al estreno de su drama "Don Juan de Mañara". Teatro poético y humano." en *La Libertad*, 18 de marzo de 1927.

--. (1929): "Estreno de "La Lola se va a los puertos" en Fontalba. Un gran éxito de Manuel y Antonio Machado." en *La Libertad*, 9 de noviembre de 1929.

--. (1931): "La última producción escénica de los hermanos Machado" en *La Libertad*, 26 de abril de 1931.

BAAMONDE, Miguel Á. (1976): *La vocación teatral de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Gredos.

CUEVA, Jorge de la (1941): "“El hombre que murió en la guerra”" en *Ya*, 19 de abril de 1941.

DOUGHERTY, Dru, VILCHES, M^a Francisca (1990): *La escena madrileña entre 1918 y 1926 (Análisis y documentación)*, Madrid, Fundamentos.

--. (1997): *La escena madrileña entre 1926 y 1931 (un lustro de transición)*, Madrid, Fundamentos.

ESPAÑA, Rafael de (1990): "Antonio Machado visto por el cine español" en *Antonio Machado hoy*, II, Sevilla, Alfar.

FLORIDOR (1928): "Las Adelfas", en *ABC*, 23 de octubre de 1928.

--. (1932): "<Español>. La duquesa de Benamejí" en *ABC*, 27 de marzo de 1932.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996): *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid, EDAF

MACHADO, Manuel y Antonio (1984): *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva.

MARQUINA, Rafael (1927): "Juan de Mañara" en *Heraldo de Madrid*, 19 de marzo de 1927.

DÍEZ-CANEDO, Enrique (1927): "Los hermanos Machado, en el Reina Victoria" en *El Sol*, 18 de marzo de 1927.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1929): "El estreno de "La Lola se va a los puertos"" en *La Voz*, 9 de noviembre de 1929.

--. (1932): "La duquesa de Benamejí" en *La Voz*, 28 de marzo de 1932

MARQUERÍE, Alfredo (1941): "El hombre que murió en la guerra" en *Informaciones*, 19 de abril de 1941.

MESA, Enrique de (1928): "Las Adelfas", en el Centro. "Las adelfas", comedia en tres actos y en verso de D. Manuel y Antonio Machado" en *El Imparcial*, 23 de octubre de 1928.

NÚÑEZ (1927): "Tremendo fracaso de "Azorín" y gran triunfo de los hermanos Machado" en *El Socialista*, 18 de marzo de 1927.

--. (1929): "Los poetas Antonio y Manuel Machado triunfaron clamorosamente" en *El Socialista*, 9 de noviembre de 1929.

SANTORELLO (1929): "La Lola se va a los puertos" en *Blanco y Negro*, 17 de diciembre de 1929.

VALVERDE, José María (1975): *Antonio Machado*, Madrid, Siglo XXI.

LA MUERTE DEL CANON, LA SUPERVIVENCIA DEL CLÁSICO Y EL LECTOR COMO CIUDADANO CULTURAL

Diego Santos Sánchez
Universidad de Alcalá / University of Harvard

Leer es dejar de leer. Para Harold Bloom la existencia del canon no es más que el resultado “de la superpoblación, de la repleción malthusiana” de las literaturas (Sullà, 1998: 189). En una era en que el catálogo literario no sólo es inabarcable sino que sigue, afortunadamente, creciendo, el lector se enfrenta a la limitación que le impone su propio tiempo y necesita herramientas que le ayuden a escoger, a seleccionar. Esa búsqueda de criterio es la que, en principio, genera el *canon* literario; sin embargo, el canon oculta, de manera más o menos soslayada, propósitos extra-artísticos. Con frecuencia se emplea el canon para definir o justificar una realidad nacional, para conformar en la ideología de la nación a los ciudadanos de un estado. En este sentido, el canon literario es una herramienta más de entre las múltiples de que se valen los estados para justificarse a sí mismos a través de la búsqueda de una *identidad* común para sus ciudadanos, y entre las que encontramos la lengua, la religión o la historia.

El canon de las literaturas nacionales será, pues, el modelo que se toma en el presente artículo como objeto de deconstrucción para lanzar al final la propuesta del clásico como su sustituto. La crítica fundamental que se le puede achacar al canon es la de que se le disfraza a menudo con argumentos intrínsecos a la propia literatura, cuando son los extrínsecos los que muchas veces priman en la selección de las obras que se enseñan en la escuela o publicitan en los medios. Los aparatos ideológicos del estado, por emplear la nomenclatura de Althusser, ejercen su control sobre muchos de los ámbitos culturales de cada país, de los que la literatura es uno más. El canon nacional, pues, responde en cada momento a los intereses del Estado: la creación o consolidación de la nación, la censura de ciertos valores, el adoctrinamiento en la escuela o incluso las razones de mercado son factores determinantes para que desde el poder se consolide el canon incluyendo unas u otras obras. Sullà (1998: 11) habla del canon como “el elenco de obras y autores [que] sirve de espejo cultural e ideológico de la identidad nacional, fundada en primer lugar en la lengua” y que implica “un proceso de selección en el que han intervenido no tanto individuos aislados, cuanto las instituciones públicas y las minorías dirigentes, culturales y políticas”. En este sentido, el canon busca la creación de un ciudadano perteneciente a una comunidad determinada (nacional en este caso) y ello a través de su carácter de lector: el lector implícito *ideal* que estos aparatos ideológicos buscan crear no deja, pues, de ser un *constructo* que se lleva a cabo desde esferas completamente independientes al arte o la literatura. Se trata de un ciudadano que no cuestiona los patrones que le vienen dados desde arriba y que acata lo canónico como tal, en la mayoría de los casos ajenos al proceso y las causas que generan dicho canon.

Cuando hablamos, por ejemplo, de “literatura española”, “no enunciarnos un hecho natural, espontáneo e inmutable”, sino que hacemos referencia a algo que es “una construcción artificial [...] que determina la forma de agrupar un conjunto heteróclito de textos [...] con la idea de hacerles decir algo sobre la existencia colectiva” (Mainer, 1994: 23-24). La literatura española, o cualquiera de las literaturas nacionales, no deja de ser un *canon*, una selección de obras, “de textos heteróclitos”, elegido más en función de un interés extra-literario, como es en la mayoría de los casos la construcción colectiva de una nación, que literario *per se*. Walter Mignolo (Sullà, 1998: 251) apunta cómo “la formación del canon en los estudios literarios no es más que un ejemplo de la necesidad de las comunidades humanas de estabilizar su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro” a través de “la confirmación histórica de los valores culturales que comparten sus miembros”. Los colectivos, en nuestro caso las naciones, componen un canon que de alguna manera los explique y los justifique, independientemente del valor artístico intrínseco de sus obras.

Harris (Sullà, 1998: 56) señala cómo incluso “aunque por definición un canon se compone de textos, en realidad se construye a partir de cómo se leen los textos, no de los textos en sí mismos”. El adoctrinamiento a través de interpretaciones sesgadas hacia la construcción o justificación de una realidad nacional, por ejemplo, se hace en muchas ocasiones más importante que la lectura placentera de las mismas: el canon, pese al comentario con el que abríamos el artículo, no sólo sirve para acotar el infinito *maremagnum* de lecturas, sino que sirve también para *decirle* al ciudadano cómo debe leer. No sólo se escoge el catálogo, sino también la lente con que es preciso analizarlo. Pero al margen de la selección o la interpretación de las obras, “[...] lo importante no es lo que todo el mundo sabe sino el hecho de que todos saben las mismas cosas”, como sugiere Culler (Sullà, 1998: 147). Parece que la nación se construye más que a través de las obras *per se* o de su lectura, a través del conocimiento común de unas mismas obras, independientemente de su valor estético, llegado el caso. Como prosigue el propio Culler, “[l]os americanos deben conocer a Shakespeare, no porque Shakespeare sea superior a Dante, Racine o Goethe, sino porque otros americanos conocen a Shakespeare”. Al fin y al cabo, ¿no se convierten Dante y Goethe, al igual que Cervantes en nuestro caso, en las señas de las naciones europeas al nombrar las instituciones que difunden su cultura por el mundo? En las figuras canónicas conocidas por todos los ciudadanos construye el poder una idea de sí mismo, al tiempo que la exporta al exterior.

Pero, ¿cómo se forma un canon? Obviando la tan discutida formación del canon bíblico, del greco-latino y de los cánones vernáculos de las literaturas europeas, Mainer (1994: 24) sitúa el nacimiento de la conciencia histórica sobre la literatura en la era moderna, gracias a “la conciencia humanística nacional que auspiciaron en su beneficio las monarquías autoritarias en los siglos XV y XVI”. Sin embargo, como apunta Harris (1991: 113), “selective canons of European vernacular literature blossomed only in the eighteenth century”. Sería el Siglo de las Luces, con su afán de construir estados y ciudadanos que los pueblen, quien vería el nacimiento de los cánones nacionales de las literaturas. Saltamos ahora al s. XVIII español. Martín Ezpeleta (2006: 2) coincide con Harris y afirma que el canon de la literatura española nace en este s. XVIII. En el siglo de la Ilustración el poder, encarnado en el Estado, entiende la literatura como legado histórico nacional y se comienza a consolidar un canon de textos que representen no sólo a la literatura misma, sino a la nación fuerte que la genera; aún estamos en lo que Popper (1957) denomina “sociedad cerrada”, la sociedad del despotismo ilustrado que impone su canon y su visión del estado a una masa de individuos indiferenciados, a un sujeto transindividual (Berenguer, 2007). Ya en la primera mitad del s. XIX la relación entre literatura y patriotismo pasa al programa político y se crea la asignatura de Literatura en la enseñanza pública, que exalta los mitos de la patria y crea un imaginario heroico. Esta asignatura (Mainer, 1994: 30) se empleará desde el poder como una herramienta para “[l]a socialización y la identificación nacional del futuro ciudadano”. Desde el poder se manipula el canon, forjando una identidad nacional enfrentada a la del invasor francés y exaltando, desde la perspectiva romántica, mitos como el de Numancia o la heroica resistencia contra la ocupación mora. Se trata de generar en los ciudadanos un sentido de pertenencia, de unicidad como *pueblo*. Desde fuera, y simultáneamente, se implementa esta tendencia: las primeras “historias de la literatura española” se escriben a través de la “mirada del extranjero”, ya que son europeos los que las escriben, generando una idea de “lo español” basada en “[l]a singular impresión que en la literatura española producía la mezcla de fanatismo y fervor, caballerosidad y violencia, esplendor estético y flaqueza intelectual” (Mainer, 1994: 34); se entiende la “literatura nacional” como expresión *natural* de una lengua, la española, que vehicula de manera *natural* unos temas, unas actitudes y unos héroes que son patrimonio colectivo de todos los ciudadanos de España. Así, se entiende lo *distinto* como *distintivo* y se da cuerpo a un canon sesgado que lo que busca es la definición de España a través de “lo genuina o típicamente español”.

El Ministro de Educación de Franco, por su parte y muchos años después, destacará en el prólogo a la *Historia de las Ideas Estéticas en España* de Menéndez Pelayo (1962: XX) “[l]a ingente producción de Menéndez Pelayo, tesoro inmenso de erudición y doctrina, [que] es a la vez dogmática de un españolismo férreo, exigente y lleno de emoción, nacido del estudio del alma española”. El franquismo releerá la obra del crítico, al que se le agradecerá estar “en permanente vigilia por aumentar la gloria de la patria”. Pero si Menéndez Pelayo pretendió ser aséptico y sólo *a posteriori* sus textos fueron *manipulados*, su discípulo Menéndez Pidal sí que presentó un gran

sesgo a la hora de llevar a cabo su propio trabajo. Desde la dirección del Centro de Estudios Históricos, la obra de Pidal se plasma en textos como *Los españoles en la historia y en la literatura*, serie de ensayos de los que dice Martín Ezpeleta (2006: 5) que son “[...] referente de la españolidad y su plasmación artística en las letras [...]”. La labor que se impuso Pidal desde la institución que dirigía fue la de recuperación nacional en un momento en que la conciencia que del país tienen los propios ciudadanos no es muy alentadora, para lo que la crítica se retrotrae a la Edad Media con el fin de intentar buscar en ella (Mainer, 1994: 41) “[...] los orígenes de la nacionalidad y las primeras manifestaciones históricas de carácter colectivo”. Castilla se erige en piedra angular de España y su épica heroica en piedra fundacional de la literatura y, por ende, de la nacionalidad y el *volkgeist* español. Esta misión enmascara una visión absolutamente reaccionaria de la realidad social española: Castilla, convertida en el centro indiscutible de la nación y la literatura, es en realidad el receptáculo de esta visión reaccionaria que lo que busca en ella es la unidad nacional, lingüística y cultural, frente al auge de los nacionalismos periféricos. El profesor Mainer (1994: 43) tiene claro, respecto al Centro de Estudios Históricos dirigido por Pidal, que “su empresa científica era, a la vez, una empresa política [...]”. Un nuevo ejemplo de cómo la creación del canon de la literatura nacional se encuentra supeditada a intereses absolutamente extra-literarios.

Podría hablarse también del franquismo y la brutal censura que implantó en el panorama cultural español, imponiéndole al lector lecturas e interpretaciones; los ejemplos aducidos hasta ahora, sin embargo, dejan sobrada constancia de que la construcción del canon de una literatura nacional es el reflejo de cómo el poder crea ciudadanos nacionales a través de una selección sesgada de obras y de interpretaciones para las mismas; de cómo lo literario no prima en la selección, sino que factores de índole completamente ajena a lo artístico irrumpen en el discurso crítico y científico y configuran un canon impuesto en que el ciudadano nacional es un lector sin libertad.

En cualquier caso, la problemática de los cánones literarios nacionales va más allá de su manipulación desde el poder; Sullà (1998: 18) indica cómo

la existencia de las nacionalidades históricas y su política de reconocimiento lingüístico y cultural, de autoafirmación, [constituyen] el mayor desafío al que se enfrenta hoy un hipotético canon literario español.

Está claro que los límites entre nación y lengua o cultura son asimétricos y que la validez del canon de la literatura nacional hay que buscarla en los intersticios que se plantean entre ambas esferas. Cuando hablamos de “literatura española”, ¿nos referimos a la escrita en cualquier lengua dentro del estado español? ¿O a la escrita en lengua española, aunque sea fuera de España? ¿O a la española, de lengua y origen? La casuística es mucho mayor de lo que podría parecer *a priori*, y más allá de Cataluña o Euskadi, de Hispanoamérica, existen grupos, comunidades que escriben en español y que plantean problemas a la hora de fijar los límites del canon: hablamos, por ejemplo, de los refugiados saharauis o los judíos sefardíes. ¿Por qué Fernando Arrabal, en las bibliotecas de medio mundo, aparece indistintamente clasificado bajo las rúbricas de “literatura española” y “literatura francesa”? ¿A cuál deberíamos adscribirlo? Estas cuestiones hacen que el concepto de “nación” deje de ser operativo y lengua, cultura o tradición se muestren como conceptos que desafían la idea decimonónica del canon literario fundamentado en fronteras, en líneas imaginarias ajenas al arte.

Lo que Bloom llama “the School of Resentment”, esa serie de teorías como la feminista, la *queer*, la post-colonial, etc., ha producido una atomización de cánones que supone, *de facto*, la muerte del *canon* como institución; “[p]ragmatically, the “extension of the Canon” has meant the destruction of the Canon [...]”, sentencia el propio Bloom (1996: 7). El canon de la sociedad cerrada, impuesto al ciudadano nacional, ha dejado de existir. En la sociedad abierta (Popper, 1957) en que nos encontramos parece más apropiado que el ciudadano, con sus propias herramientas y criterios, sea libre a la hora de acceder a la lectura y libre para interpretar las obras. El canon, pues, queda enterrado, y valgan las palabras de Harris (1991: 119) para hacerlo: “If the Canon no longer lives, the reason is that it never did; there have been and are only selections with purposes”.

El propio Bloom (Sullà, 1998: 199), pese a tratar de *imponer* al lector su canon, dice: “Yo mismo insisto en que el yo individual es el único método y el único criterio para percibir el valor estético”. El yo transindividual,

propio de las sociedades cerradas, mantiene una individualidad desdibujada y como lector se atiene al canon que le viene impuesto desde arriba. Sin embargo, en las sociedades abiertas contemporáneas, el yo individual (Berenguer, 2007) se consolida en los valores de libertad, igualdad y fraternidad, y parece inviable que se siga sometiendo a un canon impuesto desde arriba. Él debe ser, como dice Bloom, el depositario del criterio estético. La atomización de cánones, que supone la destrucción del canon, abre el camino al lector para que implemente su ciudadanía nacional con la cultural. El concepto de ciudadanía cultural nace en el seno de los estudios post-coloniales⁶¹⁸ como reacción a la imposición en las colonias de una identidad nacional y un canon literario del todo ajeno a sus culturas. La tarea del ciudadano cultural, que puede y debe ser importada también a las naciones colonizadoras, será la de la búsqueda de los clásicos no impuestos, sino de los que a él, como individuo, le ayuden a ser ciudadano de su cultura, le expliquen de alguna manera el lugar y el tiempo en que vive, por encima de las directrices que le platee su estado nacional. El canon es una imposición y el ciudadano cultural debe componer de manera libre su catálogo de clásicos, de obras que le planteen cuestiones en tanto que ciudadano cultural y no sólo nacional. En la era de la post-cultura, en que las categorías clásicas, como la de *canon*, se han deconstruido, importan más las obras que nos digan quiénes somos o cómo vivimos.

Sullà (1998: 21) ve en el cambio del concepto de *canon* por el de *clásico* “la pérdida de la autoridad, [...] la crisis de la poética tradicional que, en su fragmentación, no admite la validez de unas obras como modelos”. Se trata de la implementación en los estudios literarios de los principios de la sociedad abierta que nace con la Revolución Francesa y que con tanto retraso les ha llegado. El lector debe ser ahora libre para escapar del canon y confeccionar su propia lista de clásicos. Gumbrecht (Sullà, 1998: 75-76) ve los términos *canon* y *clásico* como los polos opuestos de un proceso histórico que tiene su punto de inflexión con la expulsión de Francia de Mme. de Stäel por la publicación en 1810 de su obra *De l'Allemagne*, “[...] momento de transición desde un concepto todavía feudal de la literatura a un concepto burgués”. Acusada de intentar introducir modelos literarios alemanes en la Francia napoleónica, Stäel supone un claro ejemplo de “[...] la disolución de las estructuras básicas del canon como institución social” en su intento de superación de las barreras nacionales aplicadas a la creación artística. Buscando la transición hacia una sociedad abierta para los estudios literarios, Stäel dinamita el canon nacional y habla de las obras como creaciones estéticas, no nacionales. Gumbrecht señala que “[a]ctualmente, el valor de la literatura se mide menos por su función dentro de la sociedad que por su efecto en el *lector individual*”. Se abre camino el yo individual, que da paso al lector individual que, no obstante, sigue siendo un ciudadano. Mme. de Stäel busca ya, de alguna manera, un lector que sea un ciudadano cultural por encima de un mero ciudadano nacional.

El clásico del que hablamos no es el clásico de Goethe, que establecía la dicotomía clásico-sano y romántico-enfermo; ni el que viene de las llamadas lenguas clásicas. Tampoco el definido por Eliot (1945: 19), para quien clásica es la obra que “marks a further stage of civilization beyond making use only of the earlier stages of one’s own”, una obra que agota una lengua y una cultura *exhaustibles*, susceptibles de ser agotadas porque han alcanzado su punto álgido. El clásico que busca el ciudadano cultural escapa a este tipo de discursos épicos y busca, como indica Sainte-Beuve (1850: 12), que nos reconciliemos con nuestros iguales y con nosotros mismos; de alguna manera, que nos ayude a ser ciudadanos. Se trata de un clásico no que dé una visión completa del mundo, sino que haga que nos posicionemos en cuanto a los valores que nos plantea nuestra ciudadanía: nacional, pero también lingüística, cultural, racial, sexual.

Barthes (1973: 22-23) establece una diferencia entre los textos del placer y los del gozo. Mientras que los primeros contentan y proporcionan satisfacción, su lectura no deja de ser “confortable”. Sin embargo, el texto de *la jouissance* sitúa al lector en un estado de alteración, le *desconforta*, “fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage”. Éste es el clásico para el nuevo ciudadano, el que hace temblar los valores que, a través de su ciudadanía, tiene adquiridos y asentados; el que apela *per se* al individuo, más allá de una imposición por parte de

618 Ver, en este sentido, los trabajos de Homi K. Bhabha, especialmente *The location of culture*, Londres y Nueva York, Routledge, 1994.

los Aparatos Ideológicos del Estado, por su valor intrínseco, y despierta un debate crítico en el interior del lector.

La característica de este clásico es, por antonomasia, la supervivencia. La obra clásica que el ciudadano cultural elige, porque le es relevante, es una obra que ha sobrevivido a los filtros impuestos por los Aparatos Ideológicos, al tiempo y al espacio, a distintas interpretaciones, y que le llega a un lector al que le sigue siendo pertinente, despertando en él el debate, la *jouissance*. Pero, ¿cómo sobrevive este clásico?

Por un lado el clásico experimenta una supervivencia geográfica: en la era de la globalización, el clásico es un valor supranacional y es tal por vehicular o cuestionar valores que afecten no sólo a los miembros de una comunidad, sea ésta lingüística, religiosa, racial, sexual o nacional, sino al ciudadano individual. Sirvannos al respecto las siguientes palabras de Bloom (Sullà, 1998: 217):

[...] para cientos de millones de personas que no son europeas ni de raza blanca, [Shakespeare] es un indicador de sus emociones, de su identificación con unos personajes a los que [...] dio existencia mediante su lenguaje.

El clásico lo es en función de su configuración intrínseca y de la lectura que cada ciudadano cultural haga de él; pertenece a la literatura y está, en ese sentido, muy por encima de la partición del mundo en estados. Cada lector instruido reconocerá, o no, en un texto un clásico susceptible de pasar a engrosar su lista: un ciudadano de Alcalá de Henares podrá, o no, considerar como un clásico *El Quijote*, en función de si éste, desde un punto de vista estético o moral, le hace replantearse su relación con el lenguaje o la cultura. Si la obra no le plantea nuevos retos como ciudadano, si no pasa el umbral que Barthes establece entre los textos del placer y los del gozo, no será un clásico para él, pese a vivir en la ciudad que dio a luz a Cervantes. Sin embargo, puede que *El Quijote* sea un clásico para un refugiado saharauí en Tindouf. Para cada lector la obra será diferente, porque cada uno presenta *ciudadanías* muy distintas. La interpretación, pues, reside en el intersticio que existe entre el interior y el exterior del texto, entre lo que éste plantea y cómo el lector, según los patrones de su ciudadanía, lo interpreta. Por eso cada obra cambia con cada lector y el clásico es aquel que sobrevive a las fronteras y produce el gozo barthiano en el lector.

Pero el clásico es también aquél que sobrevive en el tiempo; “[t]he classic is that which is not time bound” (Coetzee 2001: 10). Es un clásico la obra que sobrevive a su propio tiempo tras haberse sometido a diferentes lecturas y haber iniciado y reiniciado debates sobre valores de diversa índole (políticos, culturales, morales o lingüísticos). El ciudadano cultural se convierte en un lector libre cuando es capaz de iniciar, aunque sea en el seno de su propia individualidad, estos debates y de verse involucrado en ellos. El clásico no es una obra que se repliega hacia su propio contenido o los valores que vehicula, sino que mantiene una distancia consigo mismo, una ambigüedad que deja el terreno suficiente para que el lector, el ciudadano, los trabaje y negocie, para someterse a un proceso continuo de interpretación. Coetzee insiste en la repetición como valor que constituye históricamente al clásico, una repetición que busca un *re-emplazamiento* en cada situación en que un individuo lo interpreta. La interpretación, pues, es la causa de que el clásico sobreviva y se actualice, sin importar el lugar o el tiempo. Harris (1991: 111) habla de la supervivencia de las obras “[...] not through a work’s acceptance into a severely limited set of authoritative texts but through its introduction into an ongoing critical colloquy”; Coetzee (2001: 15-16) habla de la “essence of the classic, held in common by works that survive the process of testing”; Kermode define al clásico como el texto que lleva el sello de “autorizado para la exégesis” (Sullà, 1998: 107), como el texto que pervive a través de su comentario.

El crítico aparece en este esquema como un ciudadano; cada uno de nosotros tiene una casuística nacional, lingüística, social, racial, sexual. Cada uno de nosotros es, en definitiva, un ciudadano cultural y un lector. Valgan las palabras, nuevamente, de Coetzee (2001: 16) para cerrar, por ahora, esta discusión sobre el clásico: “[...] the function of criticism is defined by the classic [...] rather than being the foe of the classic, criticism [...] may be what the classic uses to define itself and ensure its survival”. En este sentido, en tanto que críticos, tenemos encomendada la misión de hacer que el clásico sobreviva. O tal vez sea el propio clásico, como dice Coetzee, quien nos utiliza para sobrevivir.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland (1973): *Le plaisir du texte*, París, Seuil.

BERENGUER, Ángel (2007): "Motivos y estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos", en *Teatro*, 21, pp. 13-29.

BLOOM, Harold (1996): *The Western Canon*, New York, Papermac.

COETZEE, J. M. (2001): *Stranger Shores. Literary essays*, Nueva York, Viking.

ELIOT, T. S. (1945): *What is a classic?*, Londres, Faber & Faber Limited.

HARRIS, Wendell V. (1991): "Canonicity", en *PMLA*, 106, 1, pp. 110-21.

MAINER, José-Carlos (1994): "La invención de la literatura española", en *Literaturas regionales en España. Historia y crítica*, eds. J.M Enguita y J.C Mainer, José-Carlos, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 23-45.

MARTÍN EZPELETA, Antonio (2006): "La Historiografía literaria española de la primera mitad del siglo XX", en <www.liceus.com> [Consultado: 8 de enero de 2008].

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1962): *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 3ª edición.

POPPER, Karl R. (1957): *La sociedad abierta y sus enemigos*, Barcelona, Paidós.

SAINT-BEUVE, Charles-Augustin (1963): *Selected essays*, Nueva York, Doubleday & Company.

SULLÀ, Enric, ed. (1998): *El canon literario*, Madrid, Arco/Libros.

CERVANTES Y LA LECTURA DE HISTORIAS FINGIDAS

Guillermo Serés
Universidad Autónoma de Barcelona

En sus dictámenes sobre la lectura de novelas de caballerías y, en general, de historias fabulosas y otras ficciones inventadas, Cervantes se pone a la zaga de una serie muy larga de moralistas o preceptistas, de quienes, sin embargo, discrepa en lo sustancial. Porque la defensa cervantina de la autonomía y suficiencia de la ficción novelesca va más allá de las estrechas miras de la mayor parte de autores que sumariamente enumero abajo como muestra, espigando alguna que otra admonición. Porque el problema central que se plantea la mayoría de éstos radica en juzgar la diferente actitud del lector (sea cual sea su formación, edad o condición) cuando lee textos de ficción o cuando se enfrenta a los de historia, filosofía moral, ciencia, erudición, hagiografías, etc., etc. Dicen los preceptistas que aquéllos, los fabulosos o ficticios, se leen con mucho más gusto porque emocionan, deleitan, apasionan; porque interviene la imaginación. Y, por la misma atención o embelesamiento con que son leídos, calan más hondo en el lector, que se lo cree y lo “vive” más. La lectura de los otros es mucho más distante e intelectualmente mediatizada, porque lo prioritario es estrictamente el provecho. Planteada así, la alternativa entra de lleno en el terreno moral, porque se lee con más gusto lo intrascendente, fútil y placentero que lo provechoso, lo científico o lo moralmente contrastado.

Las historias fingidas, como digo, en tanto que despiertan pasiones verdaderas, son dominio legítimo del moralista o del teólogo, como recuerda Melchor Cano (*De locis theologicis*, XI, 1563: 6), que lo relaciona con la mentalidad de un cierto sector de lectores que no sólo igualan lo leído con lo vivido, sino que creen que aquello siempre es verdadero, aunque sólo sea por haber sido estampado:

En lo tocante al juicio de la historia, ha de promulgarse otra regla.... que debe aplicarse a aquellos hechos que los autores no conocen ni por haberlos presenciado ni por haber oído su relato de fidedignos testigos presenciales. A este propósito conviene recordar la ligereza de quienes, como las mujerzuelas, creen con mayor facilidad lo que más temen. Así, en nuestro tiempo hubo un sacerdote que estaba convencidísimo de que no podía de ninguna manera ser falso lo que había sido impreso, aunque sólo fuera una vez, en letra de molde. Pues, decía, los que tienen el gobierno de la república no cometerían el gran delito de, además de permitir que se divulgaran falsedades, ampararlas con su privilegio... Movido por semejante argumento, se persuadió de que eran verdaderas las hazañas de Amadís y Clariano que en los libros de aquéllos se relatan⁶¹⁹.

A la memoria acude en seguida la locura de don Quijote, que vive tan apasionadamente lo que lee, que la literatura acaba suplantando a la realidad:

En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo (*Quijote*, I, 1).

Mucho antes había analizado Juan Luis Vives este fenómeno, advirtiendo del peligro de ciertas lecturas placenteras. Era consciente el valenciano de que, merced a la emoción que comportan y al auxilio de la imaginación, aquellas lecturas fabulosas se sienten más cercanas y se viven (imaginativa y emocionalmente) más, pues “a lo hondo de la memoria bajan las cosas que desde el principio se han recibido con atención y cuidadosamente” (*De anima et vita*, II, 2). Está constatando, con su característico rigor, una verdad de Pero Grullo

⁶¹⁹ La traducción es del autor.

–no por ello más inofensiva– que acaba rematando así:

Cuando a la memoria primera de cualquier objeto se une un vivo afecto, es luego su recuerdo más fácil, pronto y duradero, como sucede con lo que ha penetrado en nuestra alma con gran tristeza o con gran dolor; de esas cosas queda muy larga memoria.

Consecuentemente, es más fácil de recordar cualquier escena novelesca que nos mueva que un tratado o una hagiografía. Y no tiene nada que ver la discreción, prudencia o inteligencia del lector, sino la atención en la lectura:

sucede a menudo que personas muy inteligentes y dotadas ampliamente del beneficio de la memoria no recuerdan muchas cosas tan bien como algunos que no las igualan en estas facultades, por ver, oír o leer muchas veces con descuido.

La “suspensión del ánimo”, el embelesamiento, la emoción, la tensión lectora... Vale decir: leer con la imaginación es lo que cuenta. No tanto la atención intelectual, la abstracción, la “contemplación”, o sea, leer con el entendimiento. Por lo mismo, son la emoción, la pasión o el afecto, los que nos permite vivir, como si fuesen reales, las cosas leídas:

Todas estas pasiones se extienden también al pasado; así, amamos, odiamos o nos compadecemos de los que vivieron mucho antes. Se extienden también a las cosas posibles y a las ocurridas en cierto modo, por ejemplo, en las fábulas, que sabemos son falsas; lo mismo cabe decir de las cosas futuras... De modo que si una fábula contase que habría un hombre eminentísimo por su valor y la magnitud de sus hazañas, le amaríamos efectivamente. Asimismo, cuando leemos nos tienen suspenso el espíritu la esperanza y el temor, hasta conocer el desenlace definitivo de los hechos (Vives, *De anima et vita*, III, 1).

Que se suspenda el ánimo leyendo, por la emoción que experimenta el lector, también implica que la lectura es una experiencia emocional, que lo leído se puede comparar con lo vivido. Cuando leemos historias, fingidas o verdaderas, obran en nuestro espíritu con la fuerza del bien o el mal verdaderos; nos reímos, lloramos, esperamos o tememos con la misma intensidad que si lo estuviéramos viviendo. Eso mismo cuenta Hernando de Herrera (Bonilla, 1950: 155) del Comendador Griego:

cuando ambos a dos, él y yo, estábamos en Granada, estaba él enamorado del ayunar y desvelarse del beatísimo padre san Jerónimo, porque casi nunca se le quitaba su libro de las manos, y queriendo él trasladar en sí las costumbres santísimas dél, todas las noches del año, cuan luengo es, se le pasaban sin cena⁶²⁰.

Vives quiere dar cuenta de una experiencia de lectura muy intensa, como la identificación de Hernán Núñez leyendo la vida de San Jerónimo, o de una fortísima implicación personal, como lo fue la de Teresa de Jesús, según cuenta en su autobiografía, o, en fin, como la de Alonso Quijano. Porque, a partir del análisis del funcionamiento de los sentidos interiores, Vives quiere explicar no cómo se construyen las fábulas, sino por qué nos apasionamos con la ventura o la desdicha de los seres de ficción y por qué no podemos dejar de leer su historia hasta el final. El sentido último de aquel análisis es defender un uso instrumental de lo literario (como Tirso un siglo después), para dorar la amarga píldora de lo moralmente exigible y lo rigurosamente imprescindible. Para un intelectual del segundo grupo, como Vives, así, el único modo de justificar la literatura de ficción es su utilitarismo, es decir, entendiéndola como un medio de sazonar la verdad (la *veritas fucata*), nunca como un alimento en sí misma⁶²¹. Los otros aspectos de la lectura de aquellos libros ficticios es reprochable, como expone por activa y por pasiva en la *Institución de la mujer cristiana* (1524), traducido al castellano por Juan Justiniano⁶²².

Entre el libro de Vives y, por ejemplo, el de Juan de la Cerda (*Vida política de todos los estados de*

620. Cfr. Serés (2001).

621 “Il [Vives] réduit au minimum le bagage de poésie nécessaire à une éducation chrétienne: Virgile, Baptiste le Mantouan, quelques éléments de métrique, une anthologie de pensées extraites des poètes” (Bataillon, 1969:159).

622 Los dicterios y admoniciones que allí expone e ilustra el filósofo valenciano también pueden rastrearse en el *De causis corruptarum artium*, II, 5; *De disciplinis*, I; *De tradendis disciplinis*, III, 6; *De rationi dicendi*, III, 5-7, etc.

mujeres, 1599)⁶²³, se suceden en España los más diversos ataques contra aquellos libros en concreto y contra la literatura de ficción en general. De la larga nómina se podrían traer los de Juan Ginés de Sepúlveda, en cuya *Antiapologia... de Erasmo* (1532) ni siquiera se adhiere al concepto de *veritas fucata* del propio Erasmo, de Vives o Juan de Valdés (véase abajo), pues contra el de Rotterdam está pergeñada, y por varios motivos:

Primero, el que tú [Erasmo], un hombre consagrado a la tarea de traducir las obras griegas, hayas vertido al latín cuidadosamente las historietas de Luciano, de cuyo conocimiento podrían prescindir los teólogos y filósofos... y, sin embargo, no hayas traducido ni una palabra de Aristóteles (VIII, p. 132).

El ataque luego es en toda regla, acusándole incluso de corromper a los niños con “cuentecillos” como los que incluye en los *Coloquios*, indignos incluso del mismísimo Luciano antes citado:

¿Puede admitirse que pretendas inculcar tales cuentecillos en los espíritus aún inmaduros de los niños, para que aprendan desde muy pequeños, si no a despreciar la religión, sí a no practicarla con reverencia y a no venerar a los santos, cuando se les debería animar y estimular por todos los medios a seguir sus ejemplos?⁶²⁴.

Razones como éstas y otras afines se pueden espigar aquí y allá. En la larguísima lista de los que las exponen también pueden entrar Fray Antonio de Guevara (*Aviso de privados*, 1539), Francisco Cervantes de Salazar (adiciones a la *Introducción a la Sabiduría*, de Vives, 1544), Francisco de Monzón (*Espejo del príncipe cristiano*, 1544), Pedro Mexía (*Historia imperial y cesárea*, 1545), Alejo Venegas (prólogo al *Apólogo de la ociosidad y del trabajo*, de Luis Mexía, 1546), Alonso de Fuentes (*Suma de filosofía natural*, 1547), Luis de Alarcón (*Camino del cielo*, 1547), Diego Gracián (prólogo a su traducción de los *Morales*, de Plutarco, 1548), Gonzalo Fernández de Oviedo (*Libro de la Cámara real del príncipe don Juan*, 1549), A. García Matamoros (*De asserenda Hispanorum eruditione*, 1553), Melchor Cano (*De locis theologicis*, 1563), Gonzalo de Illescas (prefacio a la *Historia pontifical y cesárea*, 1565), Arias Montano (*Retórica*, 1569), Luis de Granada (*Introducción al símbolo de la Fe*, 1583), P. Malón de Chaide (*La conversión de la Magdalena*, 1588), G. de Astete (*Tratado del gobierno de la familia*, 1595) y tantísimos otros que vuelven sobre los mismos conceptos⁶²⁵.

Frente a estas actitudes, opuestas a ultranza a una literatura que no sirva de cauce moral, científico o histórico, hubo testimonios mucho más moderados y comprensivos, como el citado de Juan de Valdés, que se lamentaba en el *Diálogo de la lengua* (1535) de haber perdido los diez mejores años de su vida en la lectura de esas “mentiras”, incluso añadía en seguida, ¿en su descargo?, que tan estragado tenía el gusto, “que si tomaba en la mano un libro de los romanizados [“traducidos”] en latín, que son de historiadores verdaderos, o a lo menos que son tenidos por tales, no podía acabar conmigo de leerlos”. De particular interés me parece esta confesión, pues Valdés nos daba cuenta del insalvable aburrimiento que producían en los curiosos lectores del Renacimiento español esos libros prestigiosos y antiguos, historiográficamente impecables, rigurosamente científicos, cuando no repletos de edificantes y ejemplares doctrinas y moralidades. Por supuesto, Valdés trataba de justificar sus veleidades juveniles achacándolas al mal gusto que entonces tenía, pero también planteaba, autobiográficamente, la contradicción que desde un punto de vista teórico se planteará el Pinciano sesenta años más tarde: frente a unos libros cuya lectura seducía a todos de manera muy especial –pero a cambio de que se estuviera dispuesto a perder el tiempo irremisiblemente–, había otra literatura, moralmente aceptable, incluso artísticamente válida, pero de imposible lectura incluso para humanistas de la talla de Juan de Valdés. El mismo Erasmo lo vio claramente, aunque, como hemos visto, se lo reprochó Sepúlveda, que no entendió, o no quiso entender, la aplicación moral de la literatura de ficción.

623 Muy preocupado porque “hay algunas doncellas que, por entretener el tiempo, leen en estos libros, y hallan en ellos un dulce veneno que les incita a malos pensamientos y les hace perder el seso que tenían” (f. 41’).

624 XLVII, pp. 133-134. El culto debido a los santos y la redacción de hagiografías le preocupa mucho, por lo que más abajo vuelve sobre lo mismo: “Y ¿qué decir de tu diálogo *La peregrinación*? Si cualquier hombre medianamente capaz no se hubiese dado cuenta, tras leerlo con cierto detenimiento, de que ridiculizas el culto a los santos como algo supersticioso y huero y sólo provechoso para los sacerdotes” (L, p. 138).

625 Las características y principales motivos los resume estupendamente Menéndez Pelayo (1905: 440-466), los amplía Thomas (1920/52:115-136), los ilustran Riquer (1947-49: XXXII-LVI; 1973), Glaser (1966) y Ricard (1973); puede verse una antología en Sarmati (1995).

Porque, “vellis nollis”, Erasmo, Valdés, y los erasmistas (“y otras corrientes afines”) en general, trataban de encontrar una solución a la polaridad entre el placer de la lectura de libros intrascendentes, o fabulosos, y el provecho (histórico, científico o moral) que, en principio, debiera sacarse de cualquier libro. Pero ni los tratados de carácter político, como la *Institución de un rey cristiano* (1556), de Felipe de la Torre, o el *Consejo y consejeros del Príncipe* (1559), de Furió Ceriol, basados en sendas obras de Erasmo –los *Apotegmas* y la *Institutio* respectivamente–; ni las obras morales, como la ya citada *Institución de la mujer cristiana* de Vives, que se basaba en la *Christiani matrimonii institutio* de Erasmo; ni los diálogos lucianescos como el *Linguae latinae exercitatio* (1538), del propio Vives, los entretenidos *Coloquios* (1549), de Maldonado, o los cinco *Coloquios matrimoniales* (1550), de Pedro de Luxán⁶²⁶; ni siquiera los *Coloquios satíricos* (1553), de Antonio de Torquemada; ni la obra de los hermanos Valdés; ni el *Crotalón*, de Cristóbal de Villalón; ni el *Viaje de Turquía* consiguieron ese propósito de conciliar la capacidad de emocionar que lleva aparejada la lectura de la ficción y la necesaria utilidad o ejemplaridad que debía exigirse de cualquier obra impresa, fuera o no de ficción, por el mero hecho de imprimirse y, por lo tanto, requerir un Privilegio. Una y otra vez “nos encontramos con que el valor de las obras literarias depende de la cantidad de verdad objetiva que atesoran, sea esta verdad material o moral, y del acuerdo que establecen con los modelos del género”, como comentaba sabiamente el llorado Domingo Ynduráin (1997: 34)⁶²⁷. Visto lo visto, la mayoría de autores se curaban en salud, alejándose explícitamente de la ficción *per se*, de su sentido literal, moralizando; Reinoso, *expressis verbis*:

Esta historia pasada de Florisea yo no la escribí para que sirviese solamente de lo que suenan las palabras, sino para avisar a bien vivir, como lo hicieron graves autores, que, inventando ficciones, mostraron a los hombres avisos para bien regirse, haciendo sus cuentos apacibles para inducir a los lectores a leer su abscondida moralidad, que toda va fundada en gran fruto y provecho... Por lo cual, quien a las cosas de aquel libro diere nombre de las vanidades que tratan los libros de caballerías, dirá en ello lo que yo en mi obra no quise decir, porque en verdad que ninguna palabra escribí que primero no pensase lo que debajo quería entender⁶²⁸.

Tan difícil es dicha conciliación entre ficción y aplicación moral, que la vuelve a reivindicar Tirso de Molina mucho más tarde, en 1635, más de un siglo después, dándose por vencido y, de paso, demostrando que no se ha conseguido. Se pregunta si debe escribir ficciones y novelas para atraer a los lectores y se responde afirmativamente:

¿Novelas? Eso sí. Libros de comedia, aunque salgan los tomos de veinte en veinte. Quimeras y aventuras, con todo género de divertimento aseglarado, por lo nuevo, apetitoso; por lo eslabonado, suspensivo, y por lo satírico, picante. Éstos se compran, se buscan y apetecen, sin que (aunque diversas veces se impriman) se pierdan los libreros, ni los lectores se empalaguen. Pues buen remedio (proseguía mi discurso): doremos esta píldora; hagamos una miscelánea provechosa, y a imitación de la abeja (que con su artificio y las flores de los romerales saca un tercer mixto que, saludable y dulce, ni es totalmente tomillo, ni romero, ni del todo degenera de sus virtudes y sustancia), novelemos a lo santo, y entre lo marañoso y entretejido de lo raro de sus vidas, fabriquemos estos tres panales, que, lisonjeando al apetito enfermo, comunique confitado lo medicinal de sus ejemplos. (*Deleitar aprovechando*, dedicatoria).

Se consigue ese efecto porque “se recrea el común gusto de lo peregrino de los cuentos, lo enmarañado de los amores, lo temerario de la valentía, lo ingenioso de las trazas y lo quimérico de las aventuras”. También consigue desactivar la tesis de Ginés de Sepúlveda arriba citada.

Antes de Tirso, el experimento más digno es, precisamente, el cervantino, pero considerado diacrónica y diferenciadamente. Porque Cervantes intenta aquella conciliación o armonización en las *Novelas ejemplares* y en el *Persiles*; mientras que en el *Quijote*, precisa y metaliterariamente, nos quiere enseñar a leer aquellas dos obras y sus afines, teorizando aquí y allá sobre la lectura, individual y colectiva; sobre la preceptiva; ejemplificando

626 De los que Bataillon (1937/50: 649) dice que se hicieron por lo menos once ediciones entre 1550 y 1589.

627 Ynduráin remachando que para prestigiar las ficciones se debía “marcar las distancias respecto de la caballeresca y señalar su relación y dependencia, directa o indirecta, sea con la realidad, sea con las fábulas esópicas, sea con las narraciones mitológicas” (1997: 34).

628 Es una carta de Núñez de Reinoso, que el editor de *Los amores de Clareo y Florisea* incluye al pie, pp. 196-197.

“ex contrario” con el mismísimo protagonista. Y siempre remitiendo al entendimiento, prudencia y discreción del lector como *ultima ratio*. Es decir, partiendo del axioma de que la lectura de textos de ficción implica una complicidad entre el autor y el lector, un contrato tácito cuyas cláusulas mayores rezan que el lector no utilizará el texto como documento (histórico, científico o moral), sino como medio de entretenimiento, como le explica Sansón Carrasco a don Quijote, arquetipo del mal lector, que confunde historia y ficción:

–Ahora digo – dijo don Quijote– que no ha sido sabio el autor de mi historia... tendrá necesidad de comento para entenderla.

–Eso no–respondió Sansón–, porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto un rocín flaco, cuando dicen: “Allí va Rocinante”. Y los que más se han dado a su lectura son los pajes: no hay antecámara de señor donde no se halle un *Don Quijote*, unos le toman si otros le dejan, estos le embisten y aquellos le piden. Finalmente, la tal historia es del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta agora se haya visto, porque en toda ella no se descubre ni por semejas una palabra deshonesto ni un pensamiento menos que católico. (II, 3).

Un poco antes de redactar este capítulo, en 1613, ya lo había expuesto con cabal propiedad, sin justificaciones o coartadas morales, históricas o científicas, al indicar los motivos y objetivos de la publicación de sus novelas:

Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan. Sí, que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa (*Novelas ejemplares*, prólogo).

Aquí y allá, en boca de unos y otros personajes, va exponiendo sus ideas, clara y resolutamente:

Y qué de los que murmuran de algunos ilustres y excelentes sujetos donde resplandece la verdadera luz de la poesía, que, tomándola por alivio y entretenimiento de sus muchas y graves ocupaciones, muestran la divinidad de sus ingenios y la alteza de sus conceptos, a despecho y a pesar del circunspecto ignorante (*El licenciado Vidriera*).

Porque, además de liberarlas de su utilitarismo, al defender esta prioridad de la lectura como descanso del espíritu, entretenimiento, alternativa a las ocupaciones, etc., está barrando el paso a los lectores como don Quijote, que, lejos de conciliarlas, equiparan o confunden historia y ficción. De no ser asumida en aquellos términos, la lectura de ficción podía ser muy peligrosa; así lo advertían los moralistas y lo sabe el propio Cervantes, poniéndolo en boca del canónigo:

¿Y cómo es posible que haya entendimiento humano que se dé a entender que ha habido en el mundo aquella infinidad de Amadises..., tanto género de encantamientos, tantas batallas... y, finalmente, tantos y tan disparatados casos como los libros de caballerías contienen? De mí sé decir que cuando los leo, en tanto que no pongo la imaginación en pensar que son todos mentira y liviandad, me dan algún contento; pero cuando caigo en la cuenta de lo que son, doy con el mejor dellos en la pared... Y aun tienen tanto atrevimiento, que se atreven a turbar los ingenios de los discretos y bien nacidos hidalgos (*Quijote*, I, 49).

Por ello mismo, haciendo triaca del propio veneno, convierte la historia de don Quijote en escuela de lectura, remitiendo al lector la responsabilidad última. Parece corroborarlo López Pinciano, por boca de Fadrique:

La Poética, como parte de las [ciencias] filosóficas, es noble, noble por la virtud que enseña y noble por la universalidad de la gente que de las obras de ella se aprovecha y noble por la universalidad de las materias que toca, como otro día se verá. Y no vale decir: es mentirosa facultad (con esto respondo a la objeción rato ha puesta), porque, en la verdad, adelante se verá cómo hay mentiras oficiosas y virtuosas. Y en tanto que esa razón llega, digo que no es todo falso lo que dice el pandero y que hay muchas cosas en la Poética, y palabras también, que parecen mentirosas, y no lo son, porque las cosas en lo literal falsas, muchas veces se miran verdaderas en la alegoría (*Philosophía antigua poética*, López Pinciano, 1973, I:162).

De modo que la ficción en sí misma no es nociva, depende del lector, al que no se le impone el sentido del texto, pues no es sagrado o científico, ni una crónica; es él mismo quien le da sentido, acertada o equivocadamente; y si yerra, no pasa nada irremediable. Cada género impone sus condiciones y circunstancias de lectura, cree Cervantes, y el *Quijote* también es el lugar para explicarlas. Siempre desde el “a priori” de que la ficción crea un discurso nuevo, que también exige un lector nuevo, como exponía en el prólogo a las *Novelas ejemplares* y en el epílogo, o sea, en los párrafos finales de la última novela:

—Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto, que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo.

—Con ese parecer —respondió el alférez — me animaré y disporné a escribirle, sin ponerme más en disputas con vuesa merced si hablaron o no los perros.

A lo que dijo el Licenciado:

—Señor alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento. (*Coloquio de los perros*).

No importa saber si hablaron o no, porque es una ficción, donde lo que realmente cuenta es el artificio y la invención, para emocionar, evocar y propiciar que acompañe la imaginación, como diría Vives (véase abajo). No hay que leerla como si fuera verdad, tal como hace, insisto, don Quijote. El licenciado Peralta no cae en ese error: sabe que la ficción no ha de medirse con categorías lógicas, como los libros científicos; ni reverencialmente, como los morales, ni remitiéndola a ningún referente verificable, como la historia. Porque, como recordará orgullosamente,

[...] yo he abierto en mis novelas un camino
por do la lengua castellana puede
mostrar con propiedad un desatino.
(*Viaje del Parnaso*, IV, 25-27).

Es decir, cualquiera de los *pulcherrima ficta* a que alude Fernández de Oviedo en el prólogo a *Don Claribalte* pueden caer, siempre que se acomoden apropiadamente.

Tampoco le corresponde a la ficción dar lecciones o soluciones para la vida, como pretende Alemán —y en otro nivel, Alonso Quijano—, porque las novelas son sólo una “mesa de trucos”; la vida está fuera. Búsquese en ellas entretenimiento, que no es poco, o sea, llénese el ocio, “porque no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean”, pues “horas hay de recreación donde el afligido espíritu descanse” (*Novelas ejemplares*, prólogo). A tal fin, dice más abajo, “se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan, con curiosidad, los jardines”⁶²⁹, o se escriben ficciones.

Esto lo escribe Cervantes en 1613; tras casi cien años de consideraciones negativas sobre la lectura de fábulas o ficciones, como las citadas arriba de los moralistas. Lo escribe para prevenir los peligros de que advertía Melchor Cano de lectores que confunden vida y literatura, historia y ficción, como don Quijote, o un simple ventero:

—Mirad, hermano, —tornó a decir el cura—, que no hubo en el mundo Felixmarte de Hircania ni don Cirongilio de Tracia ni otros caballeros semejantes que los libros de caballerías cuentan. Porque todo es compostura y ficción de ingenios ociosos que los compusieron para el efeto que vos decís de entretener el tiempo, como lo entretienen leyéndolos vuestros segadores, porque, realmente, os juro que nunca tales caballeros fueron en el mundo, ni tales hazañas ni disparates acontecieron con él.

—¡A otro perro con ese hueso! —respondió el ventero —... ¡Bueno es que quiera darme vuestra merced a entender que todo aquello que estos buenos libros dicen sea disparates y mentiras, estando impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que

629 Semejantes razones pone en boca de Vidriera, refiriéndose a los empresarios teatrales: “y con todo esto, son necesarios en la república, como lo son las florestas, las alamedas y las vistas de recreación, y como lo son las cosas que honestamente recrean”.

habían de dejar imprimir tanta mentira junta, y tantas batallas y tantos encantamientos, que quitan el juicio! (*Quijote*, I, 32).

La respuesta del cura se parece mucho, otra vez, al prólogo a las *Novelas ejemplares*:

-Ya os he dicho, amigo -replicó el cura- que esto [publicar libros de caballerías] se hace para entretener nuestros ociosos pensamiento; y así como se consiente en las repúblicas bien concertadas que haya juegos de ajedrez, de pelota y de trucos, para entretener a algunos que ni tienen, ni deben, ni pueden trabajar, así se consiente imprimir y que haya tales libros, creyendo, como es verdad, que no ha de haber alguno tan ignorante, que no tenga por historia verdadera ninguna destos libros.

También pone Cervantes en boca de don Quijote el argumento que esgrime Melchor Cano para responder al canónigo, pero combinándolo con los otros dos: la “apariencia de verdad” y el placer que se obtiene de “su leyenda” (lectura)⁶³⁰:

-Todo puede ser -respondió el canónigo-... no por eso me obligo a creer las historias de tantos Amadises... ni es razón que un hombre como vuestra merced..., dotado de buen entendimiento, se dé a entender que son verdaderas tantas y tan estrañas locuras como los que están escritas en los disparatados libros de caballerías (I, 49)

-¡Bueno esta eso! -respondió don Quijote-. Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron, y que con gusto general son leídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros... ¿habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas...? Calle vuestra merced, no diga tal blasfemia, y créame que le aconsejo en esto lo que debe de hacer como discreto, sino léalos y verá el gusto que recibe de su leyenda (p. 50).

Ahí, precisamente, radica el problema, pensaría Cervantes, en que con don Quijote, “el libro, convertido en norma, modelo y pauta de una existencia, se hace hombre” (Blasco, 1998: 22); tanto, que una de las prioridades del hidalgo parece devolver la vida al discurso dormido de los viejos libros de caballerías. El libro puede acabar “encarnándose”, haciéndose cotidianamente imprescindible, hasta el punto de que la vida ha de ser modelada sobre la pauta de los libros y los libros han de tener la misión de enseñar al lector cómo —al decir de Vives— *rectius vivat*. Cervantes conoce muy bien el problema y quiere prevenirlo, porque toda la peregrinación de don Quijote en busca de aventuras no es más que “leer” el mundo como los libros⁶³¹, asimilar la realidad a lo leído, transfigurarla librescamente, para que el hidalgo logre vivir lo leído, que se haga verdad su lectura⁶³².

Lo conoce bien Cervantes y, aunque no en el grado extremo de don Quijote, de los efectos de la ficción en el lector está plagado de ejemplos el *Quijote*. Así, Dorotea “había leído muchos libros de caballerías y sabía bien el estilo que tenían las doncellas cuitadas cuando pedían sus dones a los andantes caballeros” (I, 29, p. 335) y que “muchos ratos se había entretenido en leellos, pero que no sabía ella dónde eran las provincias ni puertos de mar” (p. 30). La afección es gradual, pues cada lector tiene sus propios condicionantes:

Y como el cura dijese que los libros de caballerías que don Quijote había leído le habían vuelto el juicio, dijo el ventero:

-No sé yo cómo puede ser eso.... que tengo ahí dos o tres dellos, con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no sólo a mí, sino a otros muchos. Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destos libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas. A lo menos, de mí sé decir

630 Riley (1990:90) cree que pesa más el tercer argumento, el placer, que el segundo, la verosimilitud; pero véase Carreño (1999).

631 Sobre los libros de don Quijote, Baker (1997), Ruta (2000:29-43).

632 “Don Quijote debe colmar de realidad los signos sin contenido del relato. Su aventura será un desciframiento del mundo: un recorrido minucioso para destacar, sobre toda la superficie de la tierra, las figuras que muestran que los libros dicen la verdad... [para] transformar la realidad en signo... Don Quijote lee el mundo para demostrar los libros” (Foucault 1966/68:54).

que cuando oyo decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto, y que querría estar oyéndolos noches y días...

–Así es la verdad –dijo Maritornes–, y a buena fe que yo también gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas, y más cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero...

–También yo [habla la hija del ventero] escucho, y en verdad que aunque no lo entiendo, que recibo gusto en oír... de las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras, que en verdad algunas veces me hacen llorar, de compasión que les tengo (*Quijote*, I, 32).

Cada oyente declara su “lectura” del texto, incluida la ventera, que, aun sin escuchar, aprecia el rato de audición, durante el cual “estáis tan embobados, que no os acordáis de reñir”. Con todo, Cervantes hace un poco de trampa, porque difícilmente se leería en el tiempo de la siega y para un público tan poco susceptible de entender las alambicadas razones de los libros de caballerías⁶³³. Un público semejante a los campesinos “embobados y suspensos” (*Quijote*, I, 11) que escuchan la arenga de don Quijote sobre la Edad de Oro; para ellos “todo esto... era hablarles en griego o en jerigonza” (*Quijote*, II, 19). Se admiran, pero no entienden: “admiráronse los hombres así de la figura como de las razones de don Quijote, sin entender la mitad de lo que en ellas decir quería” (p. 58). Cervantes se contradice, en efecto, pero lo que cuenta es su defensa de la lectura o de la audición embelesada, parecida a la del oyente don Fernando:

Calló en diciendo esto el cautivo, a quien don Fernando dijo:

–Por cierto, señor capitán, el modo con que habéis contado este extraño suceso ha sido tal, que iguala a la novedad y extrañeza del mismo caso: todo es peregrino y raro y lleno de accidentes que maravillan y suspenden a quien los oye; y es de tal manera el gusto que hemos recibido en escuchalle, que aunque nos hallara el día de mañana entretenidos en este mismo cuento, holgáramos que de nuevo se comenzara (*Quijote*, I, 42).

La admiración que produce el cuento recuerda las *Novelas ejemplares*⁶³⁴. Y como en éstas, se requiere la debida armonía y proporción de las partes y de la fábula:

–Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías... Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman milesias, que son cuentos disparatados, que atienden, solamente a deleitar, y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las fabulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente. Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo pueden conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desaforados disparates: que el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que vee o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante...Pues ¿qué hermosura puede haber o qué proporción de partes con el todo y del todo con las partes, en un libro o fábula donde un mozo de diez y seis años da una cuchillada a un gigante como una torre y le divide en dos mitades? (*Quijote*, I, 47).

Cervantes pone en boca del canónigo que en la novela debe entrar una necesaria combinación de capacidad de admirar, verosimilitud y emotividad. Porque, en palabras de Tasso –a quien conocía muy bien Cervantes–, sólo los argumentos estimados como verdaderos, y en cuya representación el poeta alcanza la “semplicità della verità”, nos conducen a la “espettazione” y al “diletto”. Si el arte debe “muovere gli animi con la meraviglia”, la reconciliación de lo maravilloso y admirable con lo verosímil se da modificando levemente la consideración aristotélica sobre la licitud de lo increíble para alcanzar la *admiratio*. Porque “niun sì meraviglia di quelli effetti

633 Como muy razonablemente explica Chevalier (1999), a propósito, precisamente, de este capítulo.

634 Riley (1966:146-154); Percas de Ponseti (1975, I, 226) lo relaciona con las palabras del clérigo en I, 47-48. Cfr. Bognolo (1989), que analiza los principales conceptos.

ch'egli non credi veri, o possibili almeno"⁶³⁵. A continuación, la consabida defensa de la verosimilitud:

Y si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira y que, así, no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe.

A renglón seguido, sin embargo, Cervantes se desmarca de los preceptistas haciendo una apología de la libertad compositiva de la novela, fruto, precisamente, de su orfandad teórica:

El cura le estuvo escuchando con grande atención... Y contole el escrutinio que dellos había hecho, y los que había condenado al fuego y dejado con vida, de que no poco se rió el canónigo, y dijo que, con todo cuanto mal había dicho de tales libros; hallaba en ellos una cosa buena..., porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas..., pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama...; aquí un caballero cristiano...; acullá un desaforado bárbaro... Puede mostrar las astucias de Ulixes, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles... y, finalmente, todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre, ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos.

—Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida... que consiga el fin mejor que pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escrebirse en prosa como en verso.

Nótese que Cervantes la tilda de *escritura desatada*⁶³⁶, o sea, no sujeta a las normas genéricas ni al corsé de los estilos ni a la tiranía de la veracidad historicista; siempre, claro, "que tire lo más que fuere posible a la verdad". Muchos contemporáneos hubiesen firmado la mayoría de asertos teóricos cervantinos, incluidos los que tienden a afirmar que las novelas pueden ser el resultado de la combinación de géneros⁶³⁷, o versiones en prosa de poemas heroicos (pues lo suyo es lo universal, no lo particular), "que la épica tan bien puede escrebirse en prosa como en verso"⁶³⁸. Ello es así porque, como decía el Pinciano refiriéndose a la novela bizantina de Heliodoro, "la imitación en prosa es un poema sin atavío, pero vivo y verdadero"⁶³⁹. Y como la novela es "escritura desatada", se pueden interpolar cuantos excursos o digresiones se quieran, guardando los cuatro preceptos compositivos, porque para la novela aún no se ha encontrado una fundamentación teórica, sí una práctica: la de *Don Quijote* mismo.

Tantos ejemplos hay de esta falta de preceptos teóricos; tantas, en cambio, experiencias de lecturas particulares, que Cervantes opta por tomar prioritariamente en consideración el postulado de que el punto importante es el acto de lectura y la "idoneidad" del lector. Así parece recordarlo, otra vez, en boca la Dueña Dolorida, cuando, aun aconsejando que

635 Torquato Tasso, *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*, p. 448. Estas ideas también las expone a lo largo del primero de los *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, *Ibidem*, pp. 347-410.

636 Está pensando seguramente en Quintiliano, *Institutio oratoria*, ix, 4, donde distingue entre dos clases de estilo: uno bien soldado y conjuntado, y el otro característico de una composición desatada o suelta, como en la conversación: "oratio... soluta, qualis in sermone".

637 Lo explicó muy bien Riley (2001).

638 La identificación de cierta prosa narrativa con la epopeya fue una noción muy extendida en las polémicas literarias de la época; véase de nuevo Riley (1966:87-89), Reyes (1984:3-22 y 93-100) y Williamson [(988). Cfr. Canavaggio (1958).

639 *Philosophía antigua poética*, i, p. 279.

de las buenas y concretas repúblicas se había de desterrar los poetas, como aconsejaba Platón..., porque escriben... unas agudezas que, a modo de blandas espinas, os atraviesan el alma, y como rayos os hieren en ella, dejando sano el vestido. (Quijote, II, 38);

reconoce que la culpa no es tanto de los poetas cuanto de los “simples que los alaban y los bobos que los creen”. Con todo, la disputa entre moralistas, como Melchor Cano, y preceptistas neoaristotélicos, como el Pinciano, sobre la licitud de la ficción (habida cuenta de las premisas citadas: vivencia de lo leído y equiparación de lo estampado con lo verdadero) parece resolverla, una vez más, el canónigo toledano, que reducir los problemas de la ficción a una cuestión de “lectura”:

Y si a esto se me respondiere que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira, y que así no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren (Quijote, I, 47).

Es decir, depende del receptor, de su grado de implicación emotiva en lo leído, o de credulidad, de su mayor o menor vulnerabilidad. Al fin y al cabo, la historia de la Primera parte del *Quijote* es la novela de un “ingenio” afectado por la lectura; la Segunda parte, la de quienes han leído la primera. Pero, a diferencia, de don Quijote, las mentirosas verdades del artista sólo tienen valor en el terreno del *otium* (cfr. el prólogo a las *Ejemplares*), nunca en el del *negotium*: éste es el error de don Quijote en tanto que lector, porque, entre otras cosas, las palabras del narrador no son ya, como en la Edad Media, receptáculos de las verdades; ni tampoco, como en el Renacimiento, expansión de la vida; son, al igual que los libros que las contienen, fuentes de error, de duda, de decepción (Durán, 1981: 99).

Cervantes nos lleva al centro de la polémica: la justificación ética de la literatura de ficción, dando voz a la realidad menuda y cotidiana, propia de la “novella”, que tanto habían descuidado la historia y la epopeya⁶⁴⁰.

El *Quijote* surge de los esfuerzos de su narrador por dar solución, desde la práctica de la escritura, al dilema teórico (la problemática relación entre la verdad universal de la poesía y la verdad concreta de la historia) más grave que la crítica de su tiempo tenía planteado, así como a la necesidad de hallar acomodo, entre una y otra (poesía e historia), a un género más acorde con los gustos y exigencias del lector moderno (Blasco, 1998: 69).

El acomodo a que alude Blasco lo pone en boca del propio don Quijote en uno de sus momentos de lucidez:

—Con todo eso —respondió el bachiller—, dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote.

—Ahí entra la verdad de la historia —dijo Sancho.

—También pudieran callarlos por equidad —dijo don Quijote—, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero.

—Así es —replicó Sansón—, pero uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna. (Quijote, II, 3).

El razonamiento es muy parecido a lo que dice Céspedes referido al autor épico:

El poeta épico tomará el asunto ya de su propia inventiva, en la que imaginará cuanto ha de ocurrir, ya de la historia verdadera, y no por eso se dirá que no imita, pues aunque lo que escribe

640 Y la novela larga, con mayúsculas; cfr. Serés (2001).

sea verídico, en modo alguno lo cuenta como verdadero... Es preciso que todo lo pinte no como ocurrió, sino como hubiera debido ocurrir..., y así, a veces, el poeta tomará algo de la historia para escribir de modo que lo lleve de la mera probabilidad a la realidad, y cuando, por ejemplo, cuente la llegada de Eneas a Italia (que Virgilio tomó de la historia auténtica), introduzca cosas que no sean verdaderas, con tal que lo pinte justo, piadoso, enérgico y prudente al príncipe. (Marín, 1966: 147).

La gran diferencia estriba en que la novela cervantina, o sea, la novela moderna, tiene en cuenta al lector. Ya lo dice en el prólogo a la Primera parte: “procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade ni el prudente deje de alabarla”. A la teoría que predicaban sus personajes (muy cercana a la aristotélica), opone Cervantes la realidad literaria de la época, “convirtiendo finalmente su libro en la novelización de este enfrentamiento” (Blasco, 1968: 70), o en la novelización de la distancia que va de la teoría (distinción aristotélica entre historia y poesía) a la práctica: el gusto de los lectores, tanto por el realismo del *Guzmán* como por disparates sin pies ni cabeza. Porque la lectura, sus condiciones y sus secuelas son algunas de las grandes preocupaciones de la época. A pesar de los preceptistas y de los moralistas, la narrativa de ficción, que tanto gustaba a lectores de toda laya (¡incluido Juan de Valdés!) era una realidad que iba más allá de los axiomas de la *Poética*, impregnaba incluso la historia⁶⁴¹, y, por supuesto, era perfectamente instrumentalizado por la literatura espiritual, como, hemos visto, afirmaban sin reparos autores tan dispares como Erasmo o Tirso de Molina, tras comprobar éste, resignado, que ni las comedias ni las vidas de santos atraen a los lectores, demasiado avezados ya a la lectura de historias emocionantes, fábulas o ficciones.

641 Cfr. Rico Verdú (1983:161) y Sánchez (1985).

BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO, Eugenio (1960): "Juan de Valdés contra Delicado. Fondo de una polémica", en *Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, I, pp. 101-13.
- BAKER, Edward (1997): *La biblioteca de don Quijote*, Madrid, Marcial Pons.
- BATAILLON, Marcel (1950): *Erasmus y España* [1937], México, FCE.
- . (1969): "Humanisme chrétien et littérature. Vivès moqué par Resende", en *Scrinium erasmianum*, Leiden, E. J. Brill, 2 vols., I, pp. 151-65.
- BLASCO, Javier (1998): *Cervantes, raro inventor*, Guanajuato, Universidad.
- BOGNOLO, Anna (1989): "L'immaginazione regolata ("imitación", "verisimil", "fábula") nella Philosophía antigua poética di Alonso López Pinciano", *Studi Ispanici*, pp. 101-27.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo (1920): "Un antiaristotélico del Renacimiento: Hernando de Herrera y su Breve disputa de ocho levadas contra Aristótil y sus secuaces", *Revue Hispanique*, 50, pp. 61-196.
- CANAVAGGIO, Jean (1958): "Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote", *Anales Cervantinos*, 7, pp. 13-107.
- CARREÑO, Antonio (1999): "Los desconcertados disparates de don Quijote (I, 50): sobre el discurso de la locura", en *En un lugar de la Mancha. Estudios cervantinos en honor de Manuel Durán*, eds. G. Dopico y R. González Echevarría, Almar, Salamanca, pp. 57-75.
- CÁTEDRA, Pedro M. (1983): "La biblioteca del caballero cristiano don Antonio de Rojas, ayo del príncipe don Carlos (1556)", *Modern Language Notes*, 98, pp. 226-49.
- CERDA, fray Juan de (1599): *Vida política de todos los estados de mujeres*, Alcalá, Juan Gracián.
- CERVANTES, Miguel de (1998): *Don Quijote*, ed. F. Rico et alii., Barcelona, Crítica-Instituto Cervantes.
- . (2001): *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Barcelona, Crítica.
- . (1991): *Viaje del Parnaso*, ed. E. L. Rivers, Madrid, Espasa-Calpe.
- CHEVALIER, Maxime (1976): *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner.
- . (1999): "Lectura en voz alta y novela de caballerías. A propósito de Quijote, I, 32", *BRAE*, 79, pp. 55-65.
- COZARD, Mary Lee (1988): "Cervantes and libros de entendimiento", *Cervantes*, 7, pp. 159-82.
- CRUIKSHANK, D. W. (1978): "Literature and the Book Trade in Golden-Age Spain", *Modern Language Review*, 73, pp. 799-824.
- DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Ana (1992): *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII. 1601-1650 (Catálogo y análisis de su producción)*, Sevilla, Universidad.
- DURÁN, Manuel (1981): *La ambigüedad literaria del "Quijote"*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- EGIDO, Aurora (1994): *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU.
- EISENBERG, Daniel (1973): "Who read the Romances of Chivalry?", *Kentucky Romance Quarterly*, 20, pp. 209-33.
- FOLGEQUIST, J. D. (1982): *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, J. Porrúa Turanzas.
- FOUCAULT, Michel (1968): *Las palabras y las cosas* [1966], México, FCE.

- FRENK, Margit (1982): "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", en *Actas del VII Congreso de la AIH*, ed. G. Bellini, Roma, Bulzoni, pp. 101-23.
- GLASER, Edward (1966): "Nuevos datos sobre la crítica de los libros de caballerías en los siglos XVI y XVII", *Anuario de Estudios Medievales*, 3, pp. 393-410.
- GINÉS DE SEPÚLVEDA, Juan (1991): *Antiapología en defensa de Alberto Pío frente a Erasmo*, ed. y trad. J. Solana Pujalte, Universidad, Córdoba.
- IFE, B. W. (1992): *Lectura y ficción en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- KOHUT, Karl (1973): *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Madrid, CSIC.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1973): *Philosophía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 3 vols.
- MARÍN, Nicolás (1966): "La poética del humanista granadino Baltasar de Céspedes [estudio, edición bilingüe, y traducción de N. Marín]", *Revista de Literatura*, 29, pp. 123-219.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1962): *Historia de las ideas estéticas [1883-91]*, Madrid, CSIC.
- . (1943): *Orígenes de la novela [1905]*, Madrid, CSIC.
- MOLINA, Tirso de (1994): "Deleitar aprovechando", en *Obras completas*, ed. Pilar Palomo, Madrid, Turner, vol. 2.
- NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso (1991): *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*, ed. M. Á. Teijeiro, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- PERCAS DE PONSETI, Helena (1975): *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos.
- REYES, Alfonso (1984): *La actualidad del "Quijote" y otros ensayos*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico.
- RICARD, Robert (1973): "Les auteurs spirituels contre la littérature profane", en *Nouvelles études religieuses*, París, Centre de Recherches Hispaniques, pp. 198-201.
- RICO, Francisco (2003): "Don Chisciotte della Mancia, ovvero la storia del romanzo", en *Il romanzo. Lezioni*, V, Turín, Einaudi, pp. 83-93.
- RICO VERDÚ, José (1983): "Sobre algún problema planteado por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento", *Edad de Oro*, 2, pp. 157-78.
- RILEY, Edward C. (1966): *Teoría de la novela en Cervantes [1962]*, Madrid, Taurus.
- . (1990): *Introducción al Quijote [1986]*, Crítica, Barcelona.
- . (2001): "La novela de caballería, la picaresca y la primera parte del Quijote" [1989], ahora en *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Crítica, Barcelona, pp. 203-15.
- RIQUER, Martín de (1947-49): introd. y ed. Joanot Martorell, *Tirante el Blanco*, Barcelona, Asociación de Bibliófilos.
- . (1973): "Cervantes y la caballerescas", en *Suma cervantina*, eds. J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley, Londres, Tamesis, pp. 273-93.
- RUTA, Maria Caterina (2000): *Il "Chisciotte" e i suoi dettagli*, Palermo, Flaccovio.
- SÁNCHEZ, Alberto (1985): "Don Quijote entre la historia y el mito", en *Lecciones cervantinas*, ed. A. Egido, Zaragoza, CAZAR, pp. 95-111.
- SARMATI, Elisabeta (1995): *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento)*. Un'analisi testuale, Pisa, Giardini.

- SERÉS, Guillermo (2001): "La poética historia de El peregrino en su patria", *Anuario Lope de Vega*, 7, pp. 89-104.
- SHEPARD, Sanford (1962): *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- TASSO, Torquato (1959): *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*, en *Prose*, Milán, Ricciardi, Milán, pp. 411-85.
- THOMAS, Henry (1952): *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas* [1920], Madrid, CSIC.
- WEINBERG, Bernard (1961): *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press.
- WHINNOM, Keith (1980): "The Problem of the "Best-seller" in Spanish Golden-Age Literature", *Bulletin of Spanish Studies*, 57, pp. 189-98.
- WILLIAMSON, Edwin (1988): "Intención" and "Invención" in the Quijote", *Cervantes*, 8, pp. 7-22
- YNDURÁIN, Domingo (1997): *El descubrimiento de la literatura en el Renacimiento (discurso de ingreso en la RAE)*, Madrid, RAE.

LA RECEPCIÓN DEL FUTURISMO EN LA LITERATURA DE ÁMBITO HISPÁNICO

M^a Carmen Solanas Jiménez
Universidad Autónoma de Madrid

Me parece francamente difícil analizar cómo se introduce una teoría literaria en el ámbito internacional, pues son muchos los datos a recoger previamente y difíciles, en todo caso, las valoraciones a realizar al respecto. A dicha empresa acompañan además otros interrogantes tales como quién es el que recibe en el ámbito internacional una determinada teoría literaria: ¿Quien la traduce a la lengua del país receptor, quien la edita, difundiéndola a través de libros y revistas o quien la incluye en su propio devenir artístico? En el caso de los movimientos de vanguardia, la capacidad de persuasión internacional es uno de los factores intrínsecos a su propia definición (Pedro Aullón De Haro, 1998: 42), por lo que acercarse a su recepción en los distintos países en los que esta ejerce su influencia se hace absolutamente necesario. Por otro lado, la recepción de las distintas teorías de vanguardia es, efectivamente, múltiple y compleja, pues se produce gracias a la presencia de editores, especialmente los que están al frente de una revista literaria de vanguardia⁶⁴², los cuales realizan muchas veces la doble función de editores y traductores, pero también gracias a los poetas y escritores que viajan trasladándose y trasladando las innovaciones artísticas de un país a otro. Muchos de ellos son a la vez editores o están al cargo de alguna revista.

El conocimiento de la poética futurista en el ámbito internacional se produce principalmente a través de la publicación del primer manifiesto futurista. A lo largo del año 1909, desde la fecha de su primera aparición en *Le Figaro* de París el 20 de febrero, el manifiesto se difunde por Italia, España e Hispanoamérica. El movimiento futurista, que se desarrolla principalmente en Italia, siendo su fundador el italiano Filippo Tommaso Marinetti, llegará también a Inglaterra, Alemania, Polonia, Rusia, Portugal, Brasil, los Estados Unidos e incluso a Japón⁶⁴³.

En España, es Ramón Gómez de la Serna quien recoge la noticia al recibir de Marinetti una proclama inédita a los españoles “con su letra combativa, como trazada con una astilla más que con una pluma” (Gómez de la Serna, 1957: 997). También traduce en la revista *Prometeo* (Gómez de la Serna, 1909) la “Fundación y manifiesto del futurismo”, realizando un comentario a propósito del primer manifiesto del Futurismo en un escrito titulado “Movimiento intelectual: El futurismo”, que supone las primeras palabras acerca del Futurismo en España. En la misma revista (Gómez de la Serna, 1910b) aparece traducida y publicada la “Proclama futurista a los españoles de F. T. Marinetti”, a la que Ramón añade una introducción⁶⁴⁴.

642 Las revistas literarias difunden las distintas teorías estéticas. Especial importancia tiene para la vanguardia en general y el Futurismo en particular la revista *Prometeo*, fundada por Ramón Gómez de la Serna. También son muy representativas de la recepción del Futurismo las revistas *Cervantes*, *Grecia*, *España* y *Gaceta Literaria*. Cfr. Paniagua, Domingo (1964): *Revistas culturales contemporáneas*, Madrid, Diana; Geist, Anthony Leo (1980): *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Madrid, Guadarrama; Vera Méndez, Juan Domingo (2005): *Del Modernismo al Novecentismo a través de las revistas*, Murcia, Morpi; Valcárcel, Eva (2000): *La vanguardia en las revistas literarias*, A Coruña, Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións.

643 Cfr. Robel, León (1975): *Les futurismes. URSS, Russie, Pologne, Allemagne, Angleterre, Paris, Europe*, n. 552, 1975 y Pontus, Hultén (1986): *Futurisme & futurismes*, Milán, Bompiani.

644 La traducción del texto *Fundación y Manifiesto del futurismo* puede consultarse en Sarmiento, José Antonio (1986): *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana*, Madrid, Hiparión. La traducción de la *Proclama* ha sido publicada recientemente por I. Zlotescu en Gómez De La Serna, Ramón (1996): *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores. La introducción escrita por Ramón Gómez de la Serna a la *Proclama* y el escrito *Movimiento intelectual: El futurismo* pueden encontrarse en Martínez-Collado, Ana (1988): *Una teoría personal del Arte*, Madrid, Tecnos. De la misma autora puede consultarse Martínez-Collado, Ana (1997): *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Para una visión completa de Ramón como artista y difusor de las vanguardias en España pueden verse además los trabajos de Rey Briones, Antonio del: “Novela de vanguardia: Ramón Gómez de la Serna”, ed. de J. Pérez Bazo, op. cit., pp. 227-50; Camón Aznar, José (1972): *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, prólogo de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Espasa-Calpe; Umbral, Francisco (1978): *Ramón y las vanguardias*, pról. de Gonzalo Torrente Ballester, Madrid, Espasa-Calpe y Nicolás, César (1988): *Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo*, Madrid, Universidad de Extremadura. Cabe destacar, por último, el lanzamiento por parte de Ramón Gómez de la Serna, en el mismo año de 1909, del escrito con carácter de manifiesto *El concepto de la nueva literatura. ¡Cumplamos con nuestras insurrecciones!*, publicado también en la revista *Prometeo* (1909), núm. VI, y luego como separata de la revista, *Imprenta Aurora*, Madrid. Actualmente también es posible consultarlo en el volumen de Ana Martínez-Collado, *Una teoría personal del Arte*, op. cit., pp. 55-78.

En Hispanoamérica, la primera versión que se publica es la de Rómulo Ernesto Durón en la *Revista de la Universidad de Honduras*, año I, núm. XI, noviembre de 1909, acompañada de un comentario titulado “Una nueva escuela literaria” y de una entrevista a Marinetti tomada de la revista francesa *Comoedia*⁶⁴⁵. Aquí, encontramos un paralelismo entre Gómez de la Serna y Durón, pues ambos son directores de las revistas en que aparecen publicadas estas primeras traducciones y ambos acompañan la traducción del manifiesto de un comentario personal.

La recepción del Futurismo a nivel editorial fue absolutamente vital desde su origen tal y como lo demuestran el número de traducciones llevadas a cabo el mismo año de su primera publicación. Un factor importante en tal difusión es el empleo de la lengua francesa en la primera publicación del manifiesto, pues a principios del siglo veinte Francia ocupaba el centro de interés debido a las innovaciones llevadas a cabo en el verso libre. A esas primeras traducciones habría que añadir además la traducción de la obra *Le futurismo*, publicada en francés por Marinetti en 1911, a cargo de Germán Gómez de la Mata y Nicasio Hernández Luquero en 1912. Esta traducción, que incluye ya varios manifiestos y textos importantes del Futurismo así como nuevamente la *Proclama futurista a los españoles*, volverá a publicarse de forma ampliada en 1978 bajo el título *Manifiestos y textos futuristas*⁶⁴⁶.

En realidad, estas primeras traducciones, vigentes hasta prácticamente los años setenta, son enormemente libres, en ellas se saltan párrafos enteros y se realizan numerosas interpretaciones del contenido. Como consecuencia, lo único que se recibe del Futurismo es su canto de rebeldía, su temática de la ciudad, de las máquinas y de la guerra.

La difusión del Futurismo es posible también gracias a los viajes de los poetas, principalmente a París donde se realizan veladas futuristas de gran parecido a las que se celebran en Italia. Así como tienen importancia las tertulias en torno a la vanguardia organizadas en España por Ramón Gómez de la Serna.

Esto provoca una recepción múltiple y a veces diferente en el contexto de editores y poetas. Si la función del editor y del traductor en la difusión del manifiesto del Futurismo es fundamental, también lo es la interpretación que de él hacen los poetas y escritores pues de ella depende la mayoría de las veces el cauce de la recepción. También detrás de la traducción que hacen los poetas puede observarse cierto interés por la estética de lo traducido o por renovar la propia estética. Así ocurre en Francia con la figura del poeta Guillaume Apollinaire quien escribirá una síntesis del manifiesto en su *L'antitradition futuriste* de 1913 dando cabida al Futurismo en el desarrollo de su “esprit nouveau”⁶⁴⁷.

En el ámbito hispánico son sobre todo los poetas hispanoamericanos, y en particular el nicaragüense Rubén Darío, el mexicano Amado Nervo, el Venezolano Armando Vasseur y el chileno Vicente Huidobro los que dedican ensayos, reseñas y comentarios a Marinetti y al movimiento futurista⁶⁴⁸. Conviene, sin embargo, señalar la contribución del español Eduardo Marquina a la encuesta internacional sobre el verso libre realizada por Marinetti en 1905, años antes de la publicación del manifiesto⁶⁴⁹.

En el caso de la recepción por parte los poetas aumentan las interpretaciones, las fusiones entre forma y contenido abundando incluso las críticas negativas como la del poeta Amado Nervo quien en su artículo “Nueva

645 Los tres publicados por primera vez en la *Revista de la Universidad*, Tegucigalpa, Honduras, Año I, núm. 11, el 15 de noviembre de 1909. Todos ellos, junto con otro escrito titulado *El futurismo italiano y nuestro modernismo naturalista*, originariamente publicado en *El tiempo*, Caracas el 1º de agosto de 1910 pueden consultarse en Osorio, T. N. (1982b: 21-9): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Ayacucho, Caracas. Cfr. Osorio, T. N. (1982a): *El futurismo y la vanguardia en América Latina*, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas.

646 Marinetti, Filippo, *El teatro futurista sintético, La Cinematografía futurista, el Manifiesto de la danza futurista y La Arquitectura futurista* traducidos por Carí Sanz.

647 Cfr. Wijk, Margareth (1982): *Guillaume Apollinaire et l'esprit nouveau*, Lund, Cwvk Gleerup, pp. 94-101. Apollinaire, Guillaume (1962): *Oeuvres poétiques*, Paris, Gallimard y Apollinaire, Guillaume (1993): *Oeuvres en prose complètes*, 3 Vols., Paris, Gallimard.

648 Cfr. Osorio, T. N. (1982b) y Schwartz, Jorge (1991): *Las Vanguardias Latinoamericanas*, Madrid, Cátedra.

649 Marinetti, Filippo Tommaso (1909): *Enquête internationale sur le vers libre et manifeste du futurisme*, Milán, Ed. Futuriste di Poesia, pp. 86-8.

escuela literaria” rebate el programa futurista⁶⁵⁰. También son constantes las críticas creativas y re-creativas. Así, lo demuestra el uso del versículo y el *que* analógico por parte de Armando Vasseur para opinar sobre Marinetti⁶⁵¹. A parte de un conocimiento meramente anecdótico de los puntos programáticos del manifiesto y del fundador del movimiento futurista, no hay constancia de una reflexión acerca de las repercusiones en la prosodia de la nueva poesía. La sola excepción está constituida por Vicente Huidobro quien en un artículo titulado “El Futurismo”, dice estar de acuerdo con Marinetti en la proclamación del verso libre⁶⁵².

En realidad, la poética futurista busca dar un paso más allá del verso libre con la propuesta de las palabras en libertad pero este aspecto se ha visto enormemente atenuado por la importancia otorgada a su temática. La experiencia práctica de las palabras en libertad está insertada en la revolución poética y tipográfica de la vanguardia que completarán, entre otros, dadaístas, surrealistas y ultraístas cuyas consecuencias alcanzan posiblemente toda la poesía europea e hispanoamericana del siglo XX⁶⁵³. No obstante, a diferencia del número de traducciones de textos futuristas a las que nos hemos referido anteriormente no existen apenas publicaciones de la práctica de la poética futurista y la ausencia de traducciones de los ejemplos de las palabras en libertad futuristas es total.

Pero en estos momentos el interés por traducir es mayor por la poesía francesa⁶⁵⁴. Así, los poetas del veintisiete, lectores de la poesía francesa simbolista primero y surrealista después, realizan traducciones de Aragon, Claudel, Cocteau, Mallarmé, Valéry, Éluard y Nerval; también realizan traducciones de la poesía inglesa de Keats, Yeats, Blake, Wordsworth e incluso alemana (Hölderlin) pero no hay traducciones de poesía futurista. En este sentido, Ramón Gómez de la Serna (1931: 113) publica la composición de Marinetti “Après la Marne, Joffre visita le front en auto” sin traducir. Por otro lado, cuando Ramón Vinyes escribe un artículo acerca de los poetas futuristas lo acompaña en realidad de los textos de los dos poetas franceses Paul Dermée y Guillaume Apollinaire (Osorio, 1982b: 65-73).

Es el cambio rápido intrínseco a la vanguardia lo que la lleva a pasar de una a otra con un ritmo frenético. Por eso se explica que la recepción fuera tan diferente entre los poetas y los editores. Hubo sólo el tiempo de publicar pero no de asimilar completamente ni en profundidad.

Otra constante entre los poetas receptores es la recurrencia al Futurismo del mallorquín Gabriel Alomar para establecer prioridades y comparaciones, especialmente la anticipación de su teoría poética. Tal es el caso del ensayo titulado “Marinetti y el futurismo” que Rubén Darío publica en 1909⁶⁵⁵. El Futurismo de Gabriel Alomar caracterizado por anunciar una serie de cambios poéticos en un momento anterior al surgimiento del movimiento italiano tiene mucha recepción en el ámbito hispano e incluso cierta recepción en Francia⁶⁵⁶. Poco tiene que ver con el Futurismo de Marinetti pero en todo caso constituye una de las diferencias que particulariza la recepción del Futurismo en el ámbito hispánico a diferencia de su recepción en otros países.

650 Amado Nervo, Nueva escuela literaria, en *Obras completas*, Vol. 2, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 178-182. Publicado por primera vez en agosto de 1909 en el *Boletín de Instrucción Pública*.

651 Álvaro Armando Vasseur (1955): *Cantos del yo*, en *Todos los cantos*, Montevideo, pp. 259-60.

652 Huidobro, Vicente (1914): El futurismo, en *Obras completas*, Vol. I, Madrid, Aguilar, 1976, pp. 698-701. Publicado por primera vez en *Pasando y pasando... Crónicas y comentarios*. Santiago, Imprenta y Encuadernación.

653 Cfr. Solanas Jiménez, M^a Carmen, *La dialéctica silencio/ruido en la poética futurista*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la UAM [en prensa].

654 Aunque hay algunas excepciones como la de Fernando Maristany que entre 1917 y 1922 se encargó de la publicación de selecciones de poesía francesa, inglesa, portuguesa, alemana y también italiana. Cfr. Ruiz Casanova, José Francisco (2000): *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra.

655 Publicado por primera vez en *La Nación de Buenos Aires* el 5 de abril de 1909 puede consultarse en Osorio, T. N. (1982b: 3-7).

656 Cfr. Alomar, Gabriel (1970): *El futurismo i altres assaigs*, ed. de Antoni-Lluç Ferrer; Alomar, Gabriel (1905a): *El futurisme: Conferencia llegida en L'Ateneu Barcelonés la nit del 18 de Juny de 1904*, Barcelona, s.n.; Alomar, Gabriel (1905b): *El futurisme*, L'Avenç, Barcelona; Alomar, Gabriel (1907): “Als amics del Futurismo”, *Futurisme*, Barcelona, 1-VII-1907; Alomar, Gabriel (1908): *De poetisació: Conferencia llegida en l'Ateneu Barcelonés la vetlla el 14 d'octubre de 1908*, Barcelona, Antoni López; Alomar, Gabriel (1909): “El futurismo à Paris”, *El Poble Català*, Barcelona, 9-III-1909; Alomar, Gabriel (1910): *Poesies*, Barcelona, Il·lustració Catalana; Alomar, Gabriel (1970): *El futurisme i altres assaigs*, Barcelona; Alomar, Gabriel (2000-2004): *Obras completas de Gabriel Alomar*, Mallorca, Moll y Sobejano, Gonzalo (1967): *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid. Véase también Valcárcel, Eva (1998: 47-56): *La Introducción de la Vanguardia en la poesía hispánica*, Madrid, Fundación Universidad Española.

Aún cabe preguntarse por la recepción del Futurismo en estos últimos años, en que la propia Italia ha vuelto a considerar la importancia de la crítica y el cuidado de las publicaciones de los manifiestos y la literatura futurista, después de un primer momento de abandono debido al compromiso que acaba adquiriendo el movimiento con la ideología dominante del fascismo⁶⁵⁷.

En este sentido, actualmente, es posible encontrar traducciones más modernas en castellano que carecen prácticamente de ese carácter interpretativo existente en las primeras traducciones y que ofrecen cierto rigor con respecto al original como la realizada por José Cervelló en *Primeras vanguardias artísticas, textos y documentos*⁶⁵⁸. No existe, no obstante, una traducción actual de todos los manifiestos del Futurismo, ni de importantes recopilaciones de manifiestos y escritos futuristas sino que las publicaciones aparecen siempre limitadas a una selección de manifiestos futuristas.

Respecto a las composiciones de palabras en libertad conocen una sola edición española en forma de antología a cargo de José Antonio Sarmiento⁶⁵⁹ publicada en 1986 lo que demuestra que el interés por la práctica de la poesía futurista sigue siendo escaso. En cambio el interés por los planteamientos teóricos de la vanguardia ha seguido creciendo cada vez más por parte de la crítica de ámbito hispánico como lo demuestra el magnífico trabajo realizado por Eva Valcárcel con respecto a la introducción de la vanguardia en el ámbito hispánico con un capítulo dedicado al Futurismo y las obras publicadas por Osorio Nelson Tejada, centradas en el Futurismo y la Vanguardia Latinoamericana.

Ya Guillermo de Torre afirmaba en su obra *Literaturas de vanguardia* de 1925 que —el futurismo es el más conocido, el único movimiento probablemente conocido en los letrados y del público latino— al menos en sus postulados fundamentales y en sus hechos más sonoros—. Por los gestos futuristas y Marinetti, su máximo introductor, han tenido siempre un relieve mundial y anecdótico (Guillermo de Torre, 1920: 12-13). Pero aunque el reconocimiento del Futurismo ha estado presente en el ámbito hispánico desde su fundación, como hemos visto, la recepción se ve afectada en todo momento por un exceso de interpretación y anecdotismo, además de prácticamente limitada al primer manifiesto del movimiento y a la figura de su fundador.

657 Cabe destacar la edición italiana de Aldo Palazzeschi y Luciano De Maria en Marinetti, Filippo Tommaso (1968): *Teoria e invenzione futurista*, Verona, Mondadori. Este mismo año se publica en España la traducción de varios manifiestos llevada a cabo por R. Santos Torroella en el volumen Pierre, J. (1968): *El Futurismo y el Dadaísmo*, Madrid, Aguilar. Respecto a la ideología fascista con la que se acaba confundiendo el Futurismo me suele gustar sacar a la luz el menos conocido dato del Marinetti anarquista. Cfr. Chiampi Alberto (1989): *Futuristi e Anarchici. Quali rapporti? Dal primo manifesto alla prima guerra mondiale e dintorni (1909-1917)*, Edizioni Archivio Famiglia Berneri, Pistoia.

658 Cirlot, Lourdes (1993): *Primeras vanguardias artísticas, textos y documentos*, Barcelona, Labor. Contiene tres manifiestos futuristas traducidos por José Cervelló. Se trata del manifiesto de *Fundación y Manifiesto del Futurismo*, el *Manifiesto de los pintores futuristas* y *La escultura futurista*. El primer manifiesto del Futurismo ha sido también traducido al gallego y al vasco. Cfr. González Gómez, Xesús (1995): *Manifestos das vangardas europeas (1909-1945)*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento y San Martín, Francisco Javier (1992a): *Begirada urduria: manifestu eta testu futuristak*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, Departamento de Cultura y Turismo. De este último libro existe igualmente la edición en lengua castellana *La mirada nerviosa: manifiestos y textos futuristas* y contiene la publicación de treinta textos futuristas sobre música, arquitectura y urbanismo, publicidad, etc., muchas veces de importancia secundaria pero que no aparecen en ninguna otra edición en español. Centrado en el segundo Futurismo, disponemos por último del volumen *Vanguardia italiana de entreguerras. Futurismo y Racionalismo*, catálogo de la exposición en el IVAM Centre Julio González, Valencia, abril-junio de 1990. Para conocer las traducciones hechas al castellano de los manifiestos futuristas véase Solanas Jiménez, M^a Carmen, *La dialéctica silencio/ruído en la poética futurista*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la UAM [en prensa], pp. 116-7. En San Martín, Francisco Javier (1992b: 367-69) también es posible encontrar un detallado resumen de los textos futuristas publicados en italiano.

659 Sarmiento, José Antonio (1986): *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana*, Madrid, Hiperión.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLOMAR, Gabriel (1905a): *El futurisme: Conferencia llegida en L'Ateneu Barcelonés la nit del 18 de Juny de 1904*, Barcelona, s. n.
- . (1905b): *El futurisme*, L'Avenç, Barcelona.
- . (1907): "Als amics del Futurismo", *Futurisme*, Barcelona.
- . (1908): *De poetisació: Conferencia llegida en l'Ateneu Barcelonés la Vetlla el 14 d'octubre de 1908*, Barcelona, Antoni López.
- . (1909): "El futurismo à Paris", *El Poble Catalá*, Barcelona.
- . (1910): *Poesies*, Barcelona, Il·lustració Catalana.
- . (1970): *El futurisme i altres assaigs*, Barcelona.
- . (2000-4): *Obres completes de Gabriel Alomar*, Mallorca, Moll.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1998): "Teoría general de la Vanguardia", *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, ed. J. Bazo, CRIC, pp. 31-52.
- BACARISSE, Mauricio (1920): "Afirmaciones futuristas", *España*, 271, Madrid, pp. 14-15.
- CAMÓN AZNAR, José (1972): *Ramón Gómez de la Serna en sus obras, prólogo de Julio Gómez de la Serna*, Madrid, Espasa-Calpe.
- COMER, César (1919): "Un manifiesto futurista", *Cervantes*, abril, Madrid.
- CHIAMPI, Aberto (1989): *Futuristi e Anarchici. Quali rapporti? Dal primo manifesto alla prima guerra mondiale e dintorni (1909-1917)*, Pistoia, Edizioni Archivio Famiglia Berberi.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1918): "El futurismo... a los diez años", *España*, 151, Madrid, p. 1.
- GÁLVEZ, Pedro Luis de: (1919): "Marinetti, el estilo y el hombre", *Grecia, Revista de Literatura* eds. I. del Vando-Villar y A. del Valle, n° 1-V, p. 7.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: (1928): "Marinetti en España. Conversación con Marinetti por...", *Gaceta Literaria*, eds. E. Giménez Caballero y M. Azaña, n°15-II, p. 3.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1909): "El concepto de la nueva literatura", *Prometeo*, VI, abril, Madrid, VI, pp. 1-32.
- . (1910a): "Un manifiesto futurista sobre España por F.T. Marinetti", *Prometeo*, XIX, Madrid, p. 3.
- . (1910b): Introducción a la proclama futurista a los españoles de F.T. Marinetti", *Prometeo*, XX, Madrid, pp. 517-518.
- . (1928): "Gravedad e importancia del humorismo", *Revista de Occidente* (Febrero) [Madrid, Alianza, 1973], pp. 348-60.
- . (1931): *Ismos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- . (1957): *Obras completas*, Barcelona, AHR, 2 Vols.
- . (1996): *Obras Completas*, ed. I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, varios volúmenes.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1909): "Fundación y manifiesto del futurismo", *Prometeo*, ed. R. Gómez de la Serna, VI, abril, pp. 65-73.

--. (1910): "Proclama futurista a los españoles", *Prometeo*, ed. R. Gómez de la Serna, p. 20.

OSORIO TEJADA, Nelson (1982a): *El futurismo y la vanguardia en América Latina*, Caracas, Centro de Estudios Norteamericanos Rómulo Gallegos.

--. (1982b): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Ayacucho.

REY BRIONES, Antonio del (1998): "Novela de vanguardia: Ramón Gómez de la Serna", en *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, ed. J. Bazo, Toulouse, Cric&Ophrys, pp. 227-50.

RIVAS CHERIFF, C. (1921): "F.T. Marinetti. Le Tactilisme. Manifesti Futuriste", *La Pluma*, mayo, p. 1.

SAN MARTÍN, Francisco Javier (1992a): *Begirada urduria: manifestu eta testu futuristak*, San Sebastián, Diputación Floral de Guipúzcoa.

--. (1992b): *La mirada nerviosa: manifiestos y textos futuristas*, San Sebastián, Diputación Floral de Guipúzcoa.

SOBEJANO, Gonzalo (1967): *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid.

SOLANAS, M^a Carmen, *La dialéctica silencio/ruido en la poética futurista* [en prensa].

TORRE, Guillermo de (1920): "Una página de Marinetti", *Grecia*, Madrid, pp. 12-13.

VALCÁRCEL, Eva (1998): *La Introducción de la Vanguardia en la poesía hispánica*, Madrid, Fundación Universidad Española.

VINYES, Ramón (1918): "Poetas futuristas", en *Voces*, III, 27, Barranquilla, p. 1.

DE LECTURAS DEVOTAS A LECTURA PROHIBIDAS: LA CENSURA DE LIBROS PARA MUJERES EN EL SIGLO XVI

María Cecilia Trujillo Maza
Universitat Autònoma de Barcelona

La imagen de la mujer lectora en el Renacimiento nos llega a través del silencio y la censura. Por una parte, las representaciones de vírgenes orantes con el libro de horas, nos ofrecen esa imagen silenciosa y femenina que los moralistas citaban en los tratados espirituales de la época. La mujer, siguiendo los dictados paulinos, debía permanecer en silencio y obedecer sumisamente la palabra del varón. Por otra parte, encontramos la censura de la literatura de entretenimiento realizada por los principales autores de la literatura devota que arremeten en sus prólogos contra estos libros de “vellaquerías” por los que, al parecer, la mujer sentía una especial inclinación. Son ponzoña para el alma, pues amanceban su virtud y la someten a los peores vicios a través de los engaños y las mentiras habituales de esta literatura amorosa. La lectura espiritual y, en concreto, el libro cristiano se le ofrece a la lectora como el remedio que disolverá los efectos de las lecturas profanas.

Estos textos condenatorios nos han brindado dos conclusiones: la primera, es que a través de la insistencia de este discurso se podía vislumbrar la instauración de un público femenino estable para los géneros de entretenimiento, y si no, ¿a qué viene tanta preocupación por la lectura femenina de libros de caballerías y de pastores? La segunda, es que a la mujer solamente le estaba permitido leer libros de devoción en lengua vulgar. Estudiosos como Gagliardi (2003), Graña Cid (1999), Sarmati (1996), Thomas (1952), han visto en estas características de los textos morales y en la censura de la lectura femenina, discursos unívocos en los que la mayoría de autores parecían concertar que el remedio para las lecturas de entretenimiento eran los libros espirituales y que la mujer siempre le estaba permitido guardar estos libros en su biblioteca. No obstante, pese a esta premisa, muy pocos libros de ficción fueron censurados por la Inquisición en el siglo XVI, prueba de ello es que en el índice de Valdés de 1559 y en el de Quiroga de 1583 se censuraron mucho más las lecturas espirituales en lengua vulgar que las lecturas profanas.

Estimo que pocas veces se ha cuestionado la relación entre estas reprobaciones que pretenden dejar a la mujer en silencio, con la otra censura quizá más “oficial” que veía enormes peligros en entregarle los textos sagrados al vulgo. De este modo, pretendo buscar vías alternativas para comprender algunos aspectos de la censura de la lectura femenina en el siglo XVI y quizá el sentido de su prohibición.

1-. La desfloración de la juventud en romance

La censura en el siglo XVI español corre por dos vías paralelas y, en algunos casos, opuestas. La primera de ellas es la censura que realizaban los moralistas y estudiosos de la literatura profana, entendiendo por ésta la que albergaba los géneros asociados con el entretenimiento. Tal como lo señala Rusell (1978), aquí entran el teatro, la poesía vernácula, los libros de caballerías, las novelas de pastores, la novela sentimental y en algunos casos la literatura pagana de la Antigüedad, aunque se suele censurar menos porque la lengua latina protegía con su tupido velo las liviandades habituales en los otros géneros vulgares con un limitado acceso del pueblo⁶⁶⁰. La segunda vía condenatoria es la que figura en los Índices publicados por el Santo Oficio y en los discursos que rodean su redacción. En este caso la preocupación fundamental es la traducción de las *Sagradas Escrituras* al

660 Por ejemplo Arce y Otálora en el *Coloquio* realiza una diferenciación entre los textos latinos y los de lengua vulgar: “[PINCIANO]. Una cosa quiero que me digáis: ¿Qué diferencia hay entre esos libros de romance que tanto condenáis, a los libros de latín y poesía que se leen en las escuelas públicamente para enseñar a los que aprenden, como son Ovidio, Virgilio, Horacio, Persio, Marcial y Juvenal y otros tales? Pues algunos son más deshonestos y no tan dulces, y vemos que éstos no tan solamente son admitidos, pero los leen públicamente en las escuelas y estudios y nos enseñan por ellos en la niñez. PALATINO. La diferencia y mejoría que hay es que no son tan fáciles de entender ni se comunica tanto su daño por estar en latín, y que están más llenos de avisos y doctrina, y que oyéndolos y entendiéndolos se aprende filosofía moral y el mismo latín, que con su capa y velo cubre lo deshonesto de ellos.” (Arce y Otálora, 1995: 457).

romance y por supuesto, la difusión masiva de la literatura devota que ponía en manos inexpertas los textos que el clero había guardado con sumo celo. Me ocuparé de inmediato de la primera censura para luego comprender los matices de esta última.

Los ataques a la literatura de ficción se centran en la demostración de que sus contenidos incitan sentimientos lujuriosos y afectan la percepción de la realidad. La nómina de autores que reflexionaron sobre este aspecto es extensísima. Algunos mencionan este problema moral de la literatura en los prólogos y secciones específicas de sus tratados espirituales o pequeñas “guías” de oración para un público más heterogéneo, mientras que otros prefirieron ahondar en esta preocupación por la educación femenina y escribieron manuales didácticos exclusivamente para mujeres. Quizá vale la pena mencionar algunos ejemplos como la obra inaugural de Juan Luis Vives *De Institutione feminae Christianae* (1524), *El Aviso de Gente Recogida* de Diego Pérez de Valdivia (1585), *La Perfecta Casada* de fray Luis de León (1583) el *Tratado del gobierno de la Familia* de Gaspar de Astete (1597) y el *Libro Intitulado Política de los Estados de Mujeres* de Juan de la Cerda (1599).

Pero ¿a qué se debe el malestar por los libros de entretenimiento? Estas obras, generalmente, se centraban de manera especial en los modos cortesés y la idealización del amor. Como el *roman* medieval, presentaban un universo refinado, acaso femenino, con justas de caballeros y doncellas enamoradas, alejado por completo de la realidad del lector de la época, y por esto el lector encontraba un remanso en los itinerarios de ensueño propuestos por sus autores “ignorantes” y “poco cristianos”. Adicionalmente, tal como lo indican: Marín Pina (s.a.)⁶⁶¹ y Aguilar (2004), la mujer desempeñaba una función esencial en casi todos los argumentos de los libros de caballerías y de la equivocadamente llamada “novela sentimental”. Le proporcionaban al autor la historia que está “reescribiendo” como sucede en *Olivante de Laura*, cantaban y tañían instrumentos por valles perdidos, hacían encantamientos y regalos valiosísimos de los que dependía la fortuna del héroe o castigaban y despreciaban al hombre que las tenía por poco, como sucede con el defensor de Griselda en la novela de Juan de Flores. Es, pues, natural que los moralistas vean poco adecuadas estas lecturas en lo concerniente a la formación de la doncella. Sí, había otros temas, la aventura, el viaje, los pormenores de la guerra, “asuntos de armas y caballeros”; pero estos tampoco le convenían a la doncella.

Detrás de esta parafernalia de caballeros andantes está la sensualidad, la lujuria, el amor con sus exaltaciones y delirios aliñada con una materia “mentirosa” e “inútil”. Gaspar Astete (1603: 178-179) subraya los efectos de los libros de ficción, en comparación con los devotos; se lamenta por el modo en que los lectores se “mueven” por las materias que éstos contienen y en cambio, no sufren la misma identificación o emoción con los cristianos⁶⁶². Precisamente esta filiación del lector con el libro es la cuestión que más anima los debates de los moralistas con el advenimiento de esta nueva literatura vulgar.⁶⁶³ A propósito de esta imitación se configura la biblioteca moral femenina: si la mujer ha de imitar las acciones que lee, más vale que sean cristianas, pues de otro modo llevará a la perdición de la familia y de sí. Francisco Cervantes de Salazar en sus “Adiciones” al *Camino para la Sabiduría* de Juan Luis Vives (1546: f. 14) traza esta relación peligrosa entre la lectora y su dechado novelesco:

vale tanto tras el gusto de aquello que no querría hacer otra cosa, ocupando el tiempo que había de gastar en ser laboriosa y sierva de Dios, no se acuerda de rezar ni de otra virtud, deseando ser otra Oriana como allí y verse servida de otro Amadís, tras este deseo viene luego procurarlo, de lo cual estuviera bien descuidada si no tuviera donde lo deprendiera en lo mismo, corren también lanzas, parejas de mozos, los cuales con avisos de tan malos, encendidos con el deseo

661 Agradezco a la profesora Marín Pina por haberme facilitado el artículo aún sin publicar.

662 “Vemos que estara un hombre o una doncella leyendo un libro de estos un día entero y una noche muy larga, y derramára lágrimas y se enternecerá leyendo cómo otro caballero aventurero quedó muerto en la batalla o cómo el otro loco amador desfalleció en la pretensión de su dama; y no leerá siquiera media hora en un libro de devoción, ni derramará una sola lágrima o acordándose de sus pecados o pensando en la amarguísima pasión del Salvador” (Astete, 1603: 178-79).

663 Navkladalova (2005: 100): coincide con este punto y para ejemplificarlo, revisa las diferentes metáforas de lectura en los tratados de educación sobre las que se insiste en la relación del libro y su lector: “El discurso renacentista sobre la textualidad concibe la lectura como una transmutación que vincula la materia del texto y el lector, para decirlo de alguna manera. La imaginaria del pensamiento sobre la lectura, que incorpora frecuentes imágenes de la digestión, alimentación, y en definitiva, la transformación, corrobora tal afirmación”.

natural, no tratan sino como deshonrarán la doncella y afrentarán la casada, de todo esto son causa estos libros, los cuales plega a Dios por el bien de nuestras almas, vedan los que para ellos tienen poder.

La aplicación de los principios morales de las lecturas devotas con todas sus prácticas en las lecturas de evasión es una de las cuestiones que más preocupaba a los moralistas y en donde reside el peligro de esta “sustitución” de hábitos de lectura de un género a otro. La destreza de la lectura en silencio está en estrecha relación con las lecturas devotas, también en auge en estos albores de la imprenta en España. El problema surge cuando este hábito está arraigado en la lectura en general, incluyendo en este caso los libros de entretenimiento.

No obstante, este no fue un discurso unívoco y muchos de estos autores ponían muy poco en práctica la materialización de esta biblioteca ideal. Un ejemplo de ello es que el obispo de Sant Sadurní le cedió a Pérez de Valdivia una biblioteca compuesta por ciento veinte impresos entre los que se encontraban las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Fiammeta* de Boccaccio y el *Novellino* de Masuccio Salernitano, obra que además fue censurada por el índice de Quiroga (1583) por su carácter anticlerical⁶⁶⁴. Según Virgilio Crespo (1984) era frecuente que algunos de los censores o figuras claramente vinculadas con la Inquisición como los calificadores adquieran licencias especiales para poder leer los libros profanos que ellos mismos estaban vedando. De manera semejante, el reconocido cronista real Jerónimo de Zurita (1903), comenta la necesidad que tenía el vulgo en leer estas obrillas poco devotas. Después de atacar las mentiras de los libros de caballerías concluye que esta literatura ligera es necesaria para pueblo, ya que les permite encontrar “los manjares gruesos” para entretener y ocupar su tiempo. No censura toda la literatura profana, incluso defiende, por ejemplo, que el *Amadís* por su estilo y las virtudes de su protagonista merece ser leído, junto con las obras de Garcilaso, Boscán, Diego de Mendoza e incluso la *primera Celestina* por estar “muy bien escritos”⁶⁶⁵. Parece aceptar que pese a los juicios y a las advertencias de los moralistas, el vulgo seguirá acudiendo a estos libros más humanos y sensuales. De manera semejante, Pérez de Valdivia (1977: 429) y Juan Luís Vives (1995: 65-66) reconocen que sus beatas lectoras no siempre tendrán la santa disposición para entregarse a la lección espiritual y le ofrecen algunas obrillas que pueden leer sin caer en los peligros de los romances de caballerías. Para el baezano serán las *Crónicas de Indias* y los tratados de historia natural, mientras que para Vives serán *De Próspera y Adversa Fortuna* de Petrarca y *El Inquirindón* de Erasmo para las mujeres que no sepan latín.

Por otra parte, Alejo de Venegas (1546) en el prólogo de la obra de Luis Mexia, se queja de la inferioridad de los géneros “Milesios” y critica la actitud de la institución que se desvela en vigilar la herejía y las obras devotas por las que se puede infiltrar la heterodoxia y pone muy poca atención en la literatura profana que circulaba con sumo éxito. Siguiendo las reflexiones de Russell (1978), la regla séptima del Concilio de Trento (Roma, 1564) decía que todo aquello que fuera lascivo, obsceno; que corrompiera fácilmente debía ser prohibido, pero si tenían un estilo elegante o eran considerados un “clásico” podían permanecer intactos. A excepción del *Lazarillo*, de la *Diana* y de algunas obras de teatro de Torres Naharro, Juan de Encina y Gil Vicente, ninguno de los índices quinientistas incluyó la literatura profana en su elenco de obras prohibidas. Incluso en el de Quiroga, mucho más relajado que el de Portugal publicado dos años antes, no se menciona ningún requisito en lo que atañe a este género, mientras que se condena con catorce argumentos gran parte de la literatura devota ¿Cómo explicar la “muchedumbre” de libros espirituales que se imprimen y leen en España durante el siglo XVI con

664 Sin duda, un documento muy sugerente que desvela los gustos variopintos del clero, es el memorial fechado en Barcelona el 20 de marzo de 1585 en el que el obispo de Sant Sadurní de Noya, Juan Rosich, legaba un lote de ciento veinte impresos y manuscritos a Diego Pérez de Valdivia (Mardurell, 1957: 428). Aunque en ningún documento tenemos constancia de que Pérez de Valdivia haya leído estas obras, algunas en exceso alejadas de sus consideraciones espirituales, no deja de ser interesante el modo en que los ejemplares menos apropiados para esta biblioteca ideal estuvieron, acaso, infiltrados en su propio *Studio*.

665 “Solo una cosa quería que advirtiéndose en esto, que habiendo en la lengua española tan buenos ingenios está muy falta de libros bien escritos y que hubieran ilustrado, como se ha hecho en la italiana y en la francesa, y si algunos pocos hay en semejantes materias pudiéndose sufrir no se deberían quitar. Tales son: la *primera Celestina*, las obras de Boscán, las de Garcilaso, las de D. Diego de Mendoza y las de aquellos autores que están en el *Cancionero General* que se imprimió en tiempos de los Reyes Católicos, con que se quite de las que el catálogo de España manda. Así mismo, las *Coplas* de Rodrigo Cotta, del viejo enamorado, *Triunfo de Amor* de Alvar Gómez de Mendoza, que aunque tratan cosas de amores, trátanlo como gente prudente y sabia, y en fin algunos libros han de quedar para ocupar la gente sensual que no sabiendo ocuparse en cosas más altas por fuerza han de tener algunos manjares gruesos en que se entretengan” (Zurita, 1903: 219-220).

tantas limitaciones? ¿Cómo se entiende la censura de las obras “anti-morales” de caballerías en relación con las condenas inquisitoriales? A continuación veremos algunos comentarios que surgen a propósito de estas lecturas vanas en las que defiende la lectura de las obras espirituales que tanto preocupaba a la Iglesia.

2.-La piadosa lectora

Aunque el Quinientos es un período en el que se reflexiona acusadamente sobre la instrucción del hombre y especialmente de la mujer, esta preocupación no es exclusiva del Renacimiento. En la Antigüedad y en la Edad Media ya se sugerían algunas reflexiones acerca del lugar de las letras en la vida de la mujer, como se advierte en Aristóteles, Plutarco, san Jerónimo, la *Regula Cesarii*, la partida segunda de Alfonso el Sabio⁶⁶⁶; y algunas distinciones de Tomás de Aquino⁶⁶⁷.

La epístola a Leta de San Jerónimo es uno de los textos más citados en los tratados de mujeres del XVI en España, puesto que justifica la lectura como un fin moral femenino y menciona la metodología de la que se debe servir la madre para enseñar en su hogar⁶⁶⁸. Al final de la epístola el santo especifica las lecturas que Leta habrá de tener en cuenta para educar a su hija en la espiritualidad. La mujer deberá leer los *Proverbios de Salomón*, el *Libro de Job*, los *Santos Evangelios* y el *Eclesiastés*, entre otros textos. Es una instrucción que no tiene que ver con una destreza intelectual, sino con la asimilación de ejemplos que la harán “sabia espiritualmente” (Ballarín 1994: 17). La mujer deberá cambiar sus adornos y sus vanidades por lecturas que edifiquen su carácter; indicación a la que se acogerán posteriormente Francesc Eiximenis en *Lo llibre de les dones* (1495), Juan Luís Vives en *De Institutione feminae Christianae* (1524) y Juan de la Cerda en la *Política de todos los estados de mujeres* (1599). Por ello, las únicas lecturas que puede realizar estarán dispuestas para asegurar su estampa angelical, tal como lo expone Jerónimo (1548: 581): “Ama la Sagrada Escritura y el saber te amara. Guarda la sapiencia y ella te guardara. Hónrala y ella te abrazará. Estos sean los joyeles que anden en tus pechos y las arracadas de tus orejas.”

La beata debe aproximarse a estas lecturas con un fin moral concreto: contemplar sus defectos y encontrar un camino que alivie sus daños. Pérez de Valdivia y Juan de la Cerda, como ejemplos de este parecer, insisten en la lectura como medicina para el alma. Tiene efectos “terapéuticos” y le proporciona herramientas para enmendar los vicios propios del siglo:

Lea pues la sierva de Dios un tiempo limitado para mirarse como en espejo: como el bienaventurado Santiago dio a entender; y examínese que tal es, que tan lejos esta de la verdadera santidad, y cuánto le falta para llegar a la cumbre de la verdadera perfección (Pérez de Valdivia, 1977: 426).

El libro como espejo es una metáfora recurrente en la literatura devota del Siglo de Oro ya que ilustra su comedido moral y justifica su valor en la biblioteca femenina.⁶⁶⁹ Es también un reclamo del propio uso de la

666 Me refiero a la *partida segunda* en donde se indica la educación que debe recibir la mujer noble: “E desque ovieren entendimiento, para ello, deven las fazer aprender leer, en manera que lean bien las oras, & sepan leer en salterio, & deven puñar, que sean bien mesuradas & muy apuestas, en comer & en beber, & en fablar, & en su continente & en su vestir, & de buenas costumbres en todas cosas” (*Las Siete Partidas*, 1528: XCIII^v-XCV).

667 En la *Summa Theologica*, santo Tomás hace una distinción “biológica-moral” de la mujer y el hombre (I, 92, 1 en F. Barbado ed. 1959): “la mujer es, por naturaleza, inferior al hombre en dignidad y poder, ya que, en expresión de San Agustín “el agente es siempre superior al paciente”. Por consiguiente, la mujer no debió ser producida en la primera creación de las cosas”. Más adelante confirma esta desigualdad arquetípica: “Fue conveniente que, en la primera formación de las cosas, la mujer, a diferencia de los demás animales, fuera formada del hombre. En primer lugar, para dar así mayor dignidad al primer hombre, el cual, siendo imagen de Dios, fuera él mismo el principio de todo el universo. Por eso dice San Pablo que Dios “hizo de uno todo el linaje humano””.

668 Para un estudio sobre estas epístolas y su papel dentro de la historia de la educación de la mujer, Cfr. Galindo, María de los Ángeles (1973): “San Jerónimo y la educación femenina” en *Historia de la Educación. Edades Antigua y Media*, ed. M. A. Galindo, Madrid, Gredos.

669 Cfr. Trujillo, M. C (2006): “Los libros de azogue: los espejos morales en el siglo xvi” en *En teoría hablamos de Literatura, Actas del III Congreso Internacional de Aleph*. Granada, 3-7 de abril de 2006, eds. A. C Morón Espinosa y J. M Ruiz Martínez, Granada, Dauro, pp. 412-420. Para un estudio completo de los “Espejos” medievales remito al excelente estudio comparado de Jonsson, E.M (1990): “Le sens du titre Speculum aux xiie et xiiie siècles et son utilisation par Vincent de Beauvais” en *Vincent de Beauvais: intentions et réceptions d'une œuvre encyclopédique au Moyen Âge*, ed. M. Paulmier-Foucart, Montréal, Bellarmin. Sobre el género y su evolución en la Edad Media véase: Bradley, R. (1954): “Backgrounds of the title «Speculum» in Mediaeval Literature” *Speculum*, 29: 1, pp. 100-115 y Pomel, F. (2002): *Miroirs et jeux de miroirs dans littérature médiévale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes. Tampoco citas abreviadamente

obra espiritual; el libro se ofrece como antídoto contra los males a los que se suele enfrentar la beata. Por este motivo, no puede leer cualquier libro. La lectura construye moralmente e invita a la emulación; produce milagros, arrepentimiento y devoción. Los “buenos libros” evitarán que la doncella acuda a las lecturas perniciosas como los libros de caballerías o de pastores. Siguiendo a González (2001: 291): “los libros se combaten con libros, los malos con los buenos”. Por este motivo, los abecedarios, “espejos”, “guías” y antologías hagiográficas concurren con bastante frecuencia en estas bibliotecas ideales del XVI, al igual que los libros de horas, el *Flos Sanctorum*, el *Contemptus Mundi* y las obras de Fray Luis de Granada. La realidad certifica de la materialización de este proyecto didáctico ya que este tipo de obras fueron las que tuvieron el mayor índice de producción durante el Siglo de Oro. Según vemos en los estudios de los inventarios *post mortem* elaborados por P. Cátedra y Anastasio Rojo (2004) son los que se hallan con mayor concurrencia en las bibliotecas femeninas durante los siglos XVI y XVII.

La lectura está estrechamente relacionada con la espiritualidad y añora una experiencia personal con Dios (Castillo, 2000: 111). Pero como lo había indicado, este no fue el parecer de todos los autores. A menudo, existe otro discurso paralelo a estas recomendaciones de guías de lectura para mujeres, que censura la lectura espiritual en lengua vulgar e incluso en latín para el caso femenino. Autoridades tan respetadas como Melchor Cano, Alfonso de Castro o Valdés veían infinitos peligros en la posesión de estos “libros de contemplación para mujeres de carpinteros”⁶⁷⁰, ya que el pueblo inculto no estaba en capacidad para juzgar o interpretar las santas lecturas para las que era preciso prepararse en cuerpo y alma.

4.-El vino no es para el vulgo

El problema de la herejía fue la base de la configuración de instituciones como la Inquisición ya que su objetivo era velar por el ingreso y la circulación de la cultura impresa en la Península y unificar el discurso religioso en beneficio de la monarquía española. Como bien sabemos, la doctrina protestante nunca hubiera adquirido tantos adeptos de no ser por la imprenta y este factor resultó determinante en la intervención y vigilancia del libro ya que el objetivo principal era eliminar cualquier discurso que superara el límite impuesto por la Iglesia, aunque, insisto, esto fue un empeño puramente político.

Así las cosas, la traducción de la Biblia a la lengua vulgar y la impresión de fragmentos de la misma en otros libros de espiritualidad fue uno de los gérmenes de la diseminación de la iglesia católica. Antes hubo traducciones como las que surgieron en el círculo erudito de Alfonso el Sabio y de hecho nunca se dejó de hacerlo, bien en el seno del clero o bien en el de la nobleza, pero con la imprenta surgió un nuevo temor por aquellos comentarios e interpretaciones que le permitían acceder al pueblo a los misterios sagrados que la Iglesia había controlado hasta entonces. Como consecuencia, en la segunda mitad del siglo XVI se inauguró un ávido debate entre aquellos que veían necesaria la impresión de la Biblia en vulgar y otros religiosos como Melchor Cano o Alfonso Castro que veían en esta necesidad una amenaza para la cristiandad⁶⁷¹. En el bando opuesto, Bartolomé Carranza defendió a capa y espada la lectura de la Biblia en lengua romance al punto que le costó la censura de sus *Comentarios* por el Índice de Valdés. Para el arzobispo de Toledo la lectura bíblica se debía democratizar y él mismo había puesto en práctica esta idea con algunos grupos de mujeres tal como lo argumenta:

Yo tengo por experiencia de esto, y así lo puedo certificar con verdad, que de mi consejo han leído toda la Sagrada Escritura algunas personas, viendo que concurrían en ellas partes que me

670 Esta referencia se encuentra en una carta que envía fray Luis de Granada a fray Bartolomé Carranza, arzobispo de Toledo (Valladolid 15 de julio de 1559), en donde cita la opinión de Valdés respecto a los libros de espiritualidad popular, temiendo la posible censura de su producción literaria: “Y con todo esto habrá un pedazo de trabajo, por estar el arzobispo [Valdés] tan contrario a cosas (como él llama) de contemplación para mujeres de carpinteros” Granada, Fray Luis (1998): *Obras Completas*, (Epistolario), ed. Á. Hueriga, XIX, Madrid, Fundación Universitaria Española, Dominicos de Andalucía, p. 36.

671 “[...] dice que en la parte de la Sagrada Escritura que contiene dogmas y artículos de fe cualquiera se entremetiere no tocándole de profesión, haría mal y sería digno de castigo, cuánto más lo será la mujer que lee toda la Sagrada Escritura, pues cierto que no sólo no le toca, pero es muy ajeno a su profesión, mayormente si es lega o casada, como se cree de alguna de las que oyeron y siguieron este consejo” (Fernández, 2003: 236).

parecían necesarias y sacaron muy gran fruto para su consolación, y corrección de vida. Entre estas fueron algunas mujeres, que ni Paula, ni Eustoquio nobles romanas, a cuya petición les trasladó san Jerónimo la Escritura según la verdad hebraica, la pudieron leer más dignamente, si yo por la bondad de Dios, tengo algún juicio en esto (Fernández, 2003: 219).

Resulta interesante que cuando se habla de esta lección espiritual en lengua vulgar a menudo se menciona a la mujer. Es ella, como vimos, la depositaria de estas lecturas ideales ya que estas obras devotas ejercen una función didáctica que justifica su presencia en la biblioteca femenina y por tanto hay una clara conciencia de que es la lectora inminente de este tipo de libro. Es también el punto de inflexión y donde reposaría el mayor peligro de que se difundiera en el pueblo. Para Melchor Cano las consecuencias de esta lección en la mujer son tan nefastas que tan siquiera le está permitido leerla en latín: “es dañoso y peligroso fiar la divina escritura de mujeres y gente lega, y hace muy poco al caso que la mujer entienda latín para cometerle este depósito más que a la pura castellana, pues casi es el mismo peligro” (Fernández, 2003: 236).

La institución deja en entredicho algunas de estas afirmaciones, pues según el índice de Quiroga se pueden imprimir algunos fragmentos de las Sagradas Escrituras en lengua vulgar porque era conveniente que lo tuviera el pueblo, mientras que la circulación íntegra de la Biblia en romance queda terminantemente prohibida⁶⁷². La cuestión continúa sin resolverse ya que estos pequeños textos y comentarios ocupan la mayor parte de la producción de literatura devota. Los libros de horas, el *flos sanctorum*, los espejos y guías espirituales están poblados de fragmentos bíblicos adaptados para el uso popular. Pocos libros de horas “populares” han quedado hasta nuestros días, pero fue el libro que tuvo más ediciones desde la invención de la imprenta, el más accesible y quizá por ello, el que más duramente se vigiló⁶⁷³. Parece contradictorio, por tanto, que subsista este otro discurso paralelo que ataca los libros de devoción y observa con celo estos delirios espirituales del pueblo, tal como lo afirma Vicente Lunel en una de las sesiones preliminares del Concilio de Trento censurando las lecturas devotas femeninas en lengua vulgar:

Y porque vemos que las traducciones en lengua vernácula tienen más eficacia para dañar a los que las leen y escuchan que para su pía instrucción, convencido el concurrido concilio de ellos por la experiencia maestra de sus santos padres obispos, debía prohibírselas al pueblo inconstante e inestable, sobre todo a las mujeres. A esas mujeres a las que san Pablo no permite enseñar en la iglesia ni leer sus escritos (Fernández, 2003: 176-177).

De este modo, podemos localizar una corriente sólida contrarreformista que atacaba reciamente las traducciones de la Biblia y algunos de los libros devotos en lengua vulgar porque consideraban que estas lecturas eran el origen de las peores herejías, mientras que continúa otra corriente conformada también por las órdenes mendicantes y algunos humanistas, que veían en estas traducciones el fruto de la *devotio moderna*, de una nueva religiosidad que estaba renovando necesariamente la cristiandad.

Considero que este último discurso que defiende la lectura didáctica para el pueblo y, en especial, para la mujer en detrimento de las lecturas profanas, no solamente nace de la *Querelle des Femmes* o de una preocupación social y moral por la instrucción femenina. Es también un debate político por el control de la censura, por una manera de concebir la religión y de monopolizarla. No quiero decir con esto que aquellos que patrocinaban las lecturas espirituales estuvieran fuera del sistema y hablaran desde su marginalidad, puesto que la gran mayoría de autores devotos estuvieron estrechamente vinculados con la monarquía y el mundo

672 Me refiero a la regla sexta en la que se indica: “Prohibense las Biblias en lengua vulgar, con todas sus partes. Pero no las cláusulas, sentencias o capítulos que de ella anduvieren insertos en los libros Cathólicos. Que los explican, o alegan: ni menos las Epístolas y Evangelios, que se cantan en la Missa por el discurso del año: no estando de por sí solas, sino juntamente con los sermones o declaraciones que para edificación de los fieles se han compuesto o compusieren por autores Cathólicos” (Quiroga, 1583: A3).

673 En el índice de Quiroga se censuraron todos aquellos libros de horas tanto en vulgar como en latín, que promovieran la superstición tal y como se dictamina en la regla séptima: “Prohibense assi mesmo todas las horas y diferencias de ellas, en lengua vulgar, y todos los summaries y rúbricas que aya en qualesquier horas de latín o otros libros donde ouiere promessas y esperanças temerarias y vanas, como son, que quien tal oración o devoción rezare no morirá muerte súbita, ni en agua, ni en fuego, ni otro género de muerte violenta o desastrada [...]” (Quiroga, 1583: ff. A3-A3v). Para la prohibición de los libros de horas, cfr. Colomer Amat, Emilia (1998): “Libros de horas en España impresos en el primer tercio del siglo XVI, reseña de una edición perdida”, *Locus Amoenus*, 4, pp. 127-135.

universitario. Creo que como consecuencia de esta paradoja no es posible distinguir corrientes unívocas, antes bien, se mezclan y permanecen ambiguas. Igualmente, cabe considerar que los autores espirituales buscaban asegurar su producción literaria por medio de un público sólido y definible como eran las mujeres, y prohibiciones como las que proclamaba la Inquisición contra las lecturas devotas en lengua vulgar, amenazaban su trabajo aunque no siempre con la misma afectación.

Por tanto, la prohibición de los libros profanos no solamente proviene de una preocupación social por la educación de la mujer o por los efectos irreversibles de esta literatura mentirosa e inmoral, sino que detrás de esta inquietud se encuentra un espinoso debate por el vuelco que había tomado la cristiandad a lo largo del siglo XVI con la aparición de la imprenta y la multiplicación de las traducciones de las Sagradas Escrituras. Es un período en el que la cuestión del lector y del poder de la lectura se convierte en un asunto de constante reflexión y debate que ya no solamente afecta las altas esferas como el clero o la nobleza, sino que invade a toda la sociedad. Es el nacimiento del lector moderno que ante la duda o el acierto, empieza a obrar bajo su propio criterio.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR PERDOMO, María del Rosario (2004): "Las doncellas seductoras y requeridoras de amor en los libros de caballerías españoles", *Voz y Letra*, XV/1, pp. 1-24.

ALFONSO X (1528): "quales amas & ayas deven aver las fijas de los Reyes: & como deven sser guardadas" en *Las Siete Partidas*, Venecia, Luca Antonio de Junta.

ARCE Y OTALORA, Juan (1995): *Coloquios de Palatino y Pinciano*, 1, Madrid, Biblioteca Castro-Turner.

ASTETE, Gaspar (1603): *Tratado del gobierno de la familia y del estado de las viudas y doncellas*, Burgos, Juan Baptista Varesio.

BARANDA LETURIO, Nieves (2005): *Cortejo a lo Prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco Libros.

BARBARDO VIEJO, Francisco ed. (1959): Tomás de Aquino, *Summa Theologica III*, 2, Madrid, Editorial Católica, pp. 550-540.

CASTILLO, Álvaro (2000): "Leer en comunidad, libro y espiritualidad en la España del Barroco" *Via Spiritus*, 7, pp. 99-122.

CÁTEDRA, Pedro Manuel y ROJO, Anastacio (2004): *Bibliotecas y lecturas de mujeres*, siglo XVI, Madrid, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.

EIXIMENIS, Francesc (2006): *El Carro de las Donas*, trad. J. de Villaquirán, ed. C. Clausell, tesis doctoral, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sergio (2003): *Lectura y prohibición de las Sagradas Escrituras*, León, Universidad de León.

GAGLIARDI, Donatella (2004): "Voluptuosa musa: la censura de la lírica de amor en la España del siglo XVI" en *La Idea de la Lírica en el Renacimiento*, eds. M.J. Vega y C. Esteve, Vigo, Mirabel, pp. 143-179.

GONZÁLEZ, Carlos Alberto (2003): "Lección espiritual. Lectores y lectura en los libros ascético-espirituales de la Contrarreforma" en *Grañas de lo Imaginario, representaciones culturales en España y América*, ed. C. A. González, México, FCE, pp. 271-300.

GRAÑA CID, María del Mar (1994): *Las Sabias Mujeres siglos III-XIV, Homenaje a Lola Luna*, Madrid, Al-Mudayna, pp. 33-105.

--. (1999): "Palabra escrita y experiencia femenina en el siglo XVI" en *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, ed. A. Castillo, Barcelona, Gedisa, pp. 211-243.

JERÓNIMO (1548): *Epístolas de San Hieronymo*, Sevilla, Jacobo Cromberger.

MARDURELL MARIMÓN, José María (1957): "Diego Pérez de Valdivia en Barcelona" en *Analecta Sacra Tarraconensia*, 30, pp. 343-371.

MARÍN PINA, María del Carmen (s.a): "Lectoras y Lecturas Caballerescas. Beatriz Bernal y Cristalián de España" [en prensa para las actas del congreso *Lecturas Femeninas en el ámbito ibérico (siglos XVI-XVIII)*, celebrado en la Universidad de Salamanca, febrero de 1999].

MEXIA, Luis (1546): *Apólogo de la Ociosidad y el Trabajo*, prólogo A. Venegas, comentarios F. Cervantes Salazar, Alcalá, Juan de Brocar.

NAVKLADALOVA, Iveta (2005): *Lectura Docta: Un estudio sobre el concepto de lectura en los tratados de educación del Humanismo Europeo*, trabajo de Investigación, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.

PÉREZ DE VALDIVIA, Diego (1977): *Aviso de Gente Recogida*, ed. Á. Huerga, Salamanca, Fundación Universitaria Española & Fundación Pontificia de Salamanca.

PINTO CRESPO, Virgilio (1984): "El aparato de control censorial y las corrientes doctrinales", *Hispania Sacra*, XXXVI, pp. 1-33.

QUIROGA, Gaspar (1583): *Index et Catalogus. Librorum prohibitorum, mandato illustris. Ac Reverendis [...] Cum Consilio Supremi*, Madrid, Alfonso Gómez.

RUSELL, Peter. E (1978): *Temas de La Celestina y otros estudios*, Barcelona, Ariel.

SARMATI, Elisabetta (1996): *Le Critiche ai Libri di cavalleria nell Cinquecento Spagnolo*, Pisa, Giardini.

THOMAS, Henry (1952): *Las Novelas de Caballerías Españolas y Portuguesas*, trad. E. Pujals, Madrid, CSIC.

VIVES, Juan Luis (1995): *Instrucción de la mujer cristiana*, ed. E.T Howe, Salamanca, Fundación Universitaria Española & Fundación Pontificia de Salamanca.

ZURITA, Jerónimo de (1903): "Acerca de la prohibición de obras literarias por el Santo Oficio", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VIII, pp. 218-221.

LA LABOR EDITORIAL DE VERA TASSIS EN LA SEGUNDA PARTE DE CALDERÓN: EL EJEMPLO DE ORIGEN, PÉRDIDA Y RESTAURACIÓN DE LA VIRGEN DEL SAGRARIO⁶⁷⁴

Alejandra Ulla Lorenzo
Universidade de Santiago de Compostela

La empresa editorial de Vera Tassis ha sido motivo de controversia entre la crítica que se ha acercado a las comedias de Calderón bien en cuanto que textos independientes, bien como constituyentes de un todo, de un volumen de doce comedias como lo es cada una de las nueve *partes* del dramaturgo.

Entre 1636 y 1677 se habían publicado las cinco primeras *partes* de comedias de Calderón; en 1682 Vera Tassis reanuda la actividad editorial con la publicación de su *Verdadera quinta parte*, para enmendar la que Calderón había rechazado en 1677. A continuación, Vera Tassis publica sus *Sexta* y *Séptima partes* (ambas en 1683) y, en 1684, la *Octava*. Tras esta primera fase editorial, se encuentra sin material para seguir imprimiendo nuevos volúmenes, por lo que decide reeditar las cuatro primeras *partes* publicadas en vida del autor; así, entre 1685 y 1688 aparecen cada año y sucesivamente la *Primera*, *Segunda*, *Tercera* y *Cuarta partes* que contienen las mismas comedias que sus antecesoras pero, en ocasiones, con alteraciones en el orden. La última *parte*, la *Novena*, aparece en 1691; en la última página de ésta figura el índice de la que podría haber sido la *Décima parte* que, sin embargo, nunca llegó a publicarse (Cruickshank, 1973: 13-14).

El prestigio del que gozó Vera en el siglo XVIII, y aún hasta bien avanzado el XIX, empezó a cuestionarse hacia el último tercio de 1800⁶⁷⁵, época en la que varios críticos comenzaron a señalar la inclinación de Vera a corregir los textos de Calderón realizando enmiendas que tomaba de su propia cosecha⁶⁷⁶. Esta actitud negativa ante la labor tassiana disfrutó de una revisión hacia mediados del siglo pasado de la mano de Shergold (1955: 212-218) y Cruickshank (1973: 13). La mayor o menor fiabilidad de las correcciones y novedades introducidas por Vera Tassis sigue siendo, en la actualidad, un campo importante de discusión; así se constata en los trabajos de Delgado (2000) sobre *La devoción de la cruz* o bien en el de Lobato (2002) en torno a *El hijo del sol*, *Faetón*. Una de las últimas aportaciones ha sido la de Iglesias Feijoo y Caamaño Rojo (2003) con motivo de la aparición de una segunda emisión de la *Parte Segunda* de Vera Tassis y, de parecida inclinación hacia la valiosa labor de Vera Tassis, es la reciente contribución de Coenen (2006) sobre el ejemplo de *El Tuzaní de la Alpujarra*.

La doble dimensión que caracteriza la labor editorial de Vera Tassis —enmiendas salidas de su ingenio sin aparente apoyatura textual frente al celo editorial que lo lleva a buscar los mejores textos sobre los cuales confeccionar sus ediciones— se manifiesta de modo claro en el volumen de la *Segunda parte* de comedias.

Existen cuatro ediciones de esta *parte*: QC (1637), S (1641), Q (ca. 1673) y VT (1686). De esta última se conservan dos emisiones distintas, aunque solo afectan al texto de *El mayor monstruo del mundo* y, en menor medida, al de *Los tres mayores prodigios*. Varios son los problemas textuales que han planteado estas cuatro ediciones entre la crítica desde los primeros años del siglo XX⁶⁷⁷; en la actualidad, sin embargo, contamos con diversos estudios que se ocupan individualmente de las comedias que integran el volumen o bien de la *parte*

674 La autora de la comunicación es beneficiaria de una beca del Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación y Ciencia. El presente trabajo se inscribe en el Proyecto de investigación sobre la obra de Calderón financiado por la DGICYTBFF2001-3168, continuación del concedido por la Secretaría Xeral de Investigación e Desenvolvemento de la Xunta de Galicia PGIDT01PXI20406PR, y renovado por el HUM2004-03952, que recibe fondos FEDER y cuyo investigador principal es Luis Iglesias Feijoo.

675 La mayor parte de las ediciones de la obra de Calderón que se realizaron a partir de 1700 derivaban directa o indirectamente de la de Vera Tassis (Apontes, Sopera y Surià o la colección de sueltas hoy conocida como Pseudo-Vera Tassis); desde el siglo XIX las comedias de Calderón siguieron editándose, a menudo sobre la base de Vera Tassis, de la mano de Keil (1827), Hartzenbusch (1862-1874), Astrana Marín (1932) o Valbuena Briones (1960-1966).

676 Véanse los trabajos de Cotarelo (1924: 12), Astrana (1932: IX-X) y Hesse (1941: 343 y 1948).

677 Véanse, a este respecto, los trabajos de Toro y Gisbert (1918), Cotarelo y Mori (1924: 187-188) y Astrana Marín (1932: XVIII).

en su totalidad⁶⁷⁸. Estos trabajos corroboran, en líneas generales, los presupuestos establecidos por Heaton (1937: 208-224), a saber: QC es la edición príncipe de la *Segunda parte*; ésta fue modelo de S, en primer lugar y, posteriormente, de Q, texto que siguió Vera Tassis para su edición. La práctica editorial tassiana varía, en cualquier caso, con cada una de las comedias que forman la *Segunda parte*, de aquí deriva la importancia de estudiar cada pieza por separado, tratando de indagar el origen y carácter de las enmiendas de Vera Tassis.

Así las cosas, antes de abordar y valorar la labor editorial tassiana ejercida en la *Segunda parte* de Calderón, debemos plantearnos una cuestión fundamental: qué textos usó Vera Tassis para confeccionar su edición. Clarificar este punto influirá de manera definitiva en el análisis de todas las variantes que presenta el texto de Vera con respecto a aquel publicado en la príncipe de la *Segunda parte*.

Si atendemos, entonces, a los textos manejados por Vera, deben establecerse dos tipos de práctica editorial. Por un lado, encontramos aquellas piezas que Vera editó sobre la base de Q: ejemplo de ello se halla en once de las comedias que constituyen el volumen de la *Segunda*⁶⁷⁹. Por otro, se sitúan las comedias editadas por Vera en las que manejó, además de Q, otros testimonios, situación que tan solo se encuentra en *El mayor monstruo del mundo*.

Fijando nuestra atención en el primer grupo de comedias establecido es posible observar la vinculación de VT con Q, que constata lo señalado por Toro y Gisbert o Heaton, a través de múltiples errores comunes⁶⁸⁰. Por otra parte, conviene atender a aquellas variantes que presentan los textos de Vera Tassis debidas al ingenio del editor, que carecen, por tanto, de una apoyatura textual conocida. El hecho de que Vera Tassis trate de mejorar los textos de Calderón en su edición no debería, sin embargo, sorprendernos, pues el propio editor deja explícita esta actividad en los prólogos de sus distintas *partes*. Por ejemplo, en el de la *Séptima* (Cruickshank y Varey, 1973, vol. XVI):

Estas Comedias de Don Pedro Calderon, que aun fiendo fuyas, no han podido eximirfe de agenos yerros, falen oy (Dijcreto, y Prudente Lector) limpias, cabales, y defagrauiadas de las graues injurias que de la Pluma, y el Molde padecieron.

En ocasiones estas lecturas enmendaron ciertos errores de QC, como ocurre en el ejemplo de *Argenis* y *Poliarco*⁶⁸¹; otras veces Vera Tassis introdujo a su antojo enmiendas innecesarias en el texto de la príncipe, ejemplo de ello hallamos en *El mayor encanto, amor*, en donde su mano correctora incorporó numerosas variantes estilísticas.

Revisados aquellos textos preparados por Vera únicamente sobre la base de Q con mayor o menor libertad editorial y acierto variable, debe ponerse de relieve el afán ocasional del amigo de Calderón por hacerse con los mejores textos de las comedias para preparar su edición. El propio editor deja constancia de este propósito en el prólogo a su edición de la *Novena parte* (Cruickshank y Varey, 1973, vol. XVIII), en el que declara haber manejado distintos textos en la confección de su edición.

Pongo En tus manos, y en el Teatro comun efte Noueno Tomo de Comedias del cèbre Poeta E[spañol, Don Pedro Calderon de la Barca: ninguna de ellas la leeràs como andava manuscrita, ò impreffa; porque folicitando vnas, y otras originales, Je ha procurado corregir, y ajuftar con la mayor legalidad pofsible esta impre[sion: fi en qualquiera dellas notares algun deslíz, ò borron, no le achaques à descuidado delito fuyo, sino à grofiera ignorancia mia; pues como tal, la confieffo, y la fugeto à la juiziofa correccion de los dijcretos.

Un ejemplo clave de esta práctica es el de *El mayor monstruo del mundo*, que comparte con *El astrólogo*

678 Véase Caamaño Rojo (2006), Rodríguez-Gallego López (2004 y 2007), Vila Carneiro (2007), Ulla Lorenzo (2007) y, para un estudio de conjunto de las comedias publicadas en esta *parte*, Fernández Mosquera (2005) y, especialmente, su edición de la *Segunda parte* (2007).

679 Estas son *El mayor encanto, amor*, *Argenis* y *Poliarco*, *El galán fantasma*, *Judas Macabeo*, *El médico de su honra*, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, *El hombre pobre todo es trazas*, *A secreto agravio, secreta venganza*, *El astrólogo fingido*, *Amor honor y poder* y *Los tres mayores prodigios*.

680 Remito a Rodríguez-Gallego López (2004 y 2007), Vila Carneiro (2007) y Fernández Mosquera (2007).

681 Remito a Fernández Mosquera (2007: XXX-XXXIV).

fingido y Judas Macabeo la característica de presentar una doble versión. En QC se imprime la primera versión, mientras que la segunda se conserva en un manuscrito con el tercer acto autógrafo (BNE, Res79). En lo que se refiere a la labor editorial tassiana, indica Caamaño Rojo (2006: 163) que el texto que publica el amigo de Calderón es un híbrido en el que se mezclan lecturas de la versión impresa en 1637 con otras procedentes de la segunda versión, además de aquellas enmiendas sin apoyo textual. El celo editorial de Vera Tassis se comprobó con la aparición de una segunda emisión de su edición de la *Parte Segunda* que el editor preparó al haber encontrado un nuevo manuscrito de *El mayor monstruo* que no coincidía ni con el texto publicado en 1637 ni con aquél que él había editado en 1686. Según señala Caamaño Rojo (2006: 180),

VT estaba marcada por la *contaminatio*, pues mientras la primera jornada seguía el texto de Q y la segunda el de M1, la tercera alternaba con el texto de éste fragmentos procedentes de la primera versión y otros de procedencia desconocida. Sin embargo, parece que Vera consigue para VT2 un manuscrito que contiene la segunda versión de la primera jornada, texto que adopta desde el inicio.

Este somero y apretadísimo análisis de la edición de la *Segunda parte* preparada por Vera constata la doble faceta editorial del amigo de Calderón, en la que, sin duda, pesa más la tendencia a la enmienda personal, acertada o desacertada, pero salida de su ingenio. El análisis final de la comedia *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* dará buena cuenta de esta última afirmación.

El cotejo de las cuatro primeras ediciones de esta pieza⁶⁸², atendiendo de manera especial a la de Vera Tassis, nos permite establecer una triple clasificación en las variantes que presenta este texto: por una parte, se encuentran los errores que esta edición comparte con Q, lo cual demuestra, de nuevo, su filiación. El ejemplo más significativo es la omisión de una redondilla al comienzo de la tercera jornada.

QC	Q	VT
ayer con industria y miedo /deñe Toledo he falido / Huyendo, y oy he venido, / a Coronarme a Toledo: (f.134 ^r , b)	Ayer con industria y miedo	om.

Por otra, debemos señalar los errores de QC que Vera enmendó con suma perspicacia en el texto de *Origen, pérdida y restauración*⁶⁸³, prueba de la importancia de su labor editorial: adjetivos no concordados, nombres erróneos, tiempos, números y personas verbales incorrectas, ausencias de rima o restauración de las listas de *dramatis personae* omitidos en la segunda y tercera jornadas del texto de QC.

En tercer lugar, es preciso poner de relieve la tendencia tassiana a la innovación con ciertas enmiendas sobre el texto de la príncipe sin justificación posible. A este respecto cabe recordar, por ejemplo, las variantes estilísticas.

QC	VT
a averiguar entre por ella nada (f.120 ^r)	¿e atreua a averiguar por ella nada
Hija, y E[po]ja (f.120 ^v)	E[posa], E hija
nos digan ninguno dellos (f.122 ^v , b)	nos refiera alguno dellos
Ya no puedo (f.125 ^r , b)	no puedo ya

⁶⁸² Para la historia textual de esta comedia puede verse Ulla Lorenzo (2007).

⁶⁸³ De ahora en adelante utilizaremos este título abreviado para referirnos a la comedia.

No obstante los cambios de mayor importancia que percibimos en el texto que VT preparó de esta comedia consisten en la adición de nuevos versos.

Un ejemplo paradigmático de esta práctica tassiana en el texto de *Origen, pérdida y restauración* es el que encontramos entre los versos 394 y 396 de QC, en el contexto de una relación de las vírgenes más famosas en la que Vera Tassis añade en su edición dos versos referidos al origen de la Virgen de la Almudena.

QC	VT
Porque la Virgen de Atocha que eſta en Madrid, noble centro de Caſtilla, eſta ſentada del miſmo modo, y es cierto, que de Antioquia la truxo un dicipulo de Pedro: en Aſtorga hay otra Imagen venerada con reſpeto de la misma forma; otra en la ciudad de Lamego, en Portugal; y Tuy, un crucifijo compuesto de los mismos materiales; y de todas se supieron sus principios, pero desta solo saber merecemos que se llama del Sagrario (f. 123^b)	Porque la Virgen de Atocha, que eſta en Madrid, noble centro de Caſtilla, eſta ſentada del miſmo modo, y es cierto que de Antioquia la traxo vn Diſcipulo de Pedro, <i>como la de la Almudena,</i> <i>que la traxo el mayor Diego:</i> en Aſtorga hay otra Imagen venerada con reſpeto; de la miſma forma otra en la Ciudad de Lamego en Portugal, y en Tuy un Crucifijo compuesto de los miſmos materiales, y de todas ſe ſupieron ſus principios; pero deſta ſolo ſaber merecemos, que ſe llama del Sagrario

Según indica Marcello (2004: 80), resulta imposible saber si los dos versos añadidos son atribuibles a Calderón o bien se deben a una interpolación posterior, apuntando, sin embargo, que ya que estos versos hacen referencia a la Virgen de la Almudena, conviene resaltar que “Calderón escribió una comedia, hoy perdida, titulada *La Virgen de la Almudena*, que tuvo el aval del éxito con una segunda parte y fue escrita, según el testimonio de Pellicer, el 26 de Agosto de 1640, día de su traslado” (2004: 80). Debe recordarse, en la misma línea apuntada por Marcello, el auto de Calderón titulado *El cubo de la Almudena*, representado en las fiestas del Corpus Christi de Madrid en 1651, en el que Calderón “compendia y elabora un conjunto de tradiciones en torno a la imagen y advocación de la Virgen María a la que pertenece actualmente el patronazgo de Madrid” (Galván, 2004: 8). Con estos datos podría pensarse que efectivamente Calderón conocía, por partida doble, el caso de la Virgen de la Almudena y que quizás él mismo añadió estos nuevos versos en un testimonio de *Origen, pérdida y restauración* hoy perdido pero que llegó todavía a manos de Vera Tassis.

Frente a esta postura, resulta igualmente interesante señalar que en 1692 se publicó una *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de nuestra señora de la Almudena: antigüedades y excelencias de Madrid*, cuyo autor no era otro que Juan de Vera Tassis. Nótese la relativa cercanía de fechas entre la edición de la *Segunda parte* (1686) que preparó Vera Tassis, en donde figuran estos versos añadidos, y su *Historia de*

la *Almudena*⁶⁸⁴ (1692)⁶⁸⁵. Además, conviene poner de relieve que, en el *Al que leyere* de su edición de la *Cuarta parte* de comedias de Calderón (1688), Vera Tassis advierte al lector de la próxima publicación de la *Historia de la Almudena*: “y procuraré cuanto antes publicar las partes novena y décima, para perfeccionar el empeño que he tomado, como también el de dar muy presto a la luz la *Historia de nuestra señora de la Almudena*” (*apud* Hartzenbusch, 1944: XXIV). Si nos remontamos un año más en el tiempo, la *Historia de la Almudena* figura anunciada ya en el *Prólogo* de su edición a la *Tercera parte* (1687): “mientras entrego a su censura la *Historia*, que tengo escrita y ofrecida, de *nuestra Señora de la Almudena*, patrona de Madrid” (*apud* Hartzenbusch, 1944: XXV). Por lo tanto, habrá que tener en cuenta que cuando Vera publicó la *Segunda parte* quizás ya tenía pensada o incluso empezada la *Historia de la Almudena*, especialmente si tomamos como ciertas las palabras que escribe en el *Prólogo* a su *Tercera*, en donde asegura tenerla ya escrita⁶⁸⁶.

Si atendemos al estudio de la *Historia de la Almudena*, es posible constatar que Vera debía de conocer bien el origen y características de algunas de las vírgenes incluidas en este romance de la comedia de Calderón, en el que al tratar el origen de la del Sagrario el dramaturgo acuña ejemplos de otras vírgenes de las que sí se conocen sus principios. Vera Tassis expone el origen de las Vírgenes del Sagrario y de Atocha, de la que, igual que en el texto de Calderón, señala que San Pedro la trajo de Antioquía.

Como nos perjuáderamos à que la Imagen de Santa Maria la Mayor de Roma, la de Loreto, la de Guadalupe, la del Sagrario, la de la Peña de Francia, la de Atocha, la de Mon-Serrate, y otras, fueron de la Primitiva Igleſia, ¿i no atefiguàran las autenticas tradiciones? (p.12)

[...] deſde Antioquia de Syria, que es de donde dizen traxo el Apoſtol San Pedro la Imagen de Atocha [...] (p. 54).

Aunque, tal y como indica el título de la *Historia* de Vera, la Virgen más conocida por el editor era la de la Almudena, de la cual explica su origen, reiterado especialmente en el Libro I (*Del origen y antigüedad de la sagrada imagen de nuestra señora de la Almudena, patrona de Madrid*), pero repetido en libros posteriores. El origen de esta Virgen relatado en los dos versos de la edición de Vera de *Origen, pérdida y restauración* (“como la de la Almudena, / que la traxo el mayor Diego”) coincide siempre con el señalado por Vera en su *Historia de la Virgen de la Almudena*; a saber: la existencia de la Virgen de la Almudena en Madrid se debe al apóstol Santiago el Mayor —nombre abreviado por *Diego* en *Origen, pérdida y restauración* para evitar, probablemente, un problema de hipermetría—⁶⁸⁷.

[...] acelerò el Apoſtol Santiago el viage para los felices Reynos de V. Mageſtad, pues [...] le auia tocado eſta Occidental Provincia: con que verdaderamente fueron las primicias de los Gentiles las que Eſpaña tributò à la Católica Igleſia. More Apoſtolico (ſeñor) llegò el Glorioſo Santiago con doze Diſcípulos (à imitación de su mejor Maeſtro) y vno de deſtos, nombrado Calocero, fue el primer Obiſpo de Madrid, y quien en la compañía colocò en el miſmo ſitio que oy ſe venera à la Milagroſa Imagen de Maria Santiſſima, que todos reverencian con el glorioſo renombre de Almudena (pp. 3-4).

[...] Nueſtra Santa Imagen eſtava colocada en medio del coraçon de la Villa, catorze años antes por el Apoſtol Santiago [...] (p.44).

Es tradición antiquiſſima, que quando el Apoſtol Santiago vino de Ierujaſen à predicar à Eſpaña, traxo a la Milagroſiſſima Imagen que oy llaman de la Almudena à eſta coronada Villa de Madrid. [...] (pp. 52-53).

Así las cosas, si en efecto Vera Tassis tenía ya escrita su *Historia de la Virgen de la Almudena* en 1687,

684 En lo sucesivo utilizaremos este título abreviado para referirnos a la obra de Vera Tassis.

685 Se conserva un ejemplar en la BNE bajo la signatura 2/29720.

686 Aunque si leemos los Privilegios de la *Historia de la Almudena* observaremos que la Aprobación más temprana (de mano de Fray Eugenio Osorio Barba, f. 4) no se firmó hasta el 8 de octubre de 1690.

687 Santiago el Mayor también figura como *Diego* en el v. 546 de *El cubo de la Almudena*: “Entendimiento. De la vanguardia, que es / creer en Dios, los españoles / tienen, de milicia soles; Diego los rige” (vv. 543-546). En nota al pie indica Galván (2004: 126), editor del auto, lo siguiente: “*Diego*: el apóstol Santiago el Mayor, patrón de España y su primer misionero”.

cuando un año antes preparó la edición de la *Segunda parte* tenía la suficiente información y conocimiento sobre la Virgen de la Almudena como para añadir estos dos versos en el contexto de la relación calderoniana sobre otras vírgenes en torno a las que poseía abundantes datos. Habida cuenta de esto, contamos con sendos argumentos que apoyan respectivamente la autoría de Calderón para estos versos o bien la intervención de Vera Tassis⁶⁸⁸, aunque, dado el gran número de innovaciones que Vera introduce a lo largo del texto, resulta plausible pensar que, una vez más, se trata de una novedad textual salida del ingenio tassiano.

Sobre esta y otras innovaciones habrá que estar alerta a la hora de preparar una edición de cualquier comedia de Calderón de la Barca, valorando, en su justa medida, el origen y carácter de estas enmiendas, pues, como se ha intentado demostrar a lo largo del presente trabajo, Vera Tassis era un editor de doble cara: por una parte, trabajó, al menos para su edición de la *Segunda parte*, sobre una edición anterior (Q) —texto a menudo plagado de malas lecturas— de la que heredó varios errores aunque corrigió otros muchos con acierto y justificación textual variables. Por otra parte, Vera Tassis buscó y rebuscó testimonios que reflejasen en la medida de lo posible los originales de Calderón, en su incansable afán por presentar al lector las comedias del dramaturgo, en palabras del propio editor, “limpias, cabales y desagaviadas de las graves injurias que de la pluma y Molde padecieron”⁶⁸⁹.

688 Recuérdese, además, que Vera Tassis debió de conocer todavía el texto de la comedia de Calderón dedicado a la Virgen de la Almudena, pues deja constancia de su existencia en el prólogo a la *Verdadera quinta parte* de comedias, en el que se incluye una lista de las comedias verdaderas de don Pedro Calderón.

689 El texto está tomado del prólogo de Vera a su *Séptima parte*. Cito por Cruickshank y Varey (1973, vol. XVI).

BIBLIOGRAFÍA

- ASTRANA MARÍN, Luis (1932): *Obras completas*, Pedro Calderón de la Barca, ed. A. Marín, Madrid, Aguilar.
- CAAMAÑO ROJO, María J. (2006): *Edición crítica de "El mayor monstruo del mundo" de Calderón*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela. [Tesis doctoral].
- COENEN, Eric (2006): "Juan de Vera Tassis, editor de Calderón: el caso de Amar después de la muerte", *Revista de Filología Española*, LXXXVI, pp. 245-257.
- COTARELO Y MORI, Emilio (2001): *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924; [edición facsímil al cuidado de I. Arellano y J. M. Escudero. Madrid, Iberoamericana].
- CRUICKSHANK, Don W. y J. E. VAREY (1973): *The Comedias of Calderón. A facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank & J. E. Varey with textual & critical studies*, Westmead, Farnborough, Hants, London, Gregg International Publishers & Tamesis Books Limited, vols. V, VI, VII, XVI, XVIII.
- . (1973): "The textual criticism of Calderón's comedias: a survey", en *The Comedias of Calderón*, eds. D. W. Cruickshank & J. E. Varey, I, *The textual criticism of Calderón's Comedias*, ed. D.W. Cruickshank. London, Tamesis Books Limited, pp. 1-53.
- . (1986): *El médico de su honra*, Pedro Calderón de la Barca, ed. D. W. Cruickshank, Madrid, Castalia.
- DELGADO, Manuel (2000): *La devoción de la cruz*, Pedro Calderón de la Barca, ed. M. Delgado, Madrid, Cátedra.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2005): "Defensa e ilustración de la Segunda parte (1637) de Calderón de la Barca", en *Estudios de Teatro Español y Novohispano*, eds. M. Romanos, F. Calvo y X. González, Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 303-325.
- . ed. (2007): *Comedias, II. Pedro Calderón de la Barca. Segunda parte de Calderón*, Madrid, Biblioteca Castro.
- GALVÁN, Luis (2004): *El cubo de la Almudena*, Pedro Calderón de la Barca, ed. L. Galván, Kassel, Reichenberger.
- HEATON, Harry C. (1937): "On the Segunda Parte de Calderón", *Hispanic Review*, V, pp. 208-224.
- HESSE, Everett W. (1941): *Vera Tassis' text of Calderón's Plays (Parts I-IV)*, New York, New York University.
- . (1948): "The Publication of Calderón's Plays in the Seventeenth Century", *Philological Quarterly*, XXVII, 1, January, pp. 37-51.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis y M. J. CAAMAÑO ROJO (2003): "Calderón, del texto a la escena. Con la noticia de una nueva Segunda Parte de Vera Tassis", en *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos, XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón, (Florencia, 10-14 Julio, 2002)*, ed. M. Tietz Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 207-233.
- LOBATO, María L. (2002): "Espacio y conflicto o el conflicto del espacio: la puesta en escena de El hijo del sol, Faetón, de Calderón", en Homenaje a Frédéric Serralta. *El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, eds. F. Cazal, C. González y M. Vitse, Madrid, Iberoamericana.
- MARCELLO, Elena E. (2004): "De Valdivielso a Calderón: Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario", *Criticón*, 91, 79-91.

RODRÍGUEZ—GALLEGO LÓPEZ, Fernando (2004): *El astrólogo fingido de Pedro Calderón de la Barca: estudio textual y edición de las dos versiones*, Santiago de Compostela, Memoria de licenciatura (inédita).

--. (2007): "Sobre el manuscrito BNE 14.927 de *A secreto agravio secreta venganza* y el valor textual de la Segunda parte de comedias de Calderón", *Criticón*, 99, pp. 217-241.

SHERGOLD, Norman D. (1955), "Calderón and Vera Tassis", *Hispanic Review*, 22, pp. 212-218.

Teatro español del siglo de oro (TESO) (1998): CD-Rom, ed. S. Palmer, Madrid: Chadwyck-Healey España.

TORO Y GISBERT, Miguel de (1918): "¿Conocemos el verdadero texto de las comedias de Calderón?", *Boletín de la Real Academia Española*, V, pp. 401-421.

VERA TASSIS Y VILLARROEL, Juan de (1692): *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de nuestra señora de la Almudena*, antigüedades y excelencias de Madrid, Madrid, Francisco Sanz.

ULLA LORENZO, A. (2007): "Notas para una edición crítica de Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario, de Pedro Calderón de la Barca", en *En Teoría hablamos de Literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph*. Granada, 3-7 de abril de 2006, eds. A. C Morón Espinosa y J. M Ruiz Martínez, Granada, Dauro, pp. 506-513.

VILA CARNEIRO, Z. (2007): "Hacia una edición crítica de la comedia Amor, honor y poder de don Pedro Calderón de la Barca", en *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph. Granada, 3-7 de abril de 2006*, eds. A. C. Morón Espinosa y J. M. Ruiz Martínez, Granada, Dauro, pp. 514-520.

LOS RECEPTORES DE LA OBRA TEATRAL CERVANTINA: DE ESPECTADORES A LECTORES

Cristina Ruiz Urbón
Universidad de Valladolid

Con la llegada del verano de 1615, Cervantes, que roza ya los setenta años de edad, decide iniciar los trámites para dar a estampa dieciséis textos que ha escrito unos años antes y que, según sus propias palabras, tiene arrinconados en un cofre. Reúne todas estas piezas en un volumen que presenta al Consejo de Castilla, donde, tras ser minuciosamente analizado, el 3 de Julio obtiene la aprobación del maestro Joseph de Valdivieso —quien asegura no hallar en él “cosa contra nuestra santa fe católica y buenas costumbres; antes, muchas entretenidas y de gusto” (Cervantes, 1995: 22)— y la rúbrica y firma del escribano de cámara Hernando de Vallejo. El ejemplar es entonces devuelto a Cervantes, a quien se otorga, con fecha de 25 de Julio, privilegio real de impresión por diez años. Aunque no se conserva el contrato, sabemos que Cervantes vendió los derechos de edición al librero Juan de Villarroel por un precio “razonable” y que la obra se imprimió en los tórculos de la viuda de Alonso Martín, donde un año antes se había estampado ya el *Viaje del Parnaso*. Antes de salir a la venta, la obra es enviada de nuevo al Consejo, donde el 13 de septiembre el licenciado Murcia de la Llana certifica que el ejemplar impreso se corresponde con el original presentado meses atrás por Cervantes y el día 22 de ese mismo mes los señores del Consejo tasan el libro en 264 maravedíes, a razón de cuatro maravedíes por pliego. Finalmente, la obra ve la luz a finales de septiembre, bajo el título *Ocho comedias y entremeses nuevos, nunca representados*.

La historia ecdótica del libro no tiene *a priori* nada de extraño, ya que éste era el procedimiento habitual que sufría un texto desde que salía de la pluma de su autor hasta que llegaba a las manos de los lectores; la edición tampoco refleja ninguna anomalía, pues, tal y como exige la normativa vigente en la época, estipulada en la Pragmática de Valladolid de 1558, en la portada y los preliminares figuran todos los datos legales requeridos para su publicación (licencia, tasa, privilegio, nombre de autor, nombre de impresor y lugar de edición)⁶⁹⁰. Pero si ni la publicación ni la impresión parecen tener irregularidad alguna, ¿por qué la edición de esta obra causó tanto revuelo entre los lectores de 1615?, ¿qué hay en ella de extraño y sorprendente? Sin duda alguna el volumen, pues, como indica el título, recoge ocho comedias y ocho entremeses “nuevos” y “nunca representados”.

A diferencia de lo que ocurre con el teatro cervantino, las únicas ediciones dramáticas que hasta ese momento se habían hecho en nuestro país eran las de aquellas representaciones que habían cosechado grandes éxitos sobre las tablas, tales como el *Cancionero* de Juan del Encina (1496), los textos de Alonso de la Vega (1566) y Lope de Rueda (1567 y 1570) a cargo de Timoneda o las cinco primeras partes de las comedias de Lope de Vega (1604-1615)⁶⁹¹. Por aquellos años el mercado editorial caminaba por derroteros muy distintos y las ediciones dramáticas no generaban aún gran demanda de público; las gentes de principios del XVII se entusiasmaban con la lectura de libros de caballerías o de épica culta, pero no con la lectura de teatro.

La apuesta de Cervantes fue muy arriesgada, ya que decidió dar a estampa unos textos teatrales que nunca habían salido a escena —y que por tanto carecían de toda fama y prestigio— en unos tiempos en los que los receptores preferían acudir a las representaciones que leer los textos. La publicación de *Ocho comedias y ocho entremeses* sienta un precedente en nuestra literatura, pues hasta ese momento se había pasado de texto

690 En la publicación cervantina también figura el año de edición, pese a que la exigencia legal de que figurase este dato no se estipuló hasta 1627.

691 Llegado a este punto cabe aclarar el caso de *La Celestina*, una *tragicomedia* que se imprimió por primera vez en Burgos en 1499 sin que hubiese sido representada. Dejando a un lado las polémicas en torno a si es o no una obra dramática, lo cierto es que en ningún caso era una obra de teatro al uso, pues su enorme extensión impediría cualquier intento de llevarla a escena. *La Celestina* se escribió con intención de que se leyese en voz alta y no de que se representase, tal y como confirma Fernando de Rojas en el prólogo (“así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia”) y Alonso de Proaza en los versos finales que añade a la edición de 1500 (“Dice el modo que se ha de tener leyendo esta tragicomedia”).

representado a texto impreso, y no viceversa. Aunque es de sobra conocido, recordaré, a través de las palabras de Maria Grazia Profeti, el proceso habitual que va de la creación a la difusión de una obra dramática en el Siglo de Oro:

El comediógrafo escribe la comedia para una compañía, que la compra e inmediatamente después la representa; el *autor de comedias* (el director-empresario de la compañía) adquiere todos los derechos sobre el texto: lo puede reducir, arreglar, le puede añadir fragmentos, etc. [...] Sólo después de que la comedia se haya utilizado en el tablado se puede vender de nuevo a un impresor para su impresión. (Profeti, 1996: 131-132).

El escritor vendía la pieza a un autor de comedias que, automáticamente, se convertía en el propietario exclusivo de la obra, teniendo pleno derecho para manipular, seccionar, alterar o suprimir ciertos pasajes del texto; sólo cuando había explotado suficientemente la pieza, o bien se la vendía a otra compañía —que introducía a su vez nuevos cambios sobre el texto— o bien se la vendía a un librero para que la editase. El principal fin de una obra dramática era la representación, y la edición textual era tan solo una posibilidad que apenas interesaba a los comediógrafos, principalmente porque la compensación económica era mucho menor⁶⁹².

La publicación de las *Ocho comedias y los ocho entremeses* inquieta a la población de 1617, precisamente porque los textos dramáticos editados no han tenido un proceso normal de transmisión textual. Es la primera vez en que una obra teatral llega a la imprenta antes de haber sido representada. Pero, ¿por qué Cervantes vende a un librero sus composiciones dramáticas si ganaría mucho más vendiéndoselas a un *autor de comedias*?, ¿cuáles son los verdaderos motivos que le llevan a editar unos textos dramáticos que nunca se han representado? y, en definitiva, ¿por qué decide destinar sus composiciones a los lectores y no a los espectadores de los teatros de su tiempo? Para poder resolver todas estas cuestiones debemos situarnos varios años antes, concretamente en la década de los 80, cuando Cervantes empieza a componer sus primeras obras dramáticas.

1.- Un teatro “viejo” y “representado” destinado a los espectadores

Tras abandonar la vida militar e intentar, sin éxito, conseguir un empleo en la Corte madrileña, Cervantes, que necesita reunir una importante cantidad de dinero para saldar todas sus deudas, decide probar suerte en el teatro, única práctica literaria que retribuye a los escritores importantes beneficios económicos. Logra introducirse en el mercado teatral con aparente facilidad, posiblemente ayudado por dos hombres de farándula muy vinculados a su familia: Alonso Getino de Guzmán, un antiguo danzante de la compañía de Lope de Rueda que en ese momento participa de manera activa en la apertura del Corral de la Cruz, y Tomás Gutiérrez, un comediante de éxito que triunfa sobre los escenarios. En los años 80 las obras de Cervantes se vieron representar en los teatros de España, junto con las de Lupericio Leonardo de Argensola, Diego López de Castro, Francisco de la Cueva, Cristóbal de Virués, Rey de Artieda o Juan de la Cueva, tal y como se atestigua en el *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrando o en la *Plaza universal* de Cristóbal Suárez de Figueroa.

Conservamos un documento de esta época, fechado el 5 de marzo de 1585, en el que Cervantes concierta la venta de dos comedias con el reconocido empresario teatral Gaspar de Porres:

Sepan cuantos la presente escritura de obligación y concierto vieren cómo yo, Miguel de Cervantes, residente en esta corte, de la una parte, y de la otra Gaspar de Porres, autor de comedias, estante al presente en esta corte, decimos que es así que yo el dicho Miguel de Cervantes estoy convenido y concertado con el dicho Gaspar de Porres en que le tengo que dar dos comedias, la una llamada la Confusa y la otra El trato de Constantinopla y muerte de Celín, y la comedia Confusa le he de dar dentro de quince días de la fecha de esta carta, y la otra del dicho Trato de Constantinopla y muerte de Celín para ocho días antes de pascua de flores, primera que vendrá de la fecha de ésta; y por ellas el dicho Gaspar de Porres me ha de dar cuarenta ducados en reales (Blasco, 2005: 451).

692 Calderón se hará eco de este desequilibrio económico entre comedia-representada y comedia impresa en el prólogo a su *Parte IV*, donde afirma hiperbólicamente que “dada a la estampa, la que ayer valía cien ducados en casa del Autor, vale oy vn real en casa del Librero”.

Este escrito prueba que gracias al teatro Cervantes logra al fin vivir de su pluma. Es cierto que el 14 de junio de 1584 había vendido el privilegio de *La Galatea* a Blas de Robles por 120 ducados, pero ese dinero resulta irrisorio si se compara con el esfuerzo y el tiempo que había invertido en ello; y es que, si en escribir su novela pastoril había empleado más de quince años, los ciento veinte ducados ganados parecían insignificantes, y más si se contrastaban con los veinte que obtenía por la redacción de una comedia, en la que no empleaba ni tan siquiera un mes, pues la carta está fechada el cinco de marzo y la segunda comedia debía entregarse ocho días antes de la pascua de flores⁶⁹³.

Aunque sólo conservamos un contrato que constata la actividad teatral de Cervantes en esta época (pues el que firma con Enrique Osorio es algo posterior), existen otras referencias, tanto documentales como literarias, que parecen probar las estrechas relaciones que por aquellos años Cervantes mantenía con diferentes empresarios teatrales, a los que presumiblemente también pudo vender sus composiciones dramáticas. Sabemos que en agosto de 1585 firma como testigo en la carta por la que Jerónimo Velázquez, un famoso *autor* de la época, otorga poder a su esposa para imponer un censo a favor de Gaspar Maldonado de Burgos; Cristóbal Pérez Pastor (1897: I, 257) comenta que: [...] dicha firma puede ser indicio de relaciones artísticas, tan naturales y propias como las que ha habido siempre entre los autores cómicos y los representantes” y que puede incluso “significar que Jerónimo Velázquez hubiera puesto en escena alguna o algunas de las comedias de Cervantes”.

También podemos identificar algunos de los personajes de sus obras con famosos *autores* de la época, a los que le uniría no sólo un trato personal sino también, muy probablemente, una relación profesional; tal es el caso de Angulo el Malo, a quien se cita en *El coloquio de los perros* y en el capítulo XI de la Segunda parte del *Quijote* o de Pedro Montiel y Nicolás de los Ríos, en quienes se transfiguran respectivamente Chanfalla al final de *El retablo de las maravillas* y Pedro de Urdemalas en la tercera jornada de la homónima comedia.

Las halagüeñas palabras que Cervantes dedica a los empresarios teatrales en *El licenciado vidriera* también son una prueba de la buena relación que durante varios años mantuvo con el mundo de la farándula⁶⁹⁴:

El trabajo de los autores es increíble y su cuidado extraordinario, y han de ganar mucho para que al cabo del año no salgan tan empeñados que les sea forzoso hacer pleito de acreedores. Y con todo esto son necesarios en la república, como lo son las florestas, las alamedas y las vistas de recreación, y como lo son las cosas que honestamente recrean. (Cervantes, 2005: 376).

Todos estos datos nos permiten afirmar que entre 1583 y 1585 Cervantes estuvo plenamente centrado en su carrera teatral; como afirma en el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, por aquellos años se representaron en los teatros, “sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza” (Cervantes, 1995: 25-26), veinte o treinta comedias suyas. Gracias al contrato firmado con Gaspar de Porres y a los títulos que el propio autor recuerda en la *Adjunta del Parnaso* y en el prólogo de su teatro impreso, hoy en día podemos adjuntar los nombres de once de ellas: *El trato de Argel*, *La Numancia*, *La batalla naval*, *La Confusa*, *El trato de Constantinopla y muerte de Celín*, *La gran Turquesca*, *La Jerusalem*, *La Amaranta* o *La de mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* y *La bizarra Arsinda*.

Han sido muchos los que han tratado de reestablecer los textos que componen esta nómina. La crítica acepta unánimemente que *El trato de Argel* y *La Numancia* se corresponden con *Los tratos de Argel* y *El cerco de Numancia*, dos comedias manuscritas encontradas en las postrimerías del siglo XVIII y publicadas por Antonio de Sancha en 1784, a pesar de que estas piezas nunca fueron sometidas a un examen atributivo exhaustivo, tal y como hoy se exige para aceptar cualquier identificación. En el siglo XIX Fitzmaurize-Kelly sospechó que *La batalla Naval* citada por Cervantes se conservaba manuscrita en la librería del conde-duque D. Gaspar de Guzmán bajo el rótulo *La batalla naval y el suceso de la guerra del sultán Amrates* (pieza que desgraciadamente

693 La Pascua de flores es la fiesta católica que conmemora la resurrección de Jesucristo; se celebra el domingo siguiente al plenilunio posterior al 20 de marzo, esto es, entre el 22 de marzo y el 25 de abril.

694 *El licenciado vidriera* apareció publicado en 1613 en el tomo de *Novelas ejemplares*, pero su composición tuvo que ser mucho anterior. Rico, contrastando el uso que hace Cervantes de las fórmulas *a lo cual* / *a lo que*, cree que la pieza es anterior a 1604 (Rico, 2005).

hoy se ha perdido), y, más recientemente, Stefano Arata ha planteado la posibilidad de que *La Jerusalem* sea la comedia en cuatro actos aparecida en un manuscrito de la Biblioteca de Palacio bajo el título de *La Conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*; sin embargo, a diferencia de lo que ocurrió con *Los tratos de Argel* y *El cerco de Numancia*, la paternidad cervantina de estas dos piezas ha sido puesta en tela de juicio por la mayor parte de la crítica.

También hay quienes han creído que Cervantes recopiló en su volumen de 1615 algunas de las comedias que había compuesto en la década de los 80; así, *La casa de los celos*, *La gran sultana* y *El laberinto de amor* serían en realidad una refundición posterior de *El bosque amoroso*, *La gran turquesa* y *La confusa*. Esta hipótesis es arriesgada, pues únicamente se basa en la relación entre el título de las obras perdidas y el contenido de las comedias conservadas, pasando por alto las afirmaciones del autor, que asegura que las ocho comedias y los ocho entremeses son textos “nuevos” y “nunca representados” que han estado hasta ese momento arrinconados en un cofre y condenados al “perpetuo silencio”.

Recientemente Felipe B. Pedraza ha calificado a Cervantes de “dramaturgo fracasado” y ha negado que sus comedias triunfasen sobre las tablas en el siglo XVI (2006: 179-181); puede que Cervantes no despertase en el público aurisecular el mismo fervor entusiasta que poco tiempo después provocaría Lope de Vega con su “comedia nueva”, pero existen datos fiables que certifican que sus obras gozaron del favor del público, llegando incluso a estar en cartel durante varias décadas. Dejando a un lado las palabras del propio escritor, que en el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses* asegura que sus obras se representaron “con general y gustoso aplauso de los oyentes” (Cervantes, 1995: 25), tenemos algunos testimonios que prueban el éxito de sus creaciones: en 1603 Agustín de Rojas Villandrando cita *Los tratos de Argel* (*Viaje entretenido*), en 1658 Matos Fragoso habla de *La bizarra Arsinda* como una obra famosa en su tiempo (*La corsaria catalana*) y en 1626 *La Confusa* todavía formaba parte del repertorio de la compañía de Juan de Acacio. El hecho de que algunas obras de Cervantes se siguieran representando varias décadas después es un claro síntoma de que gustaron, pues en el momento en que una comedia dejaba de funcionar se retiraba inmediatamente de las tablas.

Pero, ¿quiénes eran en potencia los receptores de este primer teatro de Cervantes? En aquellos tiempos el espectáculo teatral se había convertido en un fenómeno cultural de masas que aglutinaba en un mismo espacio desde la más alta clase social hasta la más baja. Los primitivos corrales de comedias⁶⁹⁵ tenían una capacidad de unas mil personas, entre las que se encontraban —juntas, pero nunca revueltas— el público popular (mosqueteros, burócratas, artesanos, pequeños comerciantes y mujeres), el culto (curas, frailes y hombres doctos), el distinguido (alta burguesía, nobleza e indianos ricos), el oficial (representantes del Consejo de Castilla, mandatarios municipales y autoridades teatrales) y el real (la Corte y el Rey). Cabe señalar que aunque todos los estamentos sociales asistían con regularidad a los corrales de comedias, no todos lo hacían en igual medida y proporción; mientras el número de localidades destinadas al “vulgo fiero” era muy elevado, los doctos academicistas tan sólo contaban con treinta y seis asientos, lo que nos da una prueba de sus escasa afición a acudir a las representaciones teatrales. Con razón afirma Díaz Borque:

Queda claro que, excepto este sector de aristotélicos irreconciliables, en el corral estaban representados todos los estamentos sociales y culturales del Madrid de los Austrias, el Rey y la Corte incluidos, aunque se fueran haciendo cada vez más frecuentes las *particulares* para el Rey y la alta nobleza (Díaz Borque, 1978: 159).

El consumidor de la primera dramaturgia de Cervantes fue un receptor amplio y heterogéneo. Sus obras llegaron a un elevado número de espectadores, entre los que se encontraban representados todos los estamentos sociales (a excepción de un pequeño grupo de eruditos, moralistas y academicistas neoaristotélicos, muy hostiles al teatro popular por razones de índole moral y doctrinal).

⁶⁹⁵ Los primeros teatros fijos se levantaron en Madrid en los años en los que Cervantes vendió sus primeras composiciones dramáticas (el Corral de la Cruz en 1574 y el del Príncipe en 1582).

2.-Un teatro “nuevo” y “nunca representado” destinado a los lectores

En 1587 Cervantes decidió cambiar Madrid por Sevilla y los teatros por la administración, convirtiéndose en comisario de abastos y recaudador de impuestos. Tenemos constancia de que unos años después Cervantes trató de retomar la escritura dramática, como prueba el contrato con firmó el 6 de Septiembre con Rodrigo Osorio por el que se comprometía a entregarle seis comedias:

Sepan cuantos esta carta vieren como yo, Miguel de Cervantes Saavedra, vecino de la villa de Madrid, residente en esta ciudad de Sevilla, otorgo y conozco que soy convenido y concertado con vos, Rodrigo Osorio, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, estante al presente en esta ciudad de Sevilla, que estáis presente, en tal manera: que yo tengo de ser obligado y me obligo de componer, de hoy en adelante, y entregaros, en los tiempos que pudiere, seis comedias, de los casos y nombres que a mí me pareciere, para que las podáis representar, y os las daré escritas con la claridad que convenga, una a una, como las fuere componiendo, con declaración que dentro de veinte días primeros siguientes, que se cuenten del día que se os entregare cada comedia, habéis de ser obligado de la representar en público; y pareciendo que es una de las mejores comedias que se han representado en España, seáis obligado de me dar e pagar por cada una de las dichas comedias cincuenta ducados, los cuales me habéis de dar e pagar el día que la representarais o dentro de ocho días de cómo las hubiéreis representado (Blasco, 2005: 467).

No sabemos si este contrato se llevó a término, pero lo cierto es que no tenemos ninguna otra prueba documental de esa década que certifique la tarea de Cervantes como escritor teatral, que más bien parece haber encaminado su actividad creadora por derroteros bien distintos.

En los últimos años del siglo XVI se produjo una sustitución generacional que desbancó a los viejos comediógrafos de la década de los 80 y dejó paso a una nueva oleada de escritores dramáticos, capitaneados por Lope de Vega. El Cervantes que había triunfado en la década de los 80 con obras como *La Confusa*, había caído en el olvido, y, durante su ausencia, Lope de Vega se había hecho con el control dramático; como expresan Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, “nadie le aceptó para las tablas sus nuevas comedias, sin duda porque no se adaptaban a las exigencias del público, hecho ya al gusto del teatro lopeveguesco” (1987: XIX).

En la *Adjunta al Parnaso*, Miguel confiesa a Pancracio de Roncesvalles que ya no busca a los autores de comedias, pues ha decidido dar sus comedias y entremeses a estampa, “para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende cuando las representan”. Los motivos que da Cervantes para publicar sus textos dramáticos recuerdan a la que, por boca de Cide Hamete Berengeli, plantea en el capítulo 44 de la segunda parte del *Quijote* para sacar las novelas interpoladas de su narración; si los textos dramáticos deben ser leídos “para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan” (Cervantes, 1995: 1350), del mismo modo, el *Quijote* de 1615 no debe llevar historias intercaladas, pues, de ser así, el lector pasaría por ellas tan aprisa que no advertiría “la gala y el artificio que en sí contienen” (Cervantes, 1998: 980). De estas argumentaciones se desprende la estrecha vinculación que se establecía entre sus obras teatrales y su producción novelística.

En Cervantes los límites entre novela y comedia se desdibujan, cobrando fuerza la hipótesis de que el autor llegó a la novela a través del teatro. Su tomo de *Novelas ejemplares* publicado en 1613 recoge doce narraciones —“casualmente” el mismo número de piezas que solía contener una *Parte* de comedias— de patente teatralidad. Esta relación entre la comedia y la nueva narrativa cervantina fue rápidamente advertida por sus contemporáneos, que aseguraron que sus *Novelas ejemplares* eran en realidad “comedias en prosa” (Avellaneda, Suárez de Figueroa), pues seguían “los mismos preceptos que las comedias” (Lope de Vega). Todo esto nos lleva a suponer que “Cervantes trabaja con borradores en prosa que, una vez desarrollados, lo mismo pueden convertirse en una comedia (*El viejo celoso*) que en una novela corta (*El celoso extremeño*)” (Blasco, 2005: 361)⁶⁹⁶.

696 El hecho de que un escritor redactase un bosquejo en prosa antes de componer la comedia debía ser una práctica más usual de lo que hoy pueda parecernos; ya lo apuntaba Lope de Vega en el *Arte Nuevo*: “El sujeto elegido, escriba en prosa”.

En Septiembre de 1615 ven la luz las dieciséis piezas “nunca representadas” de Cervantes; si en la *Adjunta al Parnaso* se habían configurado como piezas dramáticas destinadas a un lector y no a un espectador, en el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses* se deja una puerta abierta a la futura representación de estas piezas, de manos de “otros autores menos escrupulosos y más entendidos” que el que las rechazó⁶⁹⁷.

En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso, nada; y, si va a decir la verdad, cierto que me dio pesadumbre el oírlo, y dije entre mí: “O yo me he mudado en otro, o los tiempos se han mejorado mucho; sucediendo siempre al revés, pues siempre se alaban los pasados tiempos”. Torné a pasar los ojos por mis comedias, y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos. Aburríme y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece. Él me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad, sin tener cuenta con dimes ni diretes de recitantes. (Cervantes, 1995: 27-28).

Las despectivas palabras que Cervantes dedica en este prólogo a los *autores* del momento contrastan enormemente con las adulaciones que les profería unos años antes en *El Licenciado vidriera*. Cervantes no especifica quién es ese autor de título “escrupuloso” y “poco” entendido que criticó sus obras, pero las posibilidades no son muchas⁶⁹⁸. Tal vez se refiera a Gaspar de Porres, a quien le había unido una estrecha relación en tiempos pasados —como demuestra que firmase con él un contrato de venta de dos comedias en 1585 y que en varios pasajes de *Los baños de Argel* haga referencia a su esposa Catalina Hernández— pero que por esas fechas está mucho más vinculado a Lope de Vega, como prueba que en 1614 editase las *Doce comedias de Lope de Vega y Carpio*.

Cervantes, disgustado por el rechazo y el desprecio que los autores de comedias han mostrado hacia sus obras dramáticas, decide prescindir de ellos. Si ni los autores ni los espectadores reconocen ya la valía de su teatro, tal vez sí lo hagan los libreros y los lectores que con gran entusiasmo y fervor acogen su producción novelística. El teatro de Cervantes cambia de rumbo: ya no está destinado a la representación oral pública sino a la lectura personal e íntima⁶⁹⁹. Pasa así de cultivar el teatro como espectáculo a cultivar el teatro como escritura.

Por aquellos años el consumo de literatura impresa no era muy frecuente, pues el alto grado de analfabetismo y el elevado precio del papel obstaculizaban el acceso de la población a los libros. M. Chevalier, tras analizar las variedades sociales, económicas y culturales de la sociedad del siglo de Oro, asegura que las únicas categorías donde se pueden reclutar lectores son el clero, la nobleza, los miembros de profesiones liberales —letrados, notarios abogados, médicos, arquitectos, pintores—, los mercaderes, una pequeña fracción de los comerciantes y artesanos, los funcionarios y los criados de mediana categoría (1976: 20). La gran mayoría de estos “lectores en potencia” optaban por leer libros de caballerías, de épica culta o de entretenimiento (como el *Lazarillo* o *La Celestina*), y los únicos que consumían teatro impreso —partes, misceláneas y sueltas— eran los “doctos” y los directores de compañía de segundo orden (Díaz Borque, 1978: 99).

697 Aunque no es el caso ahondar en la recepción del teatro de Cervantes en tiempos posteriores, hay que señalar que el deseo de Cervantes de que sus obras salieran a escena a cargo de “otros autores menos escrupulosos y más entendidos” finalmente se ha cumplido, pues desde la guerra civil se han visto representar en los teatros de nuestro país más de la mitad de las comedias y un buen número de entremeses. Vilches de Frutos asegura que “algunos de los espectáculos más aplaudidos por el público y la crítica en estos últimos veinticinco años se han basado en sus obras dramáticas” (2006: 5/391).

698 Desde 1600 existieron en España dos tipos de compañías teatrales: las de “título”, que tenían privilegio real y podían representar en los corrales, y las de “legua”, que carecían de tal privilegio y se veían obligadas a representar fuera de los teatros fijos (generalmente en villorrios o pequeñas ciudades). Ocho compañías obtuvieron licencia real en 1603 (Gaspar de Porres, Nicolás de los Ríos, Baltasar de Pinedo, Melchor de León, Antonio Granados, Diego López de Alcaraz, Antonio de Villegas y Juan Morales de Medrano) y doce en 1615 (Alonso Riquelme, Fernán Sánchez, Tomás Fernández, Pedro de Valdés, Diego López de Alcaraz, Pedro Cebrián, Pedro Llorente, Juan de Morales Medrano, Juan Acacio, Antonio Granados, Alonso de Heredia y Andrés de Claramente).

699 Baquero Goyanes, Spadaccini, Talens y Reed entre otros, apuntaron la posibilidad de que las piezas contenidas en *Ocho comedias y ocho entremeses* fueran escritas para ser leídas y no para ser representadas; es ilógico pensar que sucediese así, en primer lugar porque es el propio Cervantes el que nos asegura en el prólogo que ha decidido darlas a la estampa porque ningún autor de comedias ha querido comprárselas, y, en segundo lugar, porque publicar obras de teatro apenas aportaba compensación pecuniaria.

Cervantes, consciente de que sus obras ya no pueden competir en escena contra las de Lope de Vega, se plantea enfocar su teatro hacia la lectura. Quiere potenciar la lectura dramática, y cree que su propuesta será acogida con entusiasmo por un público adulto, nostálgico del teatro que se hacía en décadas anteriores. Si las obras de Lope eran para el “vulgo”, las de Cervantes serían para el docto, que no quería que le hablasen “en necio para darle gusto”. Javier Blasco lo explica del siguiente modo:

Cervantes, en la primera década del siglo XVII, era ya consciente de la diferencia que empezaba a existir entre lector y espectador, de la misma manera que era consciente de que, en su tiempo, estaba naciendo un nuevo tipo de lector. Y, en función de esta percepción, él se apresuró a tomar posiciones para aprovechar el mercado emergente que ese nuevo tipo de lector le proporcionaba. (2006: 360).

El perfil del nuevo consumidor del teatro de Cervantes está muy alejado del que tuvo años antes; los nuevos lectores debían saber leer y tener el suficiente poder adquisitivo para comprar un libro, que por aquel entonces rondaba los 264 maravedíes, mientras que los anteriores tan sólo necesitaban reunir una escasa cantidad de dinero para poder disfrutar de la representación, pues la entrada más barata no llegaba a los 20 maravedíes.

Con la llegada del nuevo siglo, el teatro de Cervantes no sólo cambia de soporte sino también de receptor; si sus primeras composiciones estaban destinadas a un público amplio, variado y heterogéneo, las últimas van dirigidas a un lector concreto, culto, especializado y mucho más reducido. Cervantes encontró en los doctos academicistas que repudiaban el teatro anticlasicista de Lope un buen filón para comercializar la lectura de sus obras dramáticas, que por aquellos años ya no triunfaban sobre la escena. Con él se reafirma el teatro como literatura.

BIBLIOGRAFÍA

BLASCO PASCUAL, Javier (2006): *Cervantes. Un hombre que escribe*, Valladolid, Editorial Difícil.

CERVANTES, Miguel de (1995): *Obra completa III. Ocho comedias y ocho entremeses. El trato de Argel. La Numancia. Viaje del Parnaso. Poesías sueltas*, eds. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos.

--. (1998): *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Barcelona, Crítica.

--. (2005): *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Barcelona, Crítica.

CHEVALIER, Maxime (1976): *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, ediciones Turner.

COTARELO VALLEDOR, Armando (1915): *El teatro de Cervantes*, Madrid, tipografía de la revista Archivos, Bibliotecas y Museos.

DÍEZ BORQUE, José María (1978): *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Casa editorial Antoni Bosch.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2006): *Cervantes y Lope de Vega: Historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*, Barcelona, Octaedro.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1897): *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos*, I, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet.

PROFETI, Maria Grazia (1996): "Editar el teatro del fénix de los ingenios", *Anuario de Lope de Vega*, 2, pp. 129-152.

RICO, Francisco (2005): "Sobre la cronología de las novelas de Cervantes", en *Por discreto y por amigo: Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 159-165.

SEVILLA ARROYO, Florencio y Antonio REY HAZAS, eds. (1987): "Introducción" al *Teatro completo de Miguel de Cervantes*, Barcelona, Planeta.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2002): "La transmisión del teatro en el siglo XVII", en *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los siglos de Oro*, ed. J. Huerta Calvo, Madrid, Iberoamericana, pp. 1289-1320.

VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca (2006): "El teatro de Cervantes en la escena española contemporánea: identidad y vanguardia", *Anales de la literatura española contemporánea*, 2, pp. 5-40.

HÉROES Y ANTIHÉROES EN LA NARRATIVA COLOMBIANA RECIENTE

Margarita María Uribe Viveros
Universidad Autónoma de Barcelona

1.-Nuevos temas, nuevos héroes

El interés de los escritores colombianos en el tema del narcotráfico ha marcado buena parte de la producción literaria de las últimas décadas del siglo XX y los inicios del XXI. El análisis de esta problemática, cuyas dimensiones exceden el mero fenómeno económico, requiere reconocer sus alcances en el terreno de lo imaginario. Desde la perspectiva del arte, en particular, se reflexiona sobre la situación del país y de modos diversos se producen acercamientos a esa “realidad”. Es así como las novelas —y también otras narrativas, aparte de la literatura, como veremos más adelante— han construido sus personajes siguiendo los pasos de los protagonistas del comercio ilegal de drogas y la jerarquía que de allí se deriva, dando a luz héroes de nuevo cuño. Personajes a contrapelo que, lejos de encarnar el ideal ético de la sociedad, han conseguido dominio y poder por medio de la violencia y las armas. Desde Gabriel García Márquez hasta escritores reconocidos con posterioridad como Jorge Franco Ramos, pasando por Fernando Vallejo, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Laura Restrepo o Héctor Abad Faciolince, quienes en conjunto, se han alejado de la etiqueta problemática del “realismo mágico” del primero, dando paso más bien a una especie de “realismo trágico”.

Rosario Tijeras del escritor Jorge Franco Ramos y *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, en particular, tienen como centro las experiencias de los jóvenes asesinos a sueldo catapultados a la escena social y posteriormente a la literatura por el narcotráfico. Las producciones literarias de este tipo han recibido el nombre de “sicaresca” en una clara referencia a la picaresca española, por tener en común a un joven narrador que habla en primera persona y porque, en ella, éste es presentado de manera tolerante y compasiva. Hacia mediados de los 80, los medios de comunicación ya habían hecho de los asesinos a sueldo, los protagonistas de no pocas páginas de los diarios nacionales, como bien lo señala Jesús Martín Barbero (1998: 22) al referirse a estos como actores sociales que daban cuenta del desorden cultural y político de la Colombia finisecular. Y fue precisamente por la mediación comunicacional que estos dudosos héroes consiguieron publicitar y hacer públicas sus acciones. El héroe se perfila como tal por sus hazañas: “Obrar hace al héroe: aunque éste no alcance sus prodigiosas hazañas porque sea héroe, sino que es héroe porque consigue las hazañas que posteriormente cantan los hombres.” (Cardona, 2006: 54).

Otros escritores colombianos habían tratado el tema en trabajos basados en el testimonio: Alonso Salazar (*No nacimos pa’semilla*) y Víctor Gaviria (*El pelaño que no duró nada*). Este último, también director de cine, realizó la película *Rodrigo D. No futuro*, con testimonios recogidos directamente en los barrios marginales de la ciudad y un reparto conformado en su totalidad por actores naturales.

A estas producciones se les ha dado el nombre de sicaresca, género literario en el que confluyen fenómenos locales y regionales relacionados con problemas globales generados por el tráfico de drogas. Puede decirse que la sicaresca innova y rompe antiguas formas de narrar, por su privilegiado uso de la oralidad y el ritmo que ésta le impone a la narración. En ocasiones, se sirve del uso de la jerga regional denominada *parlache* que ha sido estudiada por José Ignacio Henao Salazar y Luz Stella Castañeda Naranjo, profesores de la Universidad de Antioquia en Colombia, cuya editorial ha publicado su investigación y un diccionario de la mencionada jerga.

2.-Los narradores

Los textos de Franco y Vallejo tienen en común el punto de vista del narrador, distanciado de la realidad social que le da a conocer su relación con el sicario. De su mano, ambos narradores se adentran en las

profundidades de las vidas de estos antihéroes. En los filmes sobre los dos textos se procede de otro modo: el proceso de construcción discursiva de una iconografía basada en la neutralización de los cuerpos del margen en el fenómeno sicarial se vale de la estrategia de exaltar la belleza de los dos jóvenes sicarios (Rosario y Alexis, respectivamente) y particularmente en el primer caso, hacer de Rosario una mujer sensual, sexualmente desafiada, envuelta en un triángulo doble de complejos personajes.

En *Rosario Tijeras*, se recurre a la estrategia del melodrama para tratar un tema escandaloso en una sociedad mojigata. La protagonista es mostrada a través de la voz de un narrador-personaje (Antonio) que habla desde la clase alta a la que pertenece para radiografiar el proceso de corrupción que implicó el narcotráfico a los de su clase. Así pues, este joven de buena familia, entra en contacto con el consumo de drogas y con personajes del bajo mundo de la mano de Rosario a quien conoce en una discoteca de moda de la ciudad. La novela insiste a través de la voz de Antonio, en el protagonismo de la mujer cuya presencia impacta a los hombres en todos los lugares, lo que centrará la trama de la narración en la relación de la mujer con otros hombres del mundo del narcotráfico y con el mejor amigo del narrador. No es el punto de vista de Rosario aunque en algunas ocasiones, el narrador retoma conversaciones con breves inclusiones de su voz. Pero es él quien la construye, quien la perfila y la sigue en sus acciones.

En *La virgen de los sicarios*, la estrategia narrativa de darle voz a Fernando, el hombre homosexual que regresa a su ciudad natal para morir, que se define como gramático de profesión, permite la construcción de un punto de vista crítico hacia la situación Colombia pero sobre todo, la exaltación del pasado de su infancia, época dorada en la cual, según el narrador, el país aún no se había hundido en el desastre.

En ambos casos, asistimos a la construcción del margen como espectáculo y como melodrama. Se trata de narrativas que sitúan la violencia y el conflicto en el mundo de los “otros”, en las márgenes. Para ello, ambos narradores se sitúan a distancia y creen entrar y salir libremente de ese “otro” mundo.

El recurso privilegiado de la narración en ambos casos es el uso del lenguaje: jerga regional para mostrar el mundo del caos. Ambos narradores se familiarizan con este modo de hablar y lo retoman tanto en la película como en la novela a modo de frontera entre esos dos mundos que las narraciones intentar mantener separados. En *La Virgen de los sicarios*, sin embargo, hay una extensa reflexión sobre la jerga de los medios sicariales. El narrador va intercalando sus observaciones al tiempo que se apropia de los términos y los nuevos usos.

3.-Los personajes

La figura del sicario ha pasado por un proceso de “estetización” que la convierte en “personaje” de novela o relato literario. Ha sido “naturalizada” de alguna manera al entrar y salir libremente de las producciones letradas y los medios de comunicación. Se hace visible no solo como personaje protagónico de nuevas narraciones sino también como prototipo de joven: cierta manera de vestir (ropa y tenis de marcas lujosas, accesorios ostentosos, chaquetas), cierta manera de portar el cuerpo (el corte de cabello, la actitud desafiante de quien lleva un arma al cinto), la posesión de motocicletas y autos lujosos, visitar restaurantes y discotecas de moda en la ciudad...

El joven sicario gana reconocimiento social en la medida en que encarne los ideales de la sociedad de consumo, tal como lo describe Alonso Salazar en su texto:

Convierte la vida, la propia y la de las víctimas, en objetos de transacción económica, en objetos desechables. En contrapartida, han incorporado la muerte como elemento cotidiano. Es normal matar y morir. La marca, la moda, la capacidad de consumo, son importantes para el sicario [...] Hay una expresión de la jerga de gallada muy ilustrativa al respecto, la fiebre de moto: Es que uno pilla esos manes montados en tremendas motos y con esas nenas, y uno a pie, nada! entonces a uno también le da ganas de montarse en ellas, de tenerlas (Salazar, 1990: 200).

Ambas narrativas, la de las novelas y la de las películas sobre jóvenes sicarios, se convierten en formas de conocimiento de esa realidad reciente y a su vez, producen realidad. Podría decirse que, la producción de la

figura del sicario proviene de la experiencia directa, captada en ocasiones por medio del testimonio. Pero, esa figura al ser narrada —sea por los medios de comunicación, la literatura, los productos de la cultura popular o el discurso de los académicos— completa el recorrido identificatorio al ofrecerse como alternativa de vida marginal a otros jóvenes. Es una figura que muestra el malestar social, la relatividad de la ética del trabajo —pues el asesino a sueldo ve su actividad delictiva como un “trabajo”, un oficio con el cual ganarse la vida—, la convivencia soterrada con formas ilícitas de consolidar fortunas individuales de espaldas a cualquier valoración del bien público. Es una figura “incómoda”, que des-figura el ideal social de la modernidad.

4.-Las estrategias narrativas

En la novela *Rosario Tijeras* se teje el personaje alrededor de las dimensiones míticas que adquiere la sicaria en la ciudad y que el texto reseña ampliamente. Se la idolatra como personaje que toma venganza e impone sus reglas. Se la presenta como heroína, pese a su vida signada por los antivalores ligados al mundo del crimen organizado.

Por otro lado, la novela tiene su peso específico dentro de las producciones sobre el tema aunque la versión cinematográfica banaliza la figura de la protagonista. Es claro que la película centra los personajes en una historia de amor, dejando de lado la alusión directa a la situación problemática del país a finales del siglo XX y las consecuencias de esta situación en las generaciones jóvenes de esa ciudad y de otras.

En *La virgen de los sicarios*, se usan otras estrategias narrativas: por un lado, el tono irónico que caracteriza el discurso de Fernando, el narrador, cuya inclinación a la diatriba tiene destellos humorísticos y puede hasta producir cierta identificación en el lector. De hecho, el narrador apela con frecuencia a la exaltación de los rasgos de la raza blanca que según él pobló la región, mostrando desprecio por los mestizajes. Esa mirada catastrófica sobre Colombia, extensiva al género humano, ese pesimismo cultivado y argumentado, concitan la risa frente a una situación en la que parece no haber salida y sus reflexiones sobre los problemas del país apelan con frecuencia a un recurso que tiene muy buen recibo en la mentalidad popular, como es el de la idealización del pasado, al considerarlo mejor que el convulsionado presente y el incierto futuro. En este sentido, ambas novelas establecen una relación de complicidad con el lector. Esta relación es más fuerte y clara en el caso de *Rosario Tijeras* en la que el narrador utiliza todos los recursos a su alcance para que el lector no lo abandone en el largo relato de sus recuerdos de la relación con Rosario. En efecto, tanto el libro como la película comienzan planteando que Rosario tras una corta vida consagrada al asesinato por dinero y a los bajos fondos de la pobreza, la violencia, el narcotráfico y las drogas, es baleada en una discoteca de la ciudad. Pero la estrategia que sostiene con éxito la complicidad entre lector y narrador es la del amor secreto de este último por la chica. Esta apelación al melodrama le resta fuerza crítica tanto a la novela como al filme. Es decir, la responsabilidad social del escritor queda limitada al relato de los padecimientos del narrador en sus vivencias personales al adentrarse en el mundo de las drogas y al presenciar pasivamente las múltiples violencias propias del narcotráfico que afecta a toda la ciudad y al país.

5.-Conclusión: Camino sin salida

Los héroes aquí mencionados aparecen convertidos en “superhéroes” cuyas hazañas aún sin decantar concitan la admiración popular y en no pocos casos, la identificación. No obedecen ya al esquema salvador del héroe mitológico cuya actuación representa el retorno al orden amenazado por el caos, sino que por el contrario, este héroe mediático implantado como producto de consumo masivo, tiene su radio de acción en condiciones apocalípticas en las que no hay retorno posible. Y aún allí, en medio de la desesperanza y el desorden, este personaje consigue su cuarto de hora de brillo antes de hundirse definitivamente en el abismo. El héroe en cuestión aparece como víctima —en este caso de condiciones sociopolíticas y económicas—. Precursor de la destrucción, es sin embargo, paradójico en varios sentidos: por un lado, en la orientación de sus ideales de

consumo que parecieran permitirle “construirse” como individuo y alcanzar el reconocimiento social; por otro lado, se “construye” también en una colectividad con principios éticos, por decirlo de algún modo, regida por pautas de comportamiento que regulan el uso del poder de las armas; y por último, ligado con algunas prácticas de la religiosidad popular y la devoción a algunos santos de quienes demandan protección en sus actividades delictivas.

BIBLIOGRAFÍA

CARDONA, Patricia (2006): "Del héroe mítico al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción" en *Revista Universidad EAFIT*, , 42, 144, pp. 50-68.

CASTAÑEDA, Luz Stella y José Ignacio HENAO (2002): *El parlache*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.

FRANCO RAMOS, Jorge (1999): *Rosario Tijeras*, Santafé de Bogotá, Editorial Norma.

GAVIRIA, Víctor. (1989): *Rodrigo D. No futuro*, FOCINE.

--. (1991): *El pelaíto que no duró nada*, Bogotá, Planeta.

MAILLÉ, Emilio (2005): *Rosario Tijeras*, Río Negro y United Angels.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (1998): "Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad", en *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, eds. H. Cubiles, M. C Laverde, C. E Valderrama, Bogotá, Fundación Universidad Central, pp. 22-37.

SALAZAR, Alonso (1990): *No nacimos pa'semilla*, Bogotá, CINEP.

--. (1993): *Mujeres de fuego*, Medellín, Corporación Región.

--. (2001): *Drogas y narcotráfico en Colombia*, Bogotá, Planeta.

--. y Ana María JARAMILLO (1992): *Medellín. Las subculturas del narcotráfico*, Medellín, CINEP.

SCHOEDER, Barbet (2000): *La Virgen de los sicarios*, Vértigo Films.

VALLEJO, Fernando (1994): *La Virgen de los sicarios*, Bogotá, Alfaguara.

JOAN MARAGALL Y EUGENI D'ORS: LECTORES DE GABRIEL MIRÓ

Fanny Sandra Voetberg
Universidad de Barcelona

De la misma manera en que el escritor escribe sus textos dentro de un contexto socio-histórico determinado que en mayor o menor medida influye en su obra, el mismo lector ve afectada su interpretación de esos textos por el ámbito socio-histórico en el que los lee. Su lectura interpretativa está además condicionada por múltiples factores según la propia configuración personal de cada lector: su nivel de educación, su estatus social, el alcance de su conciencia crítica o sus planteamientos políticos. En esta comunicación quiero tratar las diferentes interpretaciones que dos lectores contemporáneos de Gabriel Miró, Joan Maragall y Eugeni d'Ors, han hecho de las primeras obras novelísticas del autor alicantino y cómo estas lecturas reflejan dos actitudes diferenciadas e incluso opuestas que llegarían a ser un reflejo de la pugna entre dos concepciones de la realidad catalana de los inicios del siglo XX.

El hervidero de actividades culturales y políticas que era la Barcelona de la primera década del siglo XX., fue un espacio compartido por diferentes generaciones de positivistas decimonónicos, modernistas de distintas convicciones, parnasianos, simbolistas y nacionalistas de varias posiciones políticas, junto con una incipiente nueva corriente de pensamiento denominada Noucentisme, que acabará decidiendo el declive del modernismo en Cataluña. Desde su primera formulación, el Noucentisme estuvo estrechamente ligado a la persona de Eugeni d'Ors, quien abogaba por una unión política-cultural que convertiría Cataluña en una urbe luminosa inspirada en la ciudad europea por antonomasia, París, siguiendo el ejemplo del modelo clásico de la idealizada ciudad-estado de la antigua Grecia, raíz a su vez de la civilizada ciudad de la nación moderna.

En sus inicios el Noucentisme, propugnado por Eugeni d'Ors desde su polémica sección diaria en el periódico *La Veu de Catalunya*⁷⁰⁰, aún no difiere en esencia del objetivo modernista tal y como lo defendían una década antes Santiago Rusiñol, Joaquín Casas, el grupo de la revista *L'Avenç* de Brossa, Cortada y Morera o Joan Maragall. La necesidad de modernizar Cataluña, que según palabras de Jaume Brossa "vive del pasado", era una convicción clarísima entre los que representaban el modernismo catalán. El objetivo del movimiento modernista catalán consistía en gran parte en renovar la sociedad catalana y convertirla en una cultura europea, moderna y civilizada, en un superar el regionalismo de la *Renaixença* y dejar atrás la hegemonía del racionalismo positivista. Al mismo tiempo, el modernismo catalán buscaba referentes europeos, ante todo en París, para, de este modo, distanciarse de una España que consideraban atrasada y retrógrada, tanto en el ámbito cultural como en el religioso, con lo cual podemos ver cómo el modernismo y el nacionalismo aparecen ya desde el primer momento estrechamente vinculados entre sí.

A medida que el modernismo adquiere tintes más nacionalistas y las connotaciones políticas se van haciendo más patentes, se empieza a distinguir más claramente la diferencia determinante entre los modernistas catalanes y los hombres ya plenamente anclados en el Noucents. En un artículo de Eugeni d'Ors de 1909 dedicado a Pere Romeu, muerto en 1908, queda bien definida la diferencia entre la actitud modernista y la noucentista, que D'Ors desarrollará a lo largo de su *Glosari* (Véase Pla, 2001: 643). Según la noción de D'Ors la voluntad noucentista se enfrenta a la indisciplina que caracteriza a los modernistas, y el orden y la delimitación contrasta con la embriaguez y ensoñación de estos últimos (D'Ors, 1945: 76). Siguiendo la estela de la *École Romane*, propuesta en la vecina Francia por Jean Moréas, y el correlato político de esta escuela l'*Action Française*, la concepción noucentista del nuevo mediterraneismo pronto adquiriría tintes autoritarios y protofascistas.

Eugeni D'Ors en su sección en las páginas de *La Veu de Catalunya* agrupa bajo el común denominador de autores noucentistas a varios autores castellanos entre los cuales se encuentra desde muy pronto el joven

⁷⁰⁰ El *Glosari* de Eugeni d'Ors (bajo el seudónimo de *Xenius*) se insertará como sección habitual en *La Veu de Catalunya* a partir del 1 de enero de 1906.

Gabriel Miró. El primer conocimiento que el periodista catalán tuvo de la obra del autor alicantino fue a través de la novelita *Del vivir* sobre la que publica en 1905 una reseña en el diario barcelonés *El Poble Català*, titulada “un bell llibre alacantí” (Castellanos, 1194). Según d’Ors esta obra primeriza de Miró ya revela “una personalidad artística de valor extraordinaria”. Tres años después de este artículo d’Ors publica la glosa “Els noucentistes espanyols: Gabriel Miró”⁷⁰¹, en la que se empeña en adscribir a Gabriel Miró al proyecto noucentista, convencido de que la obra del alicantino representa un modelo para superar la “etapa del modernismo” en Cataluña. Las reminiscencias clásicas y el mediterraneismo presente en la obra de Miró encajan según el noucentista catalán dentro del proyecto de modernización cultural que conciben para Cataluña y que ha de basarse justamente en este clasicismo con un fuerte enfoque mediterráneo.

En otro artículo sobre Gabriel Miró del 1911 titulado “Del noucentista Gabriel Miró”⁷⁰² Eugeni d’Ors enfatiza la cercanía del escritor alicantino con la cultura catalana, al mismo tiempo que denuncia la falta de atención seria que, según él, le ha deparado a Miró la crítica madrileña. Dentro de la voluntad de crear una cultura propia que se distanciase de la cultura castellana, D’Ors se sirve de Miró para confirmar las oposiciones, ficticias o no, entre Barcelona y Madrid, insistiendo en las diferentes actitudes en cuanto a la recepción de la obra del alicantino (Voetberg, 2006: 19-34). El crítico catalán enfatiza la proximidad de Miró a la cultura catalana, apoyándose en el respeto y la admiración que le profesan en Cataluña personajes como Joan Maragall, Josep Carner, Carles Rahola y otros, y la falta de respeto y seriedad con que, según él, Miró ha sido acogido en Madrid.

Mientras Eugeni d’Ors publica sus artículos periodísticos en un intento deliberado de crear un discurso institucionalizado del nacionalismo catalán, el poeta Joan Maragall, considerado como el padrino literario de las generaciones jóvenes catalanas (entre las que se encuentra el mismo d’Ors), enfoca su trabajo como articulista en el *Diario de Barcelona* de modo bien distinto. Aunque no se puede considerar a Maragall un crítico literario en un sentido estricto, a través de sus artículos y sobre todo en su afamado *Elogi de la paraula* ha elaborado una teoría literaria y un corpus crítico que sin ser inusual, es innovador y semejante a la crítica impresionista practicada con éxito por autores como Anatole France o Jules Lemaître en la Francia de finales del siglo XIX (Quintana Trias, 1996: 27). Las reseñas literarias de Maragall defienden una interpretación personal de la obra en contraste con el trabajo de la crítica positivista de finales de siglo XIX.

Aunque no exista ninguna reseña de Maragall de la obra de Gabriel Miró, disponemos de algunos valiosos testimonios que revelan su opinión sobre las primeras novelas del autor en las pocas cartas que ambos escritores cruzaron. Se trata de un breve epistolario que se inicia en 1908, cuando el joven Miró le envía al consagrado poeta catalán los ejemplares de su libro *Del vivir* y la recién publicada *La novela de mi amigo*. A pesar de que la relación entre ambos escritores no llegó a tomar la forma de una verdadera amistad (recordamos que Maragall muere en diciembre del 1911), el afecto mutuo entre los dos escritores queda bien atestiguado en su correspondencia. Maragall, en su primera misiva a Miró fechada en enero del 1909, le agradece el envío de los dos libros con frases llenas de aprecio, en las que expresa su admiración por la visión fuerte y la expresión de una palabra viva, que según él no tiene parangón en la España actual, enfatizando la riqueza lírica de obra de Miró y las creaciones ultra-reales que son sus personajes.

La profunda admiración por el trabajo de Miró es confirmada en una carta posterior, escrita poco más de un mes antes de la muerte del poeta, acusando recibo de la última novela de Miró: *Las cerezas del cementerio*. Maragall elogia la novela de manera exaltada, comunicando a Miró que no entiende cómo la poesía, que es esencial en todas las obras del alicantino, se le puede quedar contenida en “esta prosa tan extraña que parece va a prorrumpir en canto a cada momento”, pero que, sin embargo, consigue quedarse detenida dentro de la prosa, confiriéndole una transparencia maravillosa. Maragall manifiesta, además, su admiración por la creación del protagonista de la novela, Félix Valdivia, un personaje de pura cepa romántica:

701 Eugeni d’Ors, *La Veu de Catalunya*, 20-X-1908.

702 Eugeni d’Ors, *La Veu de Catalunya*, 15-III-1911.

Es una creación esta figura tan fantástica y tan viva al mismo tiempo. Y en esto creo que está y ha de estar siempre la firma de usted el sello de sus creaciones: esa ultra-realidad que tienen: que hace usted ver tan fuertemente el mundo y los hombres que se les ve el más allá. ¿Y no es eso la esencia de la poesía? ⁷⁰³

Al final de la carta Joan Maragall vaticina lo que más adelante se convertiría en un lugar común en la crítica mironiana: la poesía en su prosa, le advierte a Miró, será “a los ojos de la gente el vicio de su obra, les irá demasiado allá”.

Las múltiples afinidades estéticas que unen a Gabriel Miró y a Joan Maragall son numerosas, y las semejanzas en cuanto a su visión sobre la palabra poética son más que sorprendentes, tanto que confirman no solamente una actitud literaria común, sino que además engloban una manera muy parecida de interpretar la realidad. Ambos escritores ponen énfasis en la esencia de la naturaleza como fuerza divina y reveladora de una verdad íntima y primigenia, que a su vez sólo puede ser expresada a través de la palabra justa, o sea, la palabra poética. Los planteamientos sobre la palabra poética y sus reflexiones en torno a la “palabra viva” frente a la “palabra vana” o retórica, como las expone Maragall en su *Elogi de la palaura*, conectan en gran parte con las ideas de Miró expresadas en sus artículos periodísticos. Su mutua exaltación de las lenguas populares y la idealización de la sencillez rústica y la fusión del poeta con la naturaleza revelan la herencia romántica de ambos autores y dejan entrever su profunda admiración por las obras del joven Goethe, en particular el Goethe de *Werther*. Las múltiples influencias de esta obra particular en *Las cerezas del cementerio* son múltiples y Maragall, quien confesó en varias ocasiones ser deudor del autor alemán⁷⁰⁴, reconoce en Miró una herencia común. Este legado compartido se refleja también en el recelo que ambos muestran respecto al progreso humano, y en el modo similar en que los dos escritores expresan sus preocupaciones acerca del destino del hombre. Gabriel Miró, a través de su *alter ego* Sigüenza, critica y cuestiona el progreso alcanzado por la humanidad en varios de sus artículos periodísticos, mientras Maragall se pregunta en su *Elogi de paraula*, si el hombre realmente, y cito: “¿es más feliz por atravesar rápidamente tierras y mares, por ostentar vestidos más o menos perfectos, por saber pronto cosas y noticias que la mayor parte de las veces valdría más no saber nunca?” (Maragall, 1990: 22-23).

La herencia literaria de los autores románticos alemanes que han dejado su impronta en la obra maragalliana ha conferido a ésta el característico espíritu romántico que se manifiesta, entre otros modos, en una lucha por la palabra genuina y la creencia en la fuerza mágica que contiene la palabra: es la palabra que edifica y forma un pueblo y, en última instancia, determina su historia. El poder de transformación de la naturaleza y, sobre todo, aquel convencimiento de que la poesía es la realidad absoluta son otras influencias que Maragall, gracias a los maestros románticos, ha podido formular de una manera coherente. Los autores alemanes cuyo realismo de fondo, la holgura de su estilo y sus excentricidades sedujeron por completo al poeta: “Me placen sobremanera”, dice, “y se avienen más a mi carácter que las sutilidades, pulcritud y mesura de los clásicos” (Maragall, 1970: 971-980).

Irónicamente, fueron justamente estos clásicos mediterráneos a los que recurriría más adelante Eugeni d’Ors en su discurso noucentista, y cuya mesura y pulcritud defendería como antídoto al movimiento modernista. Como hemos visto, las dos concepciones del mundo y, al mismo tiempo, del futuro de la nueva sociedad catalana, defendidas a capa y espada por Maragall y d’Ors en la convulsa primera década del siglo XX, resultarían determinantes para su interpretación de los hechos literarios de su época, en el caso que nos ha atañido: de su lectura personal de la prosa de nuestro autor alicantino, Gabriel Miró.

703 Fragmento de la primera carta de Maragall a Miró del 11-I-1909. Las cartas cruzadas entre Miró y Maragall (fechadas entre el 11-I-1909 y el 1-X-1911) aún están inéditas, pero serán publicadas próximamente dentro del epistolario completo de Gabriel Miró.

704 Remito al excelente estudio sobre las traducciones que hizo Maragall del *Faust*, (Tur, 1974) y *El pensament de Joan Maragall* (Trias, 1982).

BIBLIOGRAFÍA

CASTELLANOS, Jordi ed. (1994): *Papers anteriors al Glosari*, Barcelona, Quaderns Crema.

D'ORS, Eugeni (1945): *Estilos de pensar*, Madrid, Ediciones y publicaciones españolas.

MARAGALL, Joan (1909-1911): [*Tres cartas inéditas a Gabriel Miró* fechadas el 11-I-1909; 19-IX-1911 y 1-X-1911], Legado Gabriel Miró, Biblioteca Gabriel Miró, Alicante.

--. (1970): *Obres Completes*, Barcelona, Editorial Selecta.

--. (1990): *Elogi de la paraula i altres assaigs*, ed. F. Vallverdú, Barcelona, Edicions 62.

PLA, Xavier, ed. (2001): *Eugeni d'Ors, Glosari 1908-1909*, Barcelona, Quaderns Crema.

QUINTANA TRIAS, Lluís (1996): *La veu misteriosa. La teoria literària de Joan Maragall*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

TRIAS, Eugenio (1982): *El pensament de Joan Maragall*, Barcelona, Edicions 62.

TUR, Jaume (1974): *Maragall i Goethe. Les traduccions del Faust*, Barcelona, Universitat de Barcelona.

VOETBERG, Fanny Sandra (2006): *La recepción crítica de la obra de Gabriel Miró en la prensa barcelonesa (1905-1914)*, [tesis inédita], Universidad de Barcelona.

ENCARNACIÓN DE LA MORALEJA. LAS FÁBULAS DE AUGUSTO MONTERROSO

Julieta Yelin
Universidad Nacional de Rosario – CONICET

1.-El fabulista es un hombre

Pocos escritores latinoamericanos han gozado en vida de una valoración tan positiva de la crítica como Augusto Monterroso, materializada no sólo en los premios y reconocimientos públicos obtenidos en América Latina y España, sino, y fundamentalmente, en la sorprendente cantidad de ensayos, compilaciones y artículos de revistas dedicados al estudio de su obra y a la apología de su vida⁷⁰⁵. En efecto, aunque en gran parte de las lecturas esté presente, por un lado, el tópico de que se trata de un escritor que da una enorme importancia a los aspectos formales de su prosa, al punto de haber creado un estilo depurado y minimalista —en palabras del mismo Monterroso: “yo no escribo; yo sólo corrijo” (*La letra e*)—, y por otro, el de que esta exigencia estilística justifica los largos períodos en blanco entre la publicación de un libro y otro; aún así impera en la crítica la necesidad de describir los rasgos centrales de su personalidad: su simpatía, su generosidad, su sentido del humor, su coraje, su tímido encanto. Así, gran parte de los trabajos que integran el número de la revista española *Quimera* en que se dedica un *dossier* al autor (Nº 230, mayo de 2003) comienzan o culminan —o comienzan y culminan— con una semblanza de Monterroso. Es cierto que en el caso de *Quimera* se trata de un homenaje *post mortem*, por lo que resulta hasta cierto punto comprensible la presencia de evocaciones anecdóticas y de un tono más bien apologético y emotivo; de todos modos, llama la atención la voluntad de convertir estos recuerdos o juicios sobre la figura del autor en verdaderas claves interpretativas de su literatura.

La explicación de esta tendencia bastante generalizada de la crítica no debe buscarse, me parece, en la vida de Monterroso, sino en su obra. ¿Es posible que ciertas escrituras “soliciten”, por decirlo así, una figura de escritor más fuerte que otras? Si observamos la tradición de la fábula encontramos que, ciertamente, es bastante común que las compilaciones se inicien con una nota del autor en la que refiere sintéticamente su biografía o la de otros fabulistas; lo que ha llevado a que, en algunos casos, se construya en torno de los autores un mito más poderoso que sus propias fábulas. El caso de Esopo es ejemplar porque su relato de origen constituye, al mismo tiempo, el mito de origen del género fabulístico. En su versión de las fábulas, Máximo Planudio incluye una biografía que fue retomada a su vez por La Fontaine en la introducción de sus propias fábulas: Esopo es un esclavo feo, tan feo que casi no parece un hombre, y que apenas sabe hablar. Pero, aguzado por la necesidad de sobreponerse a esa fealdad física, logra, poco a poco, convertir su balbuceo en un discurso brillante y triunfar: consigue que su amo filósofo lo aprecie e incluso, después de un tiempo, le conceda la libertad. Muy pronto sus fábulas son apreciadas en Babilonia y Egipto, donde es agasajado por reyes. El final de la historia es, no obstante, trágico: Esopo se expresa de modo ofensivo en Delfos y es arrojado a un precipicio.

En un interesante trabajo en que contrapone el pensamiento de Rene Descartes a la literatura de La Fontaine, Marcelo Abadi (1999) analiza el modo en que, incluyéndola en la introducción de sus propias fábulas, el fabulista francés resignifica la vida de Esopo. Abadi observa que, convirtiendo la vida de su maestro en una fábula, La Fontaine desliza un doble mensaje: una moraleja superficial que se podría sintetizar como “es mejor callarse”, y una moral no explícita que sostiene que “de algún modo, la verdad debe ser dicha” (Abadi 1999: 170). En efecto, la biografía de Esopo, verdadera “fábula de origen”, da algunas claves para pensar el desarrollo

705 Mencionamos aquí sólo algunos de los trabajos críticos o compilaciones más importantes de los últimos años: *Refacción. Augusto Monterroso ante la crítica* (1995); *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso* (1995); *Augusto Monterroso. Semana del autor del ici* (1997); *Celebración de Augusto Monterroso* (1999); *Con Augusto Monterroso. En la selva literaria* (2000); “Augusto Monterroso”, en *Revista de la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán*, Nº 2, (2001); Dossier dedicado a Augusto Monterroso de la revista *La palabra y el hombre*, Nº 120, (2001); “Augusto Monterroso: la dimensión de lo breve”, dossier de la Revista *Quimera* Nº 230 (2003); *El dinosaurio sigue allí. Arte y política en Monterroso* de Gloria González Zenteno (2004).

posterior del género, pues al exponer dos morales contrapuestas sienta un principio esencial: el fabulista dice la verdad aún cuando lo más aconsejable sea callar; es cierto que miente, crea e inventa, pero lo hace para, mediante un rodeo, hallar el modo de revelar una verdad. Por ello, y en tanto la ficción está subordinada al cumplimiento de este fin último, importa más aquello que sostiene esa verdad (el hombre) que aquello que sostiene la mentira (el escritor). En otras palabras: el fabulista debe defender con el cuero lo que dice con el pico. Este parece ser el principio que inspira a la crítica monterrosiana cuando insiste en levantar un monumento al hombre para así ponderar mejor la obra.

Monterroso fue consciente del tratamiento dado corrientemente a su obra, y en muchas ocasiones intentó, no sin cierta irritación, combatirlo aludiendo, por un lado, a su constante preocupación formal y, por otro, a su escepticismo respecto a toda función moralizante de la literatura. En una entrevista realizada por Josefina e Ignacio Solares (Monterroso 1990: 32), sus interlocutores le preguntan si está de acuerdo con aquellos que reconocen en sus cuentos una tendencia moralizante. Él responde:

¿Se ha hablado de eso? Desde luego que no; si alguien quiere extraer de ellos alguna moraleja, está en su derecho y puede hacerlo. Corregir las malas costumbres de la gente es una tarea demasiado fácil que hay que dejar a las autoridades. El escritor debe ocuparse de lo verdaderamente arduo: el buen uso del gerundio, por ejemplo, o de la preposición *a*, que se acostumbra emplear mal. Yo me gano la vida corrigiendo esta mala costumbre.

Monterroso dio un lugar importante dentro de su obra a sus preferencias y reflexiones literarias; éstas se encuentran reflejadas en los numerosos ensayos, cuentos, fragmentos de memorias o pequeñas notas que conforman los tres libros fundamentales de ese género misceláneo que creó para la literatura latinoamericana: *Movimiento perpetuo*, *La palabra mágica* y *La letra E*. Pero dio también un lugar muy privilegiado a sus opiniones sobre su propia literatura. *Viaje al centro de la fábula* es un libro en el cual recogió partes de algunas entrevistas en las que, entre otras cosas, proporciona una serie de claves para leer sus textos. Como todo moralista, Monterroso intenta crear con sus meta-textos un buen lector, inteligente y dócil al mismo tiempo, capaz de descifrar los mecanismos de su ironía y de contentarse con eso; esto es, no esperar un placer narrativo nacido del exceso, sino de la breve alegría del descubrimiento, de la exaltada emoción del ingenio. Un pasaje muy citado es aquel de *La palabra mágica* en el que Monterroso explica de qué modo debe acercarse el lector a sus fábulas. En él el registro es claramente irónico, pero se descubre rápidamente que tras la ironía el mensaje no deja de tener una clara afirmación moral. Dice:

Con precaución, como a cualquier cosa pequeña. Pero sin miedo.

Finalmente se descubrirá que ninguna fábula es dañina, excepto cuando alcanza a verse en ella alguna enseñanza. Esto es malo.

Si no fuera malo, el mundo se regiría por las fábulas de Esopo; pero en tal caso desaparecería todo lo que hace interesante el mundo, como los ricos, los prejuicios raciales, el color de la ropa interior y la guerra; y el mundo sería entonces muy aburrido, porque no habría heridos para las sillas de ruedas, ni pobres a quienes ayudar, ni negros para trabajar en los muelles, ni gente bonita para la revista *Vogue*.

Así, lo mejor es acercarse a las fábulas buscando de qué reír.

— Eso es. He ahí un libro de fábulas. Corre a comprarlo. No; mejor te lo regalo: verás, yo nunca me había reído tanto. (Monterroso, 1995: 186).

La afirmación de que la transmisión moral es mala es refutada mediante la ironía, afirmando que, de regirse el mundo por las enseñanzas de Esopo, no habría ni pobres ni ricos, no existirían las guerras, la explotación, etc. Contra lo que se repite una y otra vez, la ironía de Monterroso no muestra el doblez de toda moral, sino que realiza el movimiento inverso: afirma en un primer nivel su inutilidad al tiempo que, mediante la ironía, muestra su necesidad. Finalmente, la invocación a la risa forma parte de ese doble juego: podemos reír en un primer momento, pero si pensamos en el contenido de la fábula más bien deberíamos llorar. La literatura de Monterroso

es profundamente pesimista, el sentido del humor es sólo un medio de acercamiento al lector, como lo es la negación de toda intención moralizante.

Monterroso tiene además una reseña bibliográfica de *La oveja negra y demás fábulas* (“De animales y hombres”) atribuida a Eduardo Torres, escritor provinciano y erudito creado por él, cuyos textos se hayan reunidos en el libro *Lo demás es silencio*. Torres reitera una vez más en su crítica los tópicos que ya hemos enumerado: la minuciosidad del trabajo de escritura, el distanciamiento respecto de la función moralizante de la fábula, justificado en la inutilidad de todo intento, teniendo en cuenta que (cito a Torres) “los seres humanos no valen nada, y [...] que tampoco, por tanto, vale la pena ocuparse de ellos ni de sus problemas al parecer insolubles” (Monterroso, 1986: 151-152). Esa es, en efecto, la base del humanismo pesimista monterrosiano; pero ésta no impide, como veremos más adelante, que en su literatura opere una fuerte voluntad de vigilancia de los contenidos y de la recepción de esos contenidos.

2. El alma de la fábula

En el prefacio a la primera recopilación de sus fábulas, Jean de La Fontaine propuso una muy ilustrativa definición del género: “El apólogo se compone de dos partes, a una podríamos denominarla el Cuerpo, a la otra, el Alma. El Cuerpo es la Fábula; el Alma, la Moraleja”⁷⁰⁶. Con el transcurso de los siglos se produjo un desplazamiento sinecdótico, y la parte “física” de la narración (la fábula) reemplazó nominalmente al todo (el apólogo). Paralelamente, se fue produciendo un debilitamiento del “alma” del relato; digamos que la moraleja y, de modo más general, toda enseñanza moral, fue deviniendo obsoleta en favor del placer de lo narrativo. Fue precisamente La Fontaine quien más hizo por esta transformación del género; en primer lugar, llamando a su libro “Fábulas” y no “Apólogos”, y en segundo, introduciendo el sentido del humor como un elemento que a un tiempo ambigua y relativiza el contenido de verdad de la interpretación hermenéutica. Otro factor fundamental de su renovación de la fábula es la inclusión de elementos descriptivos y narrativos que no aportan nada a la lectura alegórica de los textos. Así, La Fontaine introdujo en la fábula la gratuidad y, con ella, desvió al género de su función hasta entonces “natural”, esto es, la transmisión de una enseñanza moralmente valiosa.

Pero, tal como señala Michel Lafon (1999), sería un error suponer que este proceso implicó la desaparición de la moral de la fábula. Habría que pensar, en todo caso, que ésta se ha desplazado o que ha asumido nuevas formas. “Explícita o implícita, dentro o fuera del texto, evidente o clandestina, simple o retorcida, la moral (si no la moraleja) está siempre ahí, como el segundo tiempo obligado del primer tiempo del relato” (Lafon, 1999: 4)⁷⁰⁷. Por otro lado, y contra lo que podría creerse, su nuevo estatuto no disminuyó sus poderes, sino que, al contrario, los hizo aún más potentes; en efecto, despierta más inquietudes la fábula sin moraleja que aquella que la tiene, es decir, aquella que explicita de algún modo su voluntad didáctica. Pero, ¿qué pensar de aquella que, mediante la ironía o cualquier otro procedimiento de distanciamiento, pone en tela de juicio sus poderes, aquella que dice estar de vuelta de toda voluntad moralizante?

En el caso de Monterroso, hemos visto sus esfuerzos, a los que se suman los de la crítica, por demostrar que sus fábulas no persiguen ningún objetivo pedagógico, sino que, por el contrario, se proponen poner en crisis esa larga tradición. En dos ensayos dedicados a *La oveja negra y demás fábulas*, Lia Ogno (AA. VV., 1995) y Diony Durán (AA. VV., 1995) refuerzan la visión promovida por el mismo Monterroso que sostiene más o menos lo siguiente: la de Monterroso es una apropiación de la fábula clásica que, mediante la ironía, consigue subvertir el sentido moral, abriendo el sentido a múltiples interpretaciones. Esta apertura sería el fundamento de su ética literaria. Dice Lia Ogno (1995: 153):

Monterroso aboga por un pensamiento de la diferencia, un pensamiento liberado de sus prejuicios; pretende un nuevo espacio, un nuevo orden, no para colocar en él nuevos valores,

⁷⁰⁶ La traducción es de la autora.

⁷⁰⁷ La traducción es de la autora.

sino para que permita la coexistencia pacífica y respetuosa de las diferencias.

Y Dioni Durán:

Externamente Monterroso sigue la pauta de la fábula, las analogías entre animales y hombres, la alegorización de abstracciones como el Bien, el Mal o la Fe, pero no le interesa la moralización y prescinde en la mayoría de los casos de la moraleja, que es el punto clave de la fabulación, o la hace implícita. (AA. VV., 1995: 213).

Más adelante sigue:

[Monterroso] aplica razonamientos sofisticados que relativizan el acercamiento a la verdad. La verdad es inasible, parece decir por un lado; por otro, la gente, el sentido común, la opinión general son simplistas, incapaces de entrar en los centros problemáticos del conocimiento." (AA. VV. 1995: 217).

Desde mi punto de vista, no hay en las fábulas de Monterroso un pensamiento de la diferencia ni una relativización de la verdad. Hay, sí, sin lugar a dudas, un gran ingenio y un trabajo riguroso con las posibilidades figurativas y compositivas del lenguaje (intertextualidad, juegos de palabras, etc.); allí reside el tesoro de la literatura monterrosiana y su verdadero aporte al género fabulístico. El intento de hacerla depositaria de ciertos valores resulta, me parece, en un empobrecimiento de la lectura y es fácilmente rebatido por la propia palabra de Monterroso. ¿Por qué, si Monterroso es un defensor del pensamiento de la diferencia, se dedica con tanto esmero a descubrir los errores o "traiciones al original" en las traducciones y las inexactitudes en los textos clásicos?⁷⁰⁸ ¿Por qué, si es un detractor de las verdades absolutas, trata con tanta frecuencia el tema de la inautenticidad? "La Mosca que soñaba que era un Águila", "La Rana que quería ser una Rana auténtica" y "El Perro que deseaba ser un ser humano" son fábulas en las que las vidas inauténticas son puestas en tela de juicio. A estos rasgos fuertemente axiológicos de su literatura se suma, me parece, un elemento al que nos hemos referido a propósito de La Fontaine: se trata del enorme valor atribuido por el mismo Monterroso y por sus críticos a la concisión, es decir, a la eliminación de todo elemento gratuito; esa especie de purga textual apoyada, probablemente, en la idea de que el lenguaje es depositario de una transparencia que hay que rescatar y redimir de las garras de la inflación verbal, del mismo modo que se pule el cristal para convertirlo en diamante. Monterroso es un moralista no tanto por lo que dice —que no es poco— sino más bien por lo que no dice.

3. Encarnación de la moraleja

Si la obra de Monterroso se caracteriza por la brevedad, está, en cambio, rodeada de una extensa serie de auto figuraciones que Monterroso ha construido a través del diálogo con la crítica, y con ensayos propios y ajenos. *Viaje al centro de la fábula*, lo hemos dicho, es un libro en el que él mismo seleccionó y redactó fragmentos de entrevistas que le habían realizado en diversas oportunidades. *Con Augusto Monterroso. En la selva literaria* es un volumen donde se reúnen veintiún textos sobre él y su obra, cinco entrevistas y una conversación, además de tres textos del mismo Monterroso. Cierra el volumen una cronología y todo el libro está debidamente sembrado de fotografías suyas y de algunos de sus dibujos⁷⁰⁹. No aparece ningún coordinador del libro porque su autor fue también, de alguna manera, el mismo Monterroso⁷¹⁰. Nos encontramos, entonces, por un lado, con un Monterroso tímido, que se burla insistentemente de la ambición de celebridad de los escritores, que profesa la humildad y revela, uno a uno, todos sus fantasmas a la hora de la escritura —su autodidactismo, su escasa fertilidad literaria, su profunda inseguridad—, y al mismo tiempo, una serie de volúmenes sobre su obra de los que él mismo fue artífice. Este doble juego se vincula también a la voluntad moralizante, que es, ciertamente, una voluntad de control. Control absoluto de su propio discurso mediante la ultra corrección y la ultra concisión, control de los meta discursos mediante la organización y publicación de textos sobre su obra, y,

708 Véanse: "Sobre la traducción de algunos títulos" (*La palabra mágica*) y "Yo sé quién soy" (*La vaca*).

709 Monterroso publicó también un libro sólo de dibujos titulado *Esa fauna* (México, Ediciones Era, 1992).

710 Véase el artículo de José Luis Martínez Morales en el dossier de la revista *Quimera* (2003: 50).

finalmente, control de la lectura mediante el “manual” de instrucciones para acercarse a su obra contenido en el *Viaje al centro de la fábula*. El centro de la fábula es, muy probablemente, el propio Monterroso. En él se encarnan la moraleja ausente y la moral negada.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1995): *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, comp. W. H. Corral, México, UNAM-Ediciones Era.
- AA. VV. (1997): *Augusto Monterroso, Semana del autor*, coord. W. H. Corral, Madrid, ICI.
- AA. VV. (2000): *Con Augusto Monterroso. En la selva literaria*, México, Ediciones del Ermitaño.
- AA. VV. (2003): "Augusto Monterroso: la dimensión de lo breve", dossier en *Quimera*, 230, mayo, Barcelona, pp. 10-66.
- ABADI, Marcelo (1999): "Mundus est fabula", en *Tigre*, 10, ("La Fable I"), Université Stendhal, Grenoble, pp. 163-174.
- ALMEIDA, Iván (2000-2001): "La morale des fables", en *Tigre*, 11, ("La Fable II"), Université Stendhal, Grenoble, pp. 13-23.
- BARRERA, Alberto (1992): *Prólogo a Sinfonía concluida y otros cuentos*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- CASTILLO DE BERCHENKO, Adriana (1999): "Ser y presencia de la fábula en la literatura latinoamericana contemporánea", en *Tigre*, 10, ("La Fable I"), Université Stendhal, Grenoble, pp. 121-133.
- JITRIK, Noé (1993): *Introducción a Cuentos y Fábulas de Augusto Monterroso*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- LA FONTAINE, Jean (1992): *Fables*, París, Flammarion.
- LAFON, Michel (1999): "Les Pouvoirs de la fable", en *Tigre*, 10, ("La Fable I"), Université Stendhal, Grenoble, pp. 3-13.
- MIRALLES MALDONADO, José C. (2003): "La fábula clásica y Horacio en Augusto Monterroso: proprie comuna dicere", *Cuadernos de Filología Clásica*, 1, pp. 249-264.
- MONTERROSO, Augusto (1990): *Viaje al centro de la fábula*, Barcelona, Muchnik.
- . (1995): *Tríptico (Movimiento perpetuo, La palabra mágica y La letra E)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- . (1996): *La oveja negra y demás fábulas*, México, Ediciones Era.
- . (1986): "De animales y hombres", en *Lo demás es silencio*, Madrid, Cátedra.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (1995): *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Universidad de Sevilla.
- VILLORO, Juan (2001): "Monterroso: el jardín razonado", en *Efectos personales*, Barcelona, Anagrama.
- YURKIEVICH, Saúl (1999): "El arte risueño de Augusto Monterroso", *Quimera*, 180, mayo, Barcelona, pp. 13-15.